Historia de las ideas estéticas en España. Siglo XVIII

Índice:

INTRODUCCIÓN.— RESEÑA HISTÓRICA DEL DESARROLLO DE LAS DOCTRINAS ESTÉTICAS DURANTE EL SIGLO XVIII.—CAMBIO DE PROCEDIMIENTO EN LA ESTÉTICA, TRAÍDO POR EL CARTESIANISMO.—MÉTODO SUBJETIVO.—P. ANDRÉ Y SU «ENSAYO SOBRE LO BELLO».—PRIMER ENSAYO DE UNA TEORÍA DE LO SUBLIME: SILVAIN.—PRIMERAS TENTATIVAS DE INSURRECCIÓN ROMÁNTICA: CUESTIÓN DE LOS ANTIGUOS Y DE LOS MODERNOS: PERRAULT, FONTENELLE, LAMOTTE.—ENSAYOS DE PSICOLOGÍA ESTÉTICA: MONTESQUIEU («ENSAI SUR LE GOÛT»).—TENTATIVA DE UN SISTEMA DE LAS ARTES BASADO EN EL PRINCIPIO DE IMITACIÓN: BATTEUX.— INNOVADORES: EN EL TEATRO: DIDEROT, MERCIER, ETC.—LA CRÍTICA DE ARTES PLÁSTICAS: DIDEROT.—TENDENCIA CONSERVADORA: VOLTAIRE, LA HARPE, MARMONTEL.—LA ESCUELA NEOCLÁSICA: ANDRÉS CHÉNIER.—PRIMEROS CONATOS DE IMITACIÓN SHAKESPIRIANA: DUCIS.—LA ESTÉTICA EN INGLATERRA Y ESCOCIA: HUTCHESON, ADDISSON, BURKE, AKENSIDE, BLAIR.— LA ESTÉTICA EN ALEMANIA: BAUMGARTEN.—SULZER.—MENDELSSOHN.—WINCKELMANN.—LESSING (EL «LAOCONTE» Y LA «DRAMATURGIA»).—APARICIÓN DE LA «CRÍTICA DEL JUICIO» DE KANT

CAPÍTULO I.— DE LAS IDEAS GENERALES ACERCA DEL ARTE Y LA BELLEZA, EN LOS ESCRITORES ESPAÑOLES DEL SIGLO XVIII.—EL P. FEIJÓO: SUS DISERTACIONES SOBRE «EL NO SÉ QUÉ» Y LA «RAZÓN DEL GUSTO». —LUZÁN, INTRODUCTOR EN ESPAÑA DE LAS IDEAS ESTÉTICAS DE CROUSAZ.—LA ESTÉTICA EN LOS FILÓSOFOS ESPAÑOLES DEL SIGLO XVIII: VERNEY, PIQUER, CEBALLOS, PÉREZ Y LÓPEZ, EXIMENO; ETC., ETC.—PRIMEROS CONATOS DE ESTÉTICA SUBJETIVA: DON VICENTE DE LOS RÍOS.—COMIENZA A INFLUIR LA ESCUELA ESCOCESA: CAPMANY, EL P. MILLAS.—EL TRATADO «DE LA BELLEZA IDEAL» DEL P. ARTEAGA.—AZARA Y SU COMENTARIO AL TRATADO DE LA BELLEZA DE MENGS.—OTRO IMPUGNADOR DE MENGS: LAMEYRA.—TEORÍAS ESTÉTICAS DEL P. MÁRQUEZ.—LA ESTÉTICA EN LAS ESCUELAS SALMANTINA Y SEVILLANA: BLANCO, REINOSO, HIDALGO, ETC., ETC.—LAS POÉTICAS Y LAS RETÓRICAS DE ESTE PERÍODO.—TRADUCCIONES DE LONGINO, ADDISSON, BLAIR, BATTEUX Y BURKE

CAPÍTULO II.— DESARROLLO DE LA PRECEPTIVA LITERARIA DURANTE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVIII (REINADOS DE FELIPE V Y FERNANDO VI).—PRIMERAS TENTATIVAS DE INTRODUCCIÓN DEL GUSTO FRANCÉS.—FUNDACIÓN Y PRIMEROS TRABAJOS DE LA ACADEMIA ESPAÑOLA.—OPINIONES DEL P. FEIJÓO SOBRE LA CRÍTICA LITERARIA.—EL «DIARIO DE LOS LITERATOS».—APARICIÓN DE LA POÉTICA DE LUZÁN.—CONTROVERSIA DE LUZÁN CON EL «DIARIO DE LOS LITERATOS».—OTRAS OBRAS POSTERIORES DE LUZÁN: SUS «MEMORIAS LITERARIAS DE PARÍS».—LOS REFORMADORES DEL GUSTO Y PARTIDARIOS DE LA POÉTICA CLÁSICA.— RESISTENCIA QUE

ENCUENTRAN, NUNCA APAGADA DEL TODO DURANTE EL SIGLO XVIII.—NASARRE Y SU PRÓLOGO A LAS COMEDIAS DE CERVANTES. —RÉPLICAS DE ZAVALETA, NIETO MOLINA, MARUJÁN Y OTROS.—DISCURSOS DE MONTIANO Y LUYANDO SOBRE LAS TRAGEDIAS ESPAÑOLAS: IMPUGNACIONES QUE PROMUEVEN. —«ORÍGENES DE LA POESÍA CASTELLANA DE VELÁZQUEZ».—«LA ACADEMIA DEL BUEN GUSTO»: PORCEL.—LOS REFORMADORES DE LA PROSA Y LOS ERUDITOS LITERARIOS: MAYÁNS, SARMIENTO, ISLA, SÁNCHEZ, ETC.: CARÁCTER MÁS NACIONAL DE SUS ESCRITOS

CAPÍTULO III.— DESARROLLO DE LA PRECEPTIVA LITERARIA DURANTE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII Y PRIMEROS AÑOS DEL XIX.—TRIUNFO DE LA ESCUELA CLÁSICA.—TERTULIA DE LA FONDA DE SAN SEBASTIÁN.—GUERRA CONTRA LOS AUTOS SACRAMENTALES Y EL DRAMA CALDERONIANO: CLAVIJO FAJARDO («EL PENSADOR»), MORATÍN EL PADRE («DESENGAÑOS AL TEATRO ESPAÑOL»).— CADALSO, AYALA, CONTI, DON TOMÁS DE IRIARTE, DON VICENTE DE LOS RÍOS.—LOS DEFENSORES DE LA TRADICIÓN ESPAÑOLA: SEDANO, HUERTA, NIPHO.—TENTATIVAS PARA REFUNDIR EL ANTIGUO TEATRO (TRIGUEROS, SEBASTIÁN Y LATRE, ARELLANO, ETCÉTERA).—POLÉMICAS DE HUERTA CON SAMANIEGO, FORNER Y OTROS.—ORIGINALIDAD CRÍTICA DE FORNER.—EL TEATRO POPULAR: DON RAMÓN DE LA CRUZ: SUS DOCTRINAS CRÍTICAS.— IDEAS LITERARIAS DE LOS JESUITAS ESPAÑOLES DESTERRADOS A ITALIA: ANDRÉS, LAMPILLAS, SERRANO, EXIMENO, ARTEAGA, MONTENGÓN, LASALA, ALEGRE, ETC., ETC.—LA ESCUELA SALMANTINA, SU CARÁCTER Y VICISITUDES.—INFLUENCIA DE JOVELLANOS.—POÉTICA DE SÁNCHEZ BARBERO.—QUINTANA CONSIDERADO COMO CRÍTICO.—LAS «VARIEDADES DE CIENCIAS, LITERATURA Y ARTES».—LA «RETÓRICA» DE BLAIR.—MORATÍN EL HIJO Y LA REFORMA DEL TEATRO.—GRUPO LITERARIO DE MORATÍN EL HIJO: TINEO, HERMOSILLA, PÉREZ DEL CAMINO, ETC.— LA ESCUELA SEVILLANA: SUS TENDENCIAS ESTÉTICAS: REINOSO, LISTA, BLANCO, ETC.—EL «CORREO LITERARIO» DE SEVILLA.—POLÉMICAS DE BLANCO CON QUINTANA Y DE REINOSO CON GONZÁLEZ CARVAJAL.—GRUPO LITERARIO DE GRANADA: MARTÍNEZ DE LA ROSA, BURGOS.—GRUPOS LITERARIOS DE ZARAGOZA Y VALENCIA: PLANO.—TENTATIVAS DE CRÍTICA INDEPENDIENTE: LOS HELENISTAS (BERGUIZAS, ESTALA, ETC.).— TRADUCCIONES DE LAS POÉTICAS DE ARISTÓTELES, HORACIO, BOILEAU, ETC., ETC.—LOS CRÍTICOS PORTUGUESES: VERNEY («EL BARBADIÑO»), CANDIDO LUSITANO, DIAS GOMES, CORREA GARÇAO, BOCAGE, FILINTO, RIBEIRO DOS SANTOS, JOSÉ AGUSTÍN DE MACEDO.—LA CRÍTICA EN AMÉRICA: EL DOCTOR ESPEJO Y SU OBRA INÉDITA «EL NUEVO LUCIANO DE QUITO»

CAPÍTULO IV.— DE LA ESTÉTICA EN LOS TRATADISTAS DE LAS ARTES DEL DISEÑO DURANTE EL SIGLO XVIII.—PALOMINO.—INTERIÁN DE AYALA.—MAYANS.—LA ACADEMIA DE SAN FERNANDO: SUS PRIMEROS TRABAJOS: DISCURSOS Y POESÍAS LEÍDOS EN SUS JUNTAS SOLEMNES.—INFLUENCIA DE MENGS Y DE AZARA.—LA «ARCADIA PICTÓRICA».—VIAJES ARTÍSTICOS DE PONZ Y BOSARTE.—TRADUCCIONES Y TRATADOS

ELEMENTALES DE ARQUITECTURA, ESCULTURA Y PINTURA.—JOVELLANOS Y CAPMANY CONSIDERADOS COMO CRÍTICOS DE BELLAS ARTES.—TRABAJOS DE LOS JESUITAS DESTERRADOS A ITALIA: REQUENO Y LA PINTURA AL ENCAUSTO.—INVESTIGACIONES HISTÓRICAS DE LLAGUNO Y CEÁN BERMÚDEZ

CAPÍTULO V.— DE LA ESTÉTICA EN LOS TRATADISTAS DE MÚSICA DURANTE EL SIGLO XVIII.—FR. PABLO NASARRE: SUS TRATADOS DOCTRINALES. EL ORGANISTA FRANCISCO VALLS: POLÉMICA ACERCA DE SU MISA «SCALA ARETINA».—EL P. FEIJÓO Y SU DISCURSO SOBRE LA «MÚSICA DE LOS TEMPLOS».—INDICACIÓN BIBLIOGRÁFICA DE LOS TRATADOS DIDÁCTICOS DE MÚSICA PUBLICADOS DURANTE EL SIGLO XVIII.—«LA MÚSICA», POEMA DE IRIARTE.—TRABAJOS DE LOS JESUITAS ESPAÑOLES DESTERRADOS A ITALIA: EXIMENO, ARTEAGA, REQUENO.—TRATADISTAS DE LAS ARTES SECUNDARIAS (DANZA, PANTOMIMA, DECLAMACIÓN, ETC., ETC.)

APÉNDICE.— ARTES SECUNDARIAS.—DANZA Y PANTOMIMA.—DECLAMACIÓN, ETC., ETC.

HISTORIA DE LAS IDEAS ESTÉTICAS EN ESPAÑA — III : SIGLO XVIII

[p. 7] INTRODUCCIÓN.— RESEÑA HISTÓRICA DEL DESARROLLO DE LAS DOCTRINAS ESTÉTICAS DURANTE EL SIGLO XVIII.—CAMBIO DE PROCEDIMIENTO EN LA ESTÉTICA, TRAÍDO POR EL CARTESIANISMO.—MÉTODO SUBJETIVO.—P. ANDRÉ Y SU «ENSAYO SOBRE LO BELLO».—PRIMER ENSAYO DE UNA TEORÍA DE LO SUBLIME: SILVAIN.—PRIMERAS TENTATIVAS DE INSURRECCIÓN ROMÁNTICA: CUESTIÓN DE LOS ANTIGUOS Y DE LOS MODERNOS: PERRAULT, FONTENELLE, LAMOTTE.—ENSAYOS DE PSICOLOGÍA ESTÉTICA: MONTESQUIEU («ENSAI SUR LE GOÛT»).—TENTATIVA DE UN SISTEMA DE LAS ARTES BASADO EN EL PRINCIPIO DE IMITACIÓN: BATTEUX.— INNOVADORES: EN EL TEATRO: DIDEROT, MERCIER, ETC. —LA CRÍTICA DE ARTES PLÁSTICAS: DIDEROT.—TENDENCIA CONSERVADORA: VOLTAIRE, LA HARPE, MARMONTEL.—LA ESCUELA NEOCLÁSICA: ANDRÉS CHÉNIER.—PRIMEROS CONATOS DE IMITACIÓN SHAKESPIRIANA: DUCIS.—LA ESTÉTICA EN INGLATERRA Y ESCOCIA: HUTCHESON, ADDISSON, BURKE, AKENSIDE, BLAIR.— LA ESTÉTICA EN ALEMANIA: BAUMGARTEN.—SULZER.— MENDELSSOHN.— WINCKELMANN.—LESSING (EL «LAOCONTE» Y LA «DRAMATURGIA»).— APARICIÓN DE LA «CRÍTICA DEL JUICIO» DE KANT.

La gran revolución filosófica, preparada por los pensadores italianos y españoles del siglo XVI, estalló en el XVII con inusitado brío, llevando su influencia a todos los órdenes del conocimiento **[p. 8]** humano. Roto por Descartes el cetro de la autoridad tradicional, y erigida la afirmación de propia conciencia en base y fundamento de toda filosofía, cambió de pronto y bruscamente el punto de partida de la ciencia, y con él cambiaron los procedimientos todavía más que las soluciones. Los filósofos de la antigüedad, de la Edad Media o del Renacimiento, aun los que más se distinguieron por sus tendencias al análisis psicológico, convenían, sin embargo, en admitir una base ontológica, una realidad externa y superior que daban como supuesto. Procedían casi siempre de fuera a dentro, razonando y legitimando lo psicológico por lo ontológico, y no al contrario. Para los platónicos la Idea no era de ninguna suerte la noción de las cosas tal como se da en el entendimiento humano, sino una realidad más alta, inmutable en medio de lo transitorio y fugaz, viva, inmortal y divina, de la cual era sombra y reflejo distantísimo la idea o noción humana. Para los aristotélicos, así griegos como árabes y escolásticos, si las ideas no alcanzaban tal realidad substancial e independiente, si no eran ya la luz iluminante que baña y aclara los objetos y hace posible la misteriosa cópula del conocimiento, nadie dudaba, en cambio, del valor absoluto y real de los principios naturales, especialmente del de la forma, y sobre tal fundamento construían el edificio de su cosmología, lo mismo que el de su psicología, dando a una y a otra un carácter exclusivarnente metafísico, puesto que no venían a ser más que determinaciones y aplicaciones parciales de los gérmenes contenidos de una manera abstracta y generalísima en la ontología pura. Esta concepción se mantuvo enhiesta durante el Renacimiento, y hasta los más audaces reformadores se inclinaron ante ella, sancionada, como estaba, por el unánime consenso de la filosofía de la antigüedad, de la cual en esto, como en tantas otras cosas, era una prolongación la filosofía escolástica.

Pero llegó un día en que la ola rebasó el límite que hasta entonces la había contenido, y Descartes (que hacía alarde de despreciar la historia y la antigüedad), apoderándose de un razonamiento ya formulado por otros, pero sin carácter exclusivo ni sistemático, invirtió los términos del

procedimiento, hizo tabla rasa de cuanto la humanidad había especulado hasta entonces, y comenzó a proceder de *dentro* a *fuera*, de lo subjetivo a lo objetivo, **[p. 9]** de lo psicológico a lo ontológico, de la afirmación de la propia conciencia a la afirmación de la substancia.

Extraordinarias fueron las consecuencias de esta revolución. Por más que Descartes fuese metafísico y de su sistema salieran, por derivación más o menos legítima, concepciones tan ontológicas como el espinosismo, y en cierta medida el idealismo subjetivo, el resultado más positivo e inmediato de la escuela cartesiana, sobre todo en Francia, donde nació, fué el abandono y la ruina de la antigua metafísica, sustituída primero con un espiritualismo superficial e inconsistente, y después con un empirismo sensualista, no basado, como el positivismo actual, en el método propio de las ciencias naturales, sino en una teoría arbitraria de la sensación.

Las ciencias particulares hubieron de resentirse muy luego de este cambio de frente, y no fué la que historiamos la última en sentir sus efectos, los cuales, hasta cierto punto, favorecieron su desarrollo, y en parte también le torcieron y esterilizaron. Hasta entonces había dominado en las escuelas, sin contradicción notable, la teoría estética de los platónicos, que afirmaba el valor absoluto, eterno y substancial, de la idea de belleza, a la cual daban unos existencia de idea separada, mientras otros la consideraban como uno de los atributos o perfecciones del Ser, pero conformes todos en suponerla independiente del entendimiento humano que la concebía o que llegaba a vislumbrarla. De donde por consecuencia forzosa se deducía que esta belleza no depende del arbitrio ni de la convención humana, ni está sujeta a los límites en que nuestra razón se mueve; y que, por tanto, deben ser eternos y de indestructible verdad y fortaleza los principios generales de las artes, cuando se prenden y aferran a esta roca viva. De aquí el carácter absoluto, dogmático, imperativo, que ostentaba la antigua preceptiva.

No así la moderna. Adoptado el criterio psicológico, la belleza descendía desde el alcázar de lo objetivo a la humilde región de los subjetivo. Trocábase de absoluta en relativa; de noción ontológica en noción psicológica, cuyo valor se ponía en tela de juicio, pidiéndola sus títulos y sometiéndola al análisis. Así nació la *estética* analítica y subjetiva del siglo XVIII, que hasta en su nombre mismo lleva la huella de una escuela sensualista, para la **[p. 10]** cual lo más digno de estudio en la belleza era la impresión agradable que en el contemplador producía.

Pero antes que la Estética, mirada bajo este aspecto adquiriese nombre y verdadera independencia, ya un jesuíta francés, ardiente cartesiano y no bien mirado entre los suyos por esta razón, había compuesto sobre lo Bello un agradable tratado, que por su extensión e importancia relativa y por la influencia que ejerció en el pensamiento de muchos preceptistas del siglo pasado, entre ellos nuestro Luzán, merece análisis algo detenido. [1]

El Ensayo del P. André sobre lo Bello (1711) conserva todavía reminiscencias platónicas, pero es evidente que pertenece a otra dirección y a otra escuela, en que la savia del idealismo se iba extinguiendo gradualmente. Lo que preocupa al autor, más que la belleza *en sí*, es la belleza en los objetos visibles y la belleza moral. La cuestión de la esencia de lo bello puede decirse que la escamotea hábilmente en las primeras páginas de su libro. Empieza por preguntar, como Platón en el *Hipias Mayor:* «La ¿belleza, es algo absoluto, o es cosa relativa? ¿Existe una belleza esencial e independiente de toda convención, una belleza fija e inmutable, una belleza que puede agradar a las

naciones salvajes tanto como a las más cultas, una belleza suprema que sea la regla y el modelo de la belleza subalterna que acá en el mundo contemplamos, o la belleza es algo que depende del capricho de los hombres, de la opinión o del gusto?» Y contesta: «Hay en todos los espíritus una idea de lo bello, una idea de excelencia, de agrado, de perfección».

Esta idea corresponde a tres grados de belleza, una esencial e independiente de toda institución, aun la divina; otra belleza natural e independiente de la opinión de los hombres, y finalmente, una especie de belleza de institución humana, que, hasta cierto punto, es arbitraria. A esta división agrega el P. André otra, admitida por casi todos los tratadistas posteriores, aunque no le corresponde a él la invención, ni muchísimo menos; belleza sensible y belleza inteligible, belleza del cuerpo y belleza del espíritu. Pero ni una ni otra pueden ser percibidas más que por la razón, **[p. 11]** aplicándose ésta, en el caso de la belleza sensible, a las ideas que recibe por medio de los sentidos, y en el caso de la belleza inteligible, a las ideas del espíritu puro.

La belleza sensible o *visible*, como el P. André la llama, se subdivide en belleza óptica y belleza acústica.

El *orden*, la *regularidad*, la *proporción*, la *simetría,* son para nuestro jesuíta las cualidades en que la belleza esencialmente consiste: una figura será tanto más elegante, cuanto que sus contornos sean más regulares: una obra será tanto más perfecta, cuanto más brille el orden en la distribución de sus partes, resultando de ellas un todo, donde nada se confunda y nada se oponga a la unidad del plan. Los principios de esta doctrina están en San Agustín, y el P. André ingenuamente lo confiesa, citando y traduciendo largos pasajes de los libros *de musica* y *de vera religione*, especialmente el consabido *Omnis porro pulchritudinis forma unitas est,* principio que él adopta en toda su extensión literal.

Donde comienza la originalidad del P. André es cuando distingue esta especie de belleza geométrica «que agrada a la razón más que a los ojos», y que es independiente hasta de la institución divina, de otro género de belleza natural, dependiente de la voluntad del Creador, pero independiente de nuestras opiniones y gustos. Este segundo género de belleza, por lo que toca a los objetos de la vista, consiste en el *color,* o más bien en la luz, reina y madre de los colores, y único criterio para juzgar del respectivo valor estético de cada uno de ellos. El más bello es el que se acerca más a la luz, es decir, el blanco, que en realidad es ausencia de color: el más feo el que se acerca más a las tinieblas, es decir, el negro. Los restantes se colocan por este orden: anaranjado, rojo, verde, azul, violado. Reconoce, no obstante, con mejor acuerdo, que cada uno de los colores tiene su belleza propia y singular: el azul en el cielo, el verde en la tierra, etc., y que no habría monotonía igual a la de un solo color, por brillante que fuese. En la infinita variedad de los colores compuestos consiste una gran parte de la belleza con que el Creador ha decorado la escena del universo. Hay colores que parecen buscarse y atraerse, mientras que otros se huyen entre sí como enemigos declarados; pero sabe todo artífice diestro reconciliarlos por mediación de algún otro.

Estas ideas sobre los colores son, ciertamente, vulgares; pero **[p. 12]** no lo es el entusiasmo sincero y el calor comunicativo con que el P. André sentía las bellezas de la naturaleza y del arte, y que infunde a su libro una amenidad muy rara en libros de filósofos. Así, por ejemplo, le vemos definir, en términos de verdadera elocuencia, la belleza humana, que él llama belleza *espiritual, y* cuya esencia busca, no ya sólo en la regularidad y en el color, sino también en la vida y en la expresión.

Tercera especie de belleza es la que podemos llamar arbitraria o artificial, de sistema, de moda o de costumbre. Así, la arquitectura tiene dos especies de reglas: unas fundadas en los principios de la geometría, otras en las observaciones particulares que los maestros del arte han hecho en diversos tiempos sobre las proporciones que más agradan a la vista por su regularidad verdadera o aparente. Las reglas de la primera especie son tan invariables como la ciencia que las prescribe (v. gr., la simetría de los miembros, la unidad del plan, etc.). Pero no lo son las que se han establecido para determinar las proporciones de las partes de un edificio en los cinco órdenes de arquitectura..., reglas fundadas muchas de ellas en observaciones incompletas o en ejemplos equívocos. Este género de reglas, que responden a un tipo de belleza arbitrario, pueden ser de alguna utilidad en las artes, pero nunca deben mirarse como una barrera para el genio, que puede saltarla siempre que de esa irregularidad aparente resulten mayores bellezas. La arquitectura, la pintura, la escultura, todas las artes, la naturaleza misma, nos ofrecen abundantes ejemplos de estas *felices irregularidades.*

¡Cuán lejana está la fecunda y amplia doctrina del P. André, del intolerante preceptismo que por entonces tenía su eco en la elegante musa de Boileau, y cuán cierto es que los principios de la Estética, cualquiera que ella sea, en el mero hecho de ser principios filosóficos y generales, serán siempre la piedra de toque en la cual se prueben los bajos quilates de toda doctrina literaria exclusiva, de todo antojo o capricho de la moda, de todo lo que es relativo y accidental, o meramente histórico! Todo sistema estético propenderá siempre a la libertad literaria, al paso que todo conjunto de reglas técnicas y mecánicas propenderá siempre a coartarla y a decirla: «No pasarás más allá».

Esta belleza de convención humana puede dividirse todavía, **[p. 13]** según el P. André, en belleza de genio, belleza de gusto y belleza de puro capricho. La belleza de genio supone un conocimiento de la belleza esencial, bastante extenso para formarse un sistema *particular* en la aplicación de las reglas *generales.*

Con el nombre de *belleza en las costumbres,* reúne el P. André lo que en las Estéticas modernas suele andar separado bajo las dos rúbricas de belleza moral y belleza intelectual, considerando esta última como fuente de la belleza artística.

La idea del orden entra necesariamente en la noción de la belleza moral. Pero hay que distinguir tres especies de orden: un orden esencial, absoluto e independiente de toda voluntad, aun la divina; otro orden natural, independiente de nuestras opiniones y gustos, pero que depende esencialmente de la voluntad del Creador; y, finalmente, un orden civil y político, establecido por el consenso de los hombres, para mantener a los Estados y a los individuos en sus derechos naturales o adquiridos. Todas las consideraciones que sucesivamente desarrolla el P. André sobre estas tres especies de orden pertenecen a la Ética mucho más que a la Estética, y tienen un sabor muy pronunciado de sermón o plática moral, ora exponga el origen y valor de la simpatía, buscándole en la unidad primitiva del género humano *(Homo* sum, etc.), ora deduzca que, así como hay en nuestros entendimientos un orden de ideas, que es la regla de nuestros deberes esenciales respecto de los tres géneros de entidades que conocemos en el universo, así también hay en nuestros corazones un orden de sentimientos que es la regla de nuestros deberes naturales respecto de los demás hombres.

La belleza moral consiste, pues, en una constante, plena y entera conformidad del corazón con el orden moral en sus distintas especies, esencial, natural, civil, ley universal de las inteligencias, ley

general de la naturaleza humana, ley común social. En el orden moral, como en el físico, una especie de *unidad* es siempre la ley esencial de lo bello, y aquí hemos de buscarla en el imperio de la razón eterna, que es una y que da unidad a cuanto toca. Las costumbres que no tienen *unidad* podrán ser buenas, pero nunca serán bellas, porque siempre nos ofenderá una discordancia entre la persona y el papel que quiere representar.

En el tercero de sus discursos o conferencias llega, por fin, **[p. 14]** a tratar el P. André de lo que entiende por belleza en las obras del ingenio, y cuál es la forma precisa de lo bello en el total de una composición. «Entiendo por belleza, responde, no lo que a primera vista agrada a la imaginación en ciertas disposiciones particulares de las facultades del alma o de los órganos del cuerpo, sino lo que tiene el derecho de agradar a la razón y a la reflexión por su excelencia, por su luz propia, y, si se me permite esta expresión, por su agrado intrínseco». La razón y la reflexión son, pues, para el P. André, como para todos los cartesianos, el único criterio de la belleza, que en su sistema nunca sale de la esfera del intelectualismo, a pesar de las salvedades que veremos después.

Aquí, como en todas partes, nuestro teórico distingue tres especies de belleza: una esencial, que agrada al puro espíritu, independientemente de toda institución, aun la divina; otra natural, que agrada al espíritu en tanto que está unido al cuerpo, independientemente de nuestras opiniones y de nuestros gustos, pero con necesaria dependencia de las leyes del Creador, que son el orden de la naturaleza; y, por último, otra belleza artificial, que agrada al espíritu por la observancia de ciertas reglas, que los sabios de la república de las letras han establecido, guiándose por la razón y la experiencia.

Existe, pues, un gusto general, fundado en la esencia misma del espíritu humano, grabado en todos los corazones, no por institución arbitraria, sino por necesidad de la naturaleza, y este gusto es, por consecuencia, seguro e infalible en sus decisiones.

La belleza de las imágenes consiste en lo grande o en lo gracioso, y, mejor aún, en la unión de lo gracioso y de lo grande. La nobleza o la delicadeza, y, mejor todavía, la alianza de lo delicado y de lo noble, constituye la belleza del sentimiento. La fortaleza y la ternura, ya juntas, ya separadas, son la fuente de la belleza dramática y oratoria. Pero ni las imágenes son bellas sino en tanto que adornan a la verdad, ni puede reconocerse belleza sino en el sentimiento virtuoso. El P. André es, en esta parte, digno precursor del P. Jungmann, y siente, como él, la más fervorosa y declamatoria indignación contra las artes que el segundo llama pseudo-bellas.

En cambio, muestra la más penetrante sagacidad cuando discurre sobre la belleza arbitraria o convencional, es decir, la que **[p. 15]** resulta del genio de las lenguas, del gusto de los pueblos, de las reglas de los preceptistas, y, más todavía, del talento particular de los autores. Para él la belleza de la expresión consiste únicamente en traducir de una manera luminosa nuestro pensamiento, ya en términos propios, ya en términos figurados, ya en términos patéticos; pero éstos no han de buscarse en los libros, porque las expresiones trasplantadas de un espíritu a otro degeneran las más veces, como los árboles cuando cambian de tierra. Es preciso que cada cual las encuentre en su propio fondo, o se las asimile de tal manera que las haga carne y sangre suya. La verdad, aun siendo la misma en su fondo, se diversifica de mil maneras, según las disposiciones de los espíritus que la reciben, amoldándose a su entendimiento, coloreándose en su imaginación, animándose en su corazón. Cada pueblo tiene su carácter y su estilo propios; cada grande escritor tiene también el suyo,

entendiendo por estilo cierta unidad de expresiones y de giros continuada durante todo el curso de la obra. El P. André, que todavía pertenece a la buena escuela literaria del siglo XVII, truena contra ese estilo «descosido, licencioso, vagabundo, desigual, sin número, sin medida, sin proporción entre las cosas ni entre las palabras», que fué luego el estilo del siglo XVIII.

La unidad, ley del mundo de la belleza sensible y del mundo de la belleza espiritual, dilata su acción y dominio al mundo de la belleza artística: unidad de relación entre todas las partes que la componen, unidad de proporción entre el estilo y la materia de que se trata, unidad de conveniencia entre la persona que habla, las cosas que dice y el tono que adopta para decirlas. Es el precepto horaciano

Denique sit quodvis simplex dumtaxat et unum.

Por ligeras y superficiales que parezcan hoy algunas de las explicaciones teóricas del P. André, sobre todo en lo relativo a la estética de la Música, que trató muy de propósito y que colocaba en jerarquía superior a la de las artes plásticas; la aparente unidad lógica con que están enlazadas todas las partes de su tratado; el estilo florido y caluroso con que está escrito; la ausencia de tecnicismo, y más que todo el simpático calor de alma y el amor a todo lo bello y virtuoso que en él se respira, le dieron una popularidad **[p. 16]** extraordinaria, que ha durado más de un siglo. Tenía todas las condiciones del espiritu francés: lucidez perpetua, animación comunicativa, y un solo defecto, aunque grave: el de pasar sobre las dificultades, dándolas por resueltas, sin penetrarlas verdaderamente.

Muy inferiores al ingenioso ensayo del P. André, que supo hablar graciosamente de las gracias, son el *Tratado de lo bello,* de Crousaz (Amsterdam, 1724), y las *Reflexiones,* del abate Du-Bos, *sobre la Poesía y la Pintura* (1714). Ni uno ni otro se distinguen por su genio inventivo, aunque en su tiempo lograron cierto crédito, y aquí deben citarse, por haber sido muy leídos en España. Crousaz, a quien en esta parte sigue nuestro Luzán paso a paso, dilató en dos volúmenes las especulaciones del P. André, dando como él, por cualidades de la belleza, la variedad, la unidad, la regularidad, el orden y la proporción. *Variedad reducida a unidad,* viene a ser su fórmula, que coincide con la de nuestro gran teólogo Domingo Báñez « *differentia cum unitate* » . De la variedad y unidad proceden la regularidad, el orden y la proporción, o sea, la adecuación al fin. Es también notable en Crousaz la observación acerca del carácter *inmediato* de la percepción de la belleza, y la eficacia con que rinde y avasalla la voluntad antes que el entendimiento, aunque reconoce que esta eficacia puede ser mayor o menor, según la disposición de nuestro ánimo, resultando de aquí la aparente variedad de gustos. Y no merece menos consideración el haber contado entre las cualidades que contribuyen a la eficacia de la belleza, pero que no la producen, la *grandeza,* la *novedad* y la *diversidad,* doctrina que, lo mismo que las anteriores, ha hecho luego singular fortuna. El abate Du-Bos tiene el mérito de haber sido uno de los primeros en indagar, aunque superficialmente, las causas del progreso y decadencia de las artes, y en su crítica pueden notarse aciertos como el de recomendar a los poetas que prefieran los asuntos nacionales. Voltaire le estimaba como el libro más útil que hubiese aparecido sobre estas materias hasta su tiempo. Hoy nos parece vago, superficial y falto de método.

Por entonces apareció una tentativa mucho más original y digna de memoria, sobre *lo sublime.* Boileau había traducido en 1674 el célebre tratado griego sobre esta materia, que corre **[p. 17]** vulgarmente a nombre de Longino. La traducción era, y no podía menos de ser, muy libre y muy imperfecta. Boileau era mediano helenista, y además, en su tiempo apenas era conocido ni estudiado

el estilo técnico de los retóricos de Alejandría, a cuya escuela pertenece el llamado Longino, ni el texto de éste había pasado por más recensiones dignas de memoria que la de Tannegui Le Fevre, que dejó en él innumerables vacíos y oscuridades. Por otra parte, las observaciones o *remarques* que Boileau añadió a su traducción, no hacían adelantar un paso la cuestión de lo sublime, advirtiéndose en él, todavía más que en el autor griego que traducía, la perpetua confusión entre lo sublime y lo elevado, la cual llevaba a uno y a otro hasta encontrar sublimidad en el uso de las figuras de dicción y en la composición magnífica de las palabras.

Un abogado del Parlamento de París, llamado Silvain, hombre de espíritu verdaderamente filosófico, leyó a Longino, leyó las observaciones de Boileau, y ni una cosa ni otra le satisficieron. A fuerza de meditar sobre el problema, creyó haber dado con otra solución, y se la dirigió al mismo Boileau, que no parece haberse hecho cargo de ella (1708). Desalentado con tal indiferencia Silvain, tuvo por veinticuatro años inédito y olvidado su manuscrito; y cuando, por fin, llegó a publicarse, no fué leído ni entendido por nadie. A nuestra edad estaba reservado el exhumarle, como lo ha hecho Michiels, [1] notando singulares coincidencias entre las teorías de Silvain y las de Kant en su *Crítica del juicio.* Estas coincidencias no van tan lejos, sin embargo, como el crítico francés supone, interpretando a Silvain a la moderna y haciendo decir a sus frases más de lo que realmente entrañan. Falta, por completo, en Silvain la idea fundamental kantiana del poder de *resistencia* de la voluntad contra la naturaleza: falta la distinción de lo sublime *matemático* y *dinámico:* falta, sobre todo, la idea de la discordancia entre nuestra facultad de estimar la magnitud de las cosas del mundo sensible, y la idea de la absoluta totalidad, que en nosotros es real. Pero hay que confesar **[p. 18]** que Silvain dijo de lo sublime algo que hasta entonces no había vislumbrado pensador alguno: algo que se eleva extraordinariamente sobre las consideraciones retóricas y externas de Longino y de Boileau. A él se debe el haber distinguido por primera vez la sublimidad de las otras nociones con que andaba confundida, especialmente de la grandeza y de lo patético. A él haber buscado en lo infinito la raíz de lo sublime: a él (y en esto es en lo que más se aproxima a Kant) haber mostrado el carácter *subjetivo* de la impresión de lo sublime y de lo bello. «Lo sublime (escribe) es lo que levanta el alma sobre sus ideas ordinarias de grandeza, y llevándola con admiración a lo más elevado que hay en la naturaleza, la infunde una alta idea de sí propia... Lo sublime es efecto de una grandeza extraordinaria. En lo grande caben grados, pero en lo sublime parece que sólo cabe uno. Se puede decir que lo grande desaparece a la vista de lo sublime, como los astros se obscurecen en presencia del sol... No puede haber más que dos especies de sublimidad: una que hace relación a los sentimientos, otra que mira a las cosas. Llamaré a la primera de estas especies *sublime de sentimientos,* a la segunda, *sublime de imágenes* » .

Propiamente hablando, Silvain no estudia lo sublime en la impresión producida por los objetos de la naturaleza: no se fija ni en lo sublime de espacio ni en lo sublime de tiempo: reserva toda su admiración para lo sublime moral, que consiste en las acciones y sentimientos heroicos. No admite tampoco, como Longino y Boileau, que la sublimidad pueda encontrarse en las palabras solas. «Las palabras no son más que imágenes del pensamiento, y, por tanto, la verdadera elevación del discurso procede tan sólo de las cosas que en él se expresan. Pero lo sublime literario se encuentra a un tiempo en las cosas y en las palabras escogidas y colocadas de cierta manera ».

El subjetivismo, que iba siendo forzosamente el molde en que se vaciaba el pensamiento de los filósofos del siglo XVIII, domina en las siguientes frases, que son realmente lo más kantiano del tratado: «Es verdad que lo sublime consiste en las cosas y en las imágenes, pero *mediante la*

impresión de los objetos en el espíritu del orador... Entonces el alma se penetra de admiración y concibe alta opinión de sí misma... Estos momentos son raros y cortos, porque el espíritu, cansado de tan grandes esfuerzos y arrastrado **[p. 19]** por la costumbre, pierde pronto su actividad; pero mientras esos momentos duran, el alma se despliega en toda su extensión y marcha con paso noble, seguro y rítmico... *Diríase que lo sublime de las imágenes está en el alma del orador,* y parece que así como no somos grandes sino por nuestra unión con Dios, *así el hombre da valor y comunica excelencia a las cosas a que se une,* y las más grandes no hacen impresión en sus discursos, sino por el efecto que antes han producido en él».

En el estudio de lo sublime, moral o trágico, Silvain parece anticiparse también a Schiller y levantarse sobre su propia doctrina, haciéndolo consistir en la lucha o conflicto entre la pasión y el deber, vencida y dominada por el triunfo de la ley moral. «Quiero que la pasión sacrificada haga padecer, pero no que abata; quiero que un hombre aparezca lleno de una pasión tan grande, que otro menos magnánimo no podría domarla, no podría realizar tal sacrificio; y quiero, sin embargo, que lo haga con tan plena voluntad como si careciese de pasión». El entusiasmo por la libertad humana, la apoteosis estoica de la ley imperativa y absoluta es tan grande en Silvain como en Schiller o en cualquier otro de los kantianos.

Tan luminosas adivinaciones quedaron por de pronto perdidas para Francia. Dominaba allí una técnica literaria estrecha e inflexible, fundada en la admiración de ciertas obras de la antigüedad, mal entendidas por lo común, pero fundada todavía más en propensiones nativas de la raza, por donde vino a ser allí nacional, en el más riguroso sentido de la palabra, lo que en otras naciones, más clásicas de origen que Francia, pareció siempre artificial e importado. Dióse, pues, el fenómeno, a primera vista singular, de encontrarse una preceptiva falsa o incompleta (y de todas suertes opresora de la libertad artística y del arranque genial), sostenida y confirmada por una larga serie de obras maestras, que dieron tono y color a una literatura, con la circunstancia no menos extraña de haber sido la mayor parte de estas obras verdaderamente populares, es decir, aceptadas y comprendidas desde su aparición por todo un pueblo. La docilidad con que los ingenios más poderosos y más audaces, y hasta los espíritus más rebeldes a cualquier otro linaje de disciplina, amoldaron su inspiración a una serie de reglas que hoy nos parecen menudas, **[p. 20]** pueriles y de colegio, sin que esta esclavitud les perjudicase totalmente ni helase su inspiración, prueba hasta qué punto el genio y la índole de las razas imprime su sello en la literatura, haciéndola a su imagen y semejanza, a despecho de reglas y modelos, resultando de aquí que en unas partes se sequen y mueran las plantas, que en otras crecen vivaces y lozanas, por encontrar en la tierra jugos que las sustenten. Es la gente francesa inclinada de suyo a lo que algunos historiadores apellidan espíritu clásico , no ciertamente en el sentido de espíritu helénico, sino en el sentido de espíritu de orden intelectual, de disciplina literaria comprensible para todos, y que hace pasar como un nivel sobre todas las inteligencias, espíritu de educación uniforme, de pensamiento en común, de ideas y autoridades recibidas por todos, de claridad y lucidez en el pensamiento y en la frase, de algo que se respira en las escuelas, en los colegios, en las *clases,* de donde viene tal nombre. Si este sistema contribuye, a no dudarlo, a derramar entre los espíritus medianos, que en todas partes son los más, cierta especie de buen gusto, encerrado voluntariamente, en estrechos canceles, tampoco puede negarse que a la larga acaba por desecar esas mismas formas tan exquisitas y ponderadas y, entretanto, coarta el desarrollo de individualidades tan potentes y enérgicas como las que admiramos en las dos grandes literaturas del Norte y en las dos grandes literaturas del Mediodía.

Lo cierto es, que la llamada *poética clásica*, poética ciertamente muy lejana de los preceptos y mucho más de los ejemplos de la antigüedad, en ninguna parte ha llegado a ser racional sino en Francia, y eso que no fueron los franceses sus inventores. La unidad de tiempo, que erigió en precepto lo que Aristóteles se limitaba a consignar como un hecho, está en todos los comentadores latinos, italianos y españoles de la Poética, que pulularon en el Renacimiento. La unidad de lugar la inventó Castelvetro, según parece, y lo singular era el poner semejantes ideas en cabeza de Aristóteles, el cual había declarado, como cumplía a su grande entendimiento, que la duración conveniente de la fábula sería aquella que se requiriese para pasar de la infelicidad a la felicidad, según el curso verisímil y necesario de las cosas humanas.

Pedro Corneille, dos veces español, educado en la imitación **[p. 21]** de nuestro teatro y en la imitación de Lucano y de Séneca, e inclinado, por consiguiente, a la independencia literaria y a la forma romántica, se encontró con semejante tiranía, establecida ya por consenso universal, y en vez de atacarla de frente, prefirió unas veces eludirla con inocentes artificios, y otras someterse a ella, vindicándose a sí propio en los prefacios y exámenes que añadía a sus piezas, hasta que acabó por doblar la frente en sus *Discursos del poema dramático, de la tragedia y de las tres unidades.* Da pena ver a tan vigoroso poeta perseguido aun en su vejez de escrúpulos escolásticos, que le llevan a encontrar altos sentidos hasta en las que luego han resultado erratas de la Poética de Aristóteles, y buscar en la tragedia francesa las partes de cantidad de la tragedia griega, desde el prólogo hasta el éxodo; o bien pedir, como por favor, que se le concedan algunas horas o algunos palmos más de tierra para desarrollar sus fábulas, sin caer en la *licencia* de algunos que hacían viajar a sus personajes desde París a Ruan.

El ejemplo de la sumisión de Corneille, que fué gran poeta, no en virtud de las supuestas reglas, sino a pesar de ellas, vino a dar extraordinaria autoridad a los infinitos libros de teoría literaria, casi todos inútiles y farragosos, que en gran número abortaron en el siglo XVII y el siguiente. Así la *Poética* de La Mesnardière (1640), la *Práctica del teatro* del abate D'Aubignac (1657), el *Tratado del poema ético* del P. Le Bossu (1675), las *Reflexiones* del P. Rapin (1674). De ellos, D'Aubignac y Le Bossu fueron los más leídos, aunque uno y otro eran solemnísimos pedantes. El primero califica de *monstruosos* el teatro italiano, el español y el antiguo francés, y cuando no encuentra en Aristóteles sus absurdos y caprichosos preceptos, lo atribuye a que el Estagirita los tenía por tan evidentes, que ni siquiera juzgó necesario hacer mérito de ellos. En este género, nada hay tan cómico como la controversia entre D'Aubignac y Ménage *(Trissotin y Vadius* como si dijéramos), en la cual el primero sostenía que la acción del *Heautontimorumenos* dura quince horas, y el segundo que dura diez; el primero, que pasa en Atemas, y el segundo en un lugarejo próximo a aquella ciudad.

Pero a todos excedió el P. Le Bossu, cuyo tratado del *poema épico* tuvo seis ediciones, y mereció que Pope le calificase de **[p. 22]** *admirable,* y que Mad. de Sevigné tuviese a su autor por el hombre más sabio del mundo. He aquí el concepto que el P. Le Bossu tenía de la epopeya: *«discurso inventado con arte para reformar las costumbres por instrucciones cubiertas con el manto de la alegoría* de una acción importante, que se cuenta en verso de una manera verisímil, divertida y maravillosa». Consecuente a esta barroca definición es el resto de la teoría. El P. Le Bossu emprende probar que «la *Odisea* no ha sido compuesta, como la *Ilíada,* para *instruir a* todos los Estados de Grecia reunidos y confederados en un solo cuerpo, sino para cada Estado en particular». A él se debe también la peregrina idea de considerar la epopeya como una obra de especial utilidad para los reyes y generales de grandes ejércitos. Raro público, en el cual de seguro no habían pensado ni Homero, ni Dante, ni

Milton.

A Boileau, espíritu lógico, exacto y preciso, pero espíritu negativo al cabo, como todos los satíricos en quienes no se mezcla la nota lírica, le salvó de caer en tales aberraciones el profundo sentimiento que tenía de lo ridículo; pero el fondo de su doctrina difiere poco, salva la felicidad incomparable de la expresión, del que D'Aubignac y Rapin preconizaban. Dió a muchas verdades de sentido común eternidad de proverbios; «dijo agradablemente cosas verdaderas y útiles», como Voltaire reconoce; tuvo el mérito singular de adivinar y alentar el genio de sus más famosos contemporáneos (Racine, Pascal, Molière); enterró toda una literatura pésima, fanfarrona y bastarda; no fué extraño de ninguna manera a la poesía, y sobre todo a la poesía de dicción, que puede coexistir con pensamientos vulgares...; pero en el fondo no tiene su *Arte Poética* (1674) ni un solo principio que trascienda sobre el vulgar mecanismo, ni que arguya comprensión de las grandes leyes del arte. La forma es admirable: casi todos los preceptos pueden calificarse de racionales y sensatos, pero el espíritu estético es el de un procurador o el de un comerciante de paños. No confundamos por un espíritu de reacción, quizá justificada en parte, lo que es gloria de la lengua francesa, con lo que no es ni puede ser el código literario de los que no nos hemos educado en ningún colegio francés. La importancia pueril concedida a la rima, que, en lenguas como la italiana y la nuestra, tiene un valor tan secundario y discutible; el empeño de considerar la poesía **[p. 23]** como un arte de razón y de buen sentido; la absoluta ignorancia de la poesía de la Edad Media, calificada de « *arte confuso de nuestros viejos romanceros* » *;* la ignorancia todavía mayor del teatro español, anatematizado como « *espectáculo grosero* » *;* la proscripción absoluta de lo maravilloso cristiano; el riguroso precepto de *una acción sola en un lugar y un día;* la concepción radicalmente falsa de la poesía épica, «que se sostiene por la fábula y vive por la ficción», son intolerancias y errores de la crítica de Boileau, en los cuales no se insiste aquí por ser tan manifiestos, y además porque nos detiene aquel dicho de Voltaire: «Es de mal agüero *(porte malheur)* hablar mal de Nicolás». [1] Fué el intérprete de la razón y de la verdad, pero la razón y la verdad solas, no son la poesía.

No todos se sometieron sin protesta a la férula del ceñudo dictador. No en balde había difundido el cartesianismo cierto espíritu de hostilidad contra la tradición en todas las esferas. Espíritus insurrectos iniciaron de un modo desordenado, pero con singular tenacidad, la guerra contra los modelos clásicos, formulando principios muy análogos a los que han sido en nuestro siglo la bandera del más intransigente romanticismo. Así estalló la famosa cuestión de los antiguos y los modernos, que duró más de noventa años, y que produjo una montaña de libros. [2] El origen cartesiano de este motín es indudable. Descartes había hecho gala de despreciar la historia y las lenguas clásicas, afirmando que un sabio tenía tan poca obligación de conocer el griego y el latín como el dialecto de la Baja Bretaña, o el de los grisones. Él fué de los primeros que echaron a volar la idea, tantas veces reproducida por Perrault y sus secuaces, de que nosotros somos los verdaderos antiguos, puesto que el mundo **[p. 24]** es hoy más viejo y posee mayor experiencia. El P. Malebranche tenía por pequeño mal que el fuego viniese a consumir las obras de los poetas y de los filósofos antiguos, y se enojaba de que un amigo suyo encontrase placer en la lectura de Tucídides.

De tales antipatías se hicieron eco Colletet, Desmarests de Saint-Sorlin, Charpentier, Carlos Perrault, Fontenelle y La Motte, principales héroes de las tres campañas contra los antiguos, en las cuales tuvieron por principales antagonistas a Boileau y a Mad. Dacier. Sería inútil y prolijo en esta introducción enumerar todos los incidentes de la contienda. Basta fijarnos en el principal argumento

de los innovadores, que, más o menos explícito, más o menos bien declarado, no era otro que el principio de la perfectibilidad humana, o sea, la ley del progreso, aplicada por igual y en línea recta al arte, a la ciencia y a la industria. Colletet afirmaba, en plena Academia francesa, que la imaginación del hombre es infinita, y que no hay belleza que no pueda ser oscurecida por otra más rara, principalmente en estos nuestros siglos, que podemos considerar como la vejez del mundo; pues así como se han visto lucir nuevas estrellas y descubrirse nuevos mares y nuevos pueblos, así podrán encontrarse cada día modos nuevos de belleza. Arnauld D'Andilly y el obispo Godeau (1635,—*Discurso sobre la poesía cristiana)* hacían resueltamente la apología del elemento poético del cristianismo, enseñando que «el Helicón no es enemigo del Calvario, y que la Palestina oculta tesoros de que la Grecia misma no puede gloriarse», y añadían que «era lícito pasar por Atenas y por Roma, pero que se debía hacer morada en Jerusalén, sacrificándola los despojos de sus enemigos y reedificándola de sus ruinas».

Desmarets de Saint-Sorlin, poeta infeliz, pero recalcitrante y obstinadísimo, publicaba en dos volúmenes (1658), con el título de *Las delicias del ingenio,* un virulento ataque contra la mitología, y un desarrollo de esta tesis: «No hay belleza que pueda compararse con la de las Sagradas Escrituras». En otro libro suyo, *Comparación de la lengua y de la poesía francesa con la griega y la latina*, Desmarests de Saint-Sorlin declara inmutables los elementos poéticos que suministra la naturaleza, pero variables y perfectibles hasta lo infinito los que resultan de nuestro modo, cada vez más perfecto, de concebir la naturaleza de las cosas. No contento **[p. 25]** con esto, escribió un Discurso para probar que los argumentos cristianos son los únicos propios de la poesía heroica, censurando, sobre todo, enérgicamente a los que en asuntos modernos hacían intervenir a los dioses de la Fábula, y asentando el principio indisputable de que lo maravilloso y lo sobrenatural debe estar fundado sobre la religión del héroe de quien se canta.

Demasrests bajó al sepulcro en 1676, pero dejando por ejecutor de sus voluntades literarias a Carlos Perrault, cuyo nombre vive, no por estas polémicas, sino por sus encantadores cuentos para la niñez. Perrault era un sabio en muchas artes y ciencias, pero sentía poco y mal la poesía, y sobre Homero y sobre Píndaro dijo garrafales desatinos. Su mérito y su error fundamental consiste en la aplicación sistemática de la teoría del progreso, entre cuyos primeros apóstoles quiere alistarle con razón Pedro Leroux. Los cuatro tomos de su *Paralelo de los antiguos y de los modernos* (1696), ampliación de otros escritos suyos anteriores sobre la misma materia, pueden considerarse como un perpetuo desarrollo de esa idea de perfectibilidad continua y paralela. Perrault compara las edades de la humanidad con las de un solo hombre, e infiere de aquí que los antiguos eran niños, y que nosotros debemos ser considerados como los verdaderos antiguos. [1]

Exalta el siglo de Luis XIV, como la edad de oro de la humanidad, y concede grande eficacia a la gobernación de los príncipes en el desarrollo de las letras y de las artes. No le espantan los eclipses parciales de la civilización, porque en esos períodos, al parecer de barbarie y de tinieblas, la ciencia corre como río subterráneo, para salir de nuevo a la superficie más abundante y caudaloso que nunca. La naturaleza no ha perdido nunca su fecundidad para producir grandes hombres; sólo que en cada época engendra cierto número de hombres excepcionales, que son como el tipo y la gloria de ella.

Donde Perrault flaquea es en la aplicación de estos grandes principios a cada una de las artes. La idea del progreso es, a un tiempo, el mérito mayor y el punto más flaco de su sistema. No **[p. 26]** acertó a

comprender que esta ley, como toda ley histórica, no puede aplicarse en iguales términos a lo que de suyo es relativo y mudable, como las ciencias experimentales y las industrias (en que cada día representa un adelanto nuevo), y a lo que puede alcanzar en cualquier momento histórico un valor propio y absoluto, como sucede con las grandes creaciones artísticas. La verdad y la belleza son eternamente admirables, sea cualquiera la época y la civilización que las producen o comprenden, y no cabe el más ni el menos tratándose de obras perfectas y acabadas cada cual en su línea, sin que esto excluya en modo alguno la persuasión en que debemos estar de que los siglos venideros producirán otras obras igualmente perfectas, aunque de orden distinto, ni implique tampoco la negación del progreso estético, que en otro sentido se cumple siempre, en cuanto va siendo cada día mayor la suma de goces estéticos que la humanidad atesora, y mayor asimismo el número de hombres llamados a participar de estas espirituales fruiciones. Ni entendía tampoco Perrault, esclavo más que otro alguno del arte convencional y académico de su tiempo, que pueden haberse producido en pueblos y en épocas favorecidas de un modo singular por la naturaleza, tipos y formas de arte que luego han desaparecido, y que es en vano emular, porque virtualmente están muertos, aunque gozan de la perennidad incorruptible que la perfección y la hermosura les comunican: así, por ejemplo, la estatuaria griega y también su tragedia; así también la epopeya de los pueblos primitivos, y pudiéramos añadir la arquitectura gótica, y la pintura italiana del Renacimiento, sustituídas luego por otros modos y formas, que a su manera tienen también singular hermosura, v. gr., el drama shakespiriano, la pintura realista holandesa y española, etcétera, etcétera. Entendido de esta manera el progreso artístico, quizá se hallará que están bien compensadas las pérdidas con los hallazgos, mucho más si se tiene en cuenta que cada día va siendo más profunda la crítica que se aplica a las obras maestras, y mayor la penetración de sus recónditas bellezas.

Otro de los méritos de Perrault consiste en haber distinguido, antes que el P. André, dos géneros de bellezas, unas transitorias y locales, otras universales y eternas, infiriendo de aquí que era gran prueba de esterilidad someterse a un estilo único e **[p. 27]** inmutable. Pero su falta de sentido estético salta a los ojos cuando confunde los adelantos de la construcción con los del corte de piedras y maderas, o cuando dirige a Homero las más pedestres censuras por no haberse sometido a la etiqueta y ceremonial de la corte de Luis XIV, aunque por otra parte dió singular muestra de adivinación histórica, negando la personalidad del poeta y considerando las dos epopeyas homéricas como un conjunto de rapsodias: opinión idéntica, hasta en su temeridad, a la de la escuela wolfiana, reducida hoy a más razonables términos, y anunciada también por Vico (1715), que consideraba a Homero como una *Idea* o un *carácter heroico* más bien que como persona real.

En suma: no hay escritor alguno de su siglo que lanzara a la arena tal número de opiniones nuevas y paradójicas, unas verdaderas, otras falsas, pero destinadas todas a hacer gran ruido en el mundo. Hasta cuando se equivoca nos parece muy superior en ingenio a sus rivales, especialmente a Boileau, el cual en la polémica que con él sostuvo no acertó a salir de la injuria personal o de los lugares comunes retóricos. Boileau tenía razón en admirar a los antiguos, y es mérito suyo esta admiración; pero no puede darse cosa más pobre que las razones en que la fundaba. Al fin Perrault, desatinando y todo, por su afán de aplicar a la crítica las leyes y el método de las ciencias positivas, abría siempre perspectivas y horizontes nuevos, y era digno heraldo y nuncio de lo por venir.

Casi el mismo elogio hay que conceder a otros espíritus paradojales que seguían la misma bandera, muy señaladamente a Fontenelle y a La Motte. Fontenelle, hábil vulgarizador de los descubrimientos científicos, escéptico templado, y no mucho más sensible que Perrault a los encantos de la verdadera

poesía, inventó un género de églogas urbanas o áulicas, pesadísimo y absurdo, en que los pastores hablaban como discretos cortesanos, e hizo la apología de esta invención en un *Discurso sobre la naturaleza de la égloga,* donde declara que los antiguos, especialmente Teócrito, no supieron *idealizar* la naturaleza, y que sus personajes carecen de educación y buen tono. El mismo *idealismo* de salón, mezclado con ingeniosos epigramas y fórmulas dubitativas, resalta en la *Digresión sobre los antiguos y los modernos* (1688), donde, sin embargo, aparece, quizá por primera vez, formulada la teoría **[p. 28]** de la influencia de los climas, con aplicación a la literatura y a las artes, así como Montesquieu la aplicó a la legislación algunos años adelante. Admite la ley del progreso en las ciencias: la niega en la literatura. Ya en su vejez (1742) publicó unas *Reflexiones sobre la Poética,* encaminadas principalmente a establecer la superioridad de su tío Corneille contra los admiradores exclusivos de Racine. Esta Poética es curiosa, puesto que en ella se manifiesta por primera vez el conato de derivar las reglas del drama *de las primeras fuentes de lo bello,* indagando cuál sea la naturaleza de las acciones que son propias para agradar en el teatro, y de qué manera estas mismas acciones se modifican por las condiciones de la escena. Fontenelle se contenta con exponer el plan de esta Poética filosófica, pero le declara inmenso y casi inasequible, y se limita a hacer algunas observaciones sueltas, pensadas con más ingenio que novedad. Ni siquiera tiene aliento para rechazar la doctrina de las tres unidades, sin duda por respeto a la memoria de su tío, que había querido mostrarse, a lo menos en teoría, tan rígido observador de ellas.

No así La Motte Houdard, otro escritor de los que se empeñaban en que la discreción y la agudeza sustituyesen a todo, hasta al sentimiento poético. Tradujo a Homero sin entenderle ni saber griego, excitando con esto las iras de la sabia madama Dacier, que le aplicó el látigo con que los humanistas de los siglos XV y XVI solían flagelarse brutalmente unos a otros; y no fué lo peor que le tradujera, sino que se empeñó en refundirle, abreviarle y acomodarle al uso y estilo moderno, con impertinentes correcciones y censuras y versos tan duros y áridos, que acabó por hacer aborrecible a Homero entre los indiferentes, hastiados ya de estas cuestiones. La Motte no negaba que Homero fuese un gran poeta con relación al tiempo bárbaro en que nació; pero estaba tan persuadido de que el poeta mismo hubiera aceptado sus correcciones, que en una oda titulada *La sombra de Homero,* osó hacer bajar al divino ciego a la tierra para recomendarle a él (La Motte) en versos de piedra berroqueña, que se dignara revestir la *Ilíada* con las gracias de su estilo, respetando las conveniencias sociales y el gusto de las edades cultas.

Los admiradores y los enemigos de Homero estaban a la misma altura en cuanto a no comprender la epopeya primitiva. **[p. 29]** Boileau, no sabiendo cómo explicarse las malas costumbres y flaquezas de los dioses de la *Ilíada,* había confiado, muy en secreto, a La Motte la idea de que la *Ilíada* debía de ser una especie de tragicomedia, en que tocaba a los dioses el papel de bufones o graciosos para divertir al lector después de las escenas serias. Se quería a viva fuerza que los primitivos helenos tuviesen las mismas ideas morales y teológicas que nosotros, o se les reprendía por no haberlas tenido. Tal es el sentido del prólogo de La Motte a su traducción (1714) y de sus *Reflexiones sobre la Crítica* (1715), a las cuales contestó con más erudición que talento madama Dacier en su libro *De las causas de la corrupción del gusto* (1714), y en el prefacio y en las notas de su *Odisea* (1716), donde generalmente adopta las fórmulas épicas del P. Le Bossu, ensalzando la *Ilíada* como un discurso en verso, inventado para representar en forma alegórica los males que la división de los jefes ocasiona en un partido, y la *Odisea* como otro discurso alegórico moral, cuyo intento es probar los males que la ausencia de los príncipes causa en los Estados. ¡Haberse pasado la vida sobre Homero, haberle traducido con tanto amor, y, en general, con bastante exactitud, aunque dándole un color falso y

moderno, y venir a los sesenta y tres años a sacar por fruto de su admiración tales consecuencias! ¡Cuánto mejor lo sentía aquel escultor que, sin saber palabra de griego, exclamaba, según nos refiere D'Alembert: «Hace pocos días he tropezado con un libro *francés* viejo, que yo no conocía: se llama la *Ilíada de Homero.* Desde que le he leído, me parece que tengo delante hombres de quince pies, y no puedo dormir».

Otras paradojas de La Motte valen más, mucho más de lo que pudieran inducirnos a creer este bárbaro atentado suyo contra Homero o su *Discurso sobre la poesía en general y sobre la oda en particular* (1706), notable tan sólo por el desconocimiento perfecto de lo que constituye la esencia del genio lírico, en el cual no ve más que el número, la cadencia, la ficción y las figuras. Pero aun en ese mismo discurso tiene el mérito de haberse rebelado contra los que daban por fin de la poesía la utilidad, «a no ser (añade) que en lo útil se comprenda el placer, que es, en efecto, una de las mayores necesidades del hombre», y de haber proclamado, contra un rigorismo importuno, la libertad de la poesía que **[p. 30]** «canta lo que quiere, dispone sus asuntos como bien le parece, no se preocupa de la virtud ni del vicio, y cuando nos agrada, puede decir que ha cumplido con su misión»; proposiciones que los más rígidos teólogos de su tiempo dejaron pasar sin nota de censura, adoctrinados como estaban por la escolástica, de que el arte, como tal arte, no mira a la bondad o malicia del operante, sino a la perfección de la obra.

Mayores son los aciertos de La Motte en su *Discurso sobre la tragedia*, donde no duda en atacar de frente el sistema de las tres unidades, que califica de regla pueril y contraria a la verisimilitud; en sustituir a la unidad de acción la de interés, y en reprobar el uso de los confidentes, plaga del teatro francés. ¿Qué mas? Llegó a recomendar el uso de la prosa para la tragedia y hasta para la oda, extravagancia esta última que creíamos nacida en nuestros días.

Si los defensores de los antiguos pecaron por espíritu de rutina, y los defensores de los modernos por falta de erudición y de discernimiento, no cabe duda que unos y otros dieron impulso a un gran movimiento intelectual, y que entonces quedaron proclamadas por primera vez la mayor parte de las ideas, cuya trama constituye la moderna historia de la preceptiva literaria. De la nube de escritos que tal polémica abortó, pocos son leídos hoy, y pocos merecen serlo, si se exceptúan una epístola de La Fontaine (que sentía a los antiguos como ningún otro poeta de su tiempo), algunas páginas muy sensatas y de elegancia mundana de Saint Évremond; y, sobre todo, la hermosa carta de Fénelon acerca de las ocupaciones de la Academia francesa, y sus *Diálogos sobre la eloquencia*, expresión de un sabio y simpático eclecticismo, en el cual domina el cariño gracioso y familiar a los antiguos, pero cariño tan ilustrado que le hace preferir la austeridad de Demóstenes a la pompa de Cicerón. Ni tampoco pareció esquivo a algunas de las más razonables paradojas de La Motte, mostrando declarada aversión a la rima y al sistema prosódico de la lengua francesa, aversión bien natural en quien se había mostrado verdadero poeta en prosa en su *Aristonóo* y en las buenas partes del *Telémaco.*

Aparte de esta grande y fundamental cuestión, todavía pueden citarse en Francia muchos escritos de principios del siglo XVIII, **[p. 31]** que más o menos se refieren a la estética. Indicaremos sólo los que contienen alguna novedad digna de recordarse. El abate Terrasson, autor de una soporífera novela científica titulada *Sethos,* intentó aplicar a la teoría de las artes la duda metódica de los cartesianos, he hizo alarde de buscar las leyes de la poesía en la esencia de la poesía misma, y no en la tradición ni en el análisis de algunos volúmenes griegos y romanos. Tal es el sentido de su *Disertación crítica sobre*

la ILÍADA *de Homero* (1715). El P. Bouhours, jesuíta algo mundano y muy estimado en la conversación, erigió en teoría (en sus *Diálogos de Aristo y Eugenio*— 1671, y en su *Manera de juzgar bien las obras de ingenio*— 1687) una especie de estilo brillante y conceptuoso y al mismo tiempo florido, que él llamaba *adornado,* y que era, por decirlo así, una renovación del conceptismo de *las preciosas;* y para defenderle, cual otro Gracián, inventó la teoría estética de la *verdad embellecida* que él daba por fórmula del arte. Su libro tiene profundas semejanzas con la *Agudeza y arte de ingenio,* aunque él no lo confiesa. Exageró sus ideas el abate Trublet, que *compilaba, compilaba, compilaba...,* según el sangriento verso de Voltaire. Trublet había inventado una receta para convertir lo bueno en bello por medio de la elegancia, la vivacidad y la delicadeza.

Todas estas genialidades están olvidadas; pero no les faltaron secuaces. Mejor fué la suerte del *Tratado* de Rollin (rector de la Universidad de París) *sobre los estudios* (1726-28), que en su parte literaria es una paráfrasis bien hecha de Quintiliano, una especie de Quintiliano cristianizado, pero que tiene, entre otras originalidades, la de haber proscrito, en nombre de la religión y del sentido común y de la verdad, *«cuyos derechos son eternos y no prescriben nunca»,* el uso de la mitología en los asuntos modernos, afirmando que si el cristiano no cree en las divinidades gentiles, es pronunciar palabras inútiles el invocarlas. En este punto Rollin, como Desmarests de Saint-Sorlin, es verdadero predecesor del *Genio del cristianismo.* El mismo sentido que en esta parte del libro de Rollin, predomina en otros métodos de educación cristiana que por entonces se publicaron, especialmente en el *Triunfo de la Academia cristiana sobre la profana,* por el P. *Félix Dumas,* religioso recoleto (1640), que sólo mencionamos por haber sido traducido al castellano; y con más libertad y amplitud en los **[p. 32]** voluminosos tratados del sabio teólogo oratoriano P. Thomasin, especialmente en el que se rotula *Método de estudiar y de enseñar cristianamente las letras humanas con relación a las letras divinas y a las Sagradas Escrituras* (1681-1682), donde su autor, lejos de proscribir el estudio de los libros gentiles, quiere, como San Basilio, que vengan a exornar el trofeo de la verdad cristiana, dando a las fábulas una interpretación alegórica, y exprimiendo el jugo de la verdad moral que en ellas se encierra.

Todas estas discusiones críticas y pedagógicas contribuían, sin duda, a dar amplitud a las ideas literarias; pero la Estética general adelantaba poco después de los trabajos de Silvain, del P. André y de Crousaz. En los cincuenta primeros años del siglo XVIII sólo podemos registrar un ensayo de psicología estética, y otro de sistema o clasificación general de las artes.

El *Ensayo sobre el gusto* no es más que un artículo que Montesquieu, a ruegos del caballero Jaucourt, había empezado a escribir para la *Enciclopedia,* y que se publicó incompleto y sin la postrera lima, después de su muerte. Es, por tanto, un borrador, bueno para probar la variedad de aptitudes del ilustre Presidente, pero no para rivalizar con el *Espíritu de las leyes,* ni siquiera con las *Cartas persas.* Su utilidad para el estudioso de la Estética es hoy muy pequeña. Montesquieu se propone investigar las causas del placer que excitan en nosotros las obras de ingenio y las producciones de las bellas artes, y lo hace, en general, siguiendo las huellas del P. André; esto es, con mucha superficialidad. Como él, acepta la división tripartita, distinguiendo tres especies de placeres: los que el alma saca del fondo de su esencia, los que resultan de su unión con el cuerpo, los que se fundan en las preocupaciones o en el hábito. Estos diferentes placeres son los objetos del gusto. El mérito principal del análisis de Montesquieu consiste en haber establecido duramente la distinción entre lo bueno y lo bello, *(forma con uso* y *forma sin uso):* «Cuando encontramos placer en ver alguna cosa que tiene utilidad para nosotros, decimos que es buena; cuando encontramos placer en verla, sin

consideración ninguna a su utilidad, decimos que es bella».

Los principios estéticos de Montesquieu son tan subjetivos como los de Silvain o los de Kant. «Las fuentes de lo bello, de lo bueno, de lo agradable (escribe) están en nosotros mismos, e **[p. 33]** indagar sus razones es lo mismo que buscar las causas de los placeres de nuestra alma». De aquí nace el carácter completamente psicológico de este breve tratado: «Examinemos nuestra alma, estudiémosla en sus acciones y en sus pasiones...» Define el gusto «facultad de descubrir con delicadeza y prontitud la medida del placer que cada cosa puede producir a los hombres». Como placeres propios del alma, enumera los que se fundan en la curiosidad, en las ideas de grandeza y perfección, en la idea que el alma tiene de su existencia, opuesta al sentimiento de la nada, en la facultad de comparación y asociación de las ideas, etc. El gusto natural que discierne estos placeres no es cuestión de teoría, es una aplicación pronta y exquisita de las mismas reglas que no se conocen. Lo que Montesquieu no decide claramente es, si el gusto pertenece a la sensibilidad o a la inteligencia, aunque más bien parece inclinarse a lo primero. El sabor general del tratado es sensualista, pero con gran vaguedad de términos. En él leemos esta singular proposición: «El alma *conoce* por sus ideas y por sus *sentimientos»,* dando a entender que el elemento sensible va envuelto en todo conocimiento, y que éste no viene a ser más que la misma sensación transformada. Aún van más allá proposiciones tan materialistas como ésta: «El talento consiste en tener los órganos bien constituídos relativamente a las cosas a que se aplica».

Es singular que la mayor parte de expresiones bellas y sublimes que cita Montesquieu en este tratadillo las saque de autores tan oscuros y de tan dudoso gusto como el compendiador Floro, que es el preferido. En general, no demuestra gran tino artístico, ni es maravilla que de su pluma salieran las pueriles afectaciones del *Templo de Gnido.* De los edificios góticos dice que «son una especie de enigma para los ojos que los ven, y que el alma se queda confusa delante de ellos, como cuando se le presenta un poema obscuro». ¡Cuánto mejor sentía la arquitectura ojival nuestro Jove-Llanos, jurisconsulto también y escritor de ciencias sociales como Montesquieu! En el uno imperaba la preocupación dogmática; el otro, por el sentimiento, casi llegaba a librarse de ella.

En suma: Montesquieu considera como principales fuentes del placer estético la curiosidad, el orden, la variedad, la simetría, los contrastes, la sorpresa, la asociación accidental de ideas..., y, **[p. 34]** sobre todo, el *no sé qué* (así le llama, lo mismo que nuestro padre Feijóo), que consiste principalmente en lo inesperado, «y es la razón por qué las mujeres feas tienen muchas veces gracia, y es raro que las bellas la tengan; porque una persona bella hace ordinariamente lo contrario de lo que hubiéramos podido esperar de ella». Cuando la sorpresa va en progresión ascendente, llega la belleza a su colmo: «se pueden comparar las grandes obras con los Pirineos, donde la vista que creía medirlos al principio descubre montañas detrás de las montañas, y se pierde cada vez más en lo infinito». Montesquieu analizó con mucha sagacidad algunas de las impresiones estéticas, particularmente las que resultan de la diferencia entre lo que el alma ve y lo que el alma sabe, así como también los distintos grados y maneras de la gracia. Tampoco se mostró muy intolerante en la cuestión de las reglas, que estima verdaderas siempre en tesis, pero falsas a menudo en la hipótesis, pues aunque todo efecto dependa de una causa general, se mezclan con ellas tantas causas particulares, que cada efecto tiene, en al guna manera, una causa distinta... «Así, el arte da las reglas, y el gusto las excepciones: el gusto nos descubre en qué ocasiones el arte debe imperar, y en qué ocasiones debe ser sometido». A este tenor podrían entresacarse del ensayo de Montesquieu algunas sentencias sueltas muy dignas de alabanza, pero nada que se parezca a un sistema. Parecen notas lanzadas al acaso sobre el papel, para un tratado

que no llegó a escribirse. La parte conocida termina con algunas observaciones sobre lo cómico (cuya raíz encuentra en la malignidad natural) y sobre el elemento estético que cabe en los juegos de azar.

Lo que falta a los apuntes de Montesquieu en aparato sistemático y científico, le sobra a otro libro francés de la misma época, que tuvo un éxito enorme, más bien fuera de Francia que en Francia misma, siendo traducido al inglés, al alemán, al holandés, al italiano y al castellano, discutido por Diderot, apreciado por Mendelssohn, y finalmente, acatado como código en muchas partes de Europa hasta el advenimiento de Winckelmann y de Lessing, Esta obra, nada vulgar, escrita no sin talento lógico, y sobre todo con mucho espíritu de sistema, es la quinta esencia de todas las malas y torcidas interpretaciones que se venían dando al texto de la *Poética de Aristóteles,* extendidas y dilatadas, no ya sólo por **[p. 35]** los campos de la poesía y del arte literario, sino por todas las demás bellas artes, que el autor aspiraba a reducir a un principio. Fué autor de esta tentativa el abate Batteux (1713-1780), conocido además por su edición de las *Cuatro Poéticas de Aristóteles, Horacio, Vida y Boileau,* que se esmeró en concordar y anotar, y por varios escritos no despreciables, concernientes a varios puntos de la filosofía griega. Su obra fundamental se titula *Principios de Literatura,* y a ella sirve de introducción el célebre tratado *De las Bellas Artes reducidas a un principio.* Nunca se ha visto contracción más endeble, a pesar de su apariencia de solidez, ni nunca se ha fabricado una teoría con menos elementos. Su especiosa facilidad seduce: una vez aprendida, no se va nunca de la memoria, y el siglo XVIII la aprendió en seguida, sin perjuicio de olvidar pronto a quién la debía.

El principio único del abate Batteux es la *imitación de la naturaleza,* entendida tal y como suena, en el mismo sentido grosero en que hoy la entienden los naturalistas y realistas; doctrina que dista *toto coelo,* como en otra parte hemos indicado, de la verdadera doctrina de Aristóteles, el cual se guardó bien de formular un principio único para todas las artes, y dió por objeto a la poesía la *imitación de lo universal y de lo necesario,* infiriendo de aquí la mayor dignidad y excelencia de la poesía respecto de la historia.

El abate Batteux, separándose de este sentido idealista, e imbuído hasta los tuétanos del empirismo de su tiempo, nos dice lisa y llanamente que «imitar es copiar un modelo», si bien extiende el concepto de Naturaleza, haciendo que abarque, no sólo lo existente, sino también lo posible.

Aceptando el abate Batteux la generalísima definición del arte, «colección de reglas para hacer bien lo que puede hacerse bien o mal», y la clasificación de las artes en útiles, bellas y bello-útiles, refiere al tercero de estos grupos la elocuencia y la arquitectura, y al segundo la música, la poesía, la pintura, la escultura y la danza pantomímica; difiriendo entre sí las tres especies de artes, no sólo por su fin inmediato, sino además porque las primeras emplean la naturaleza tal como es en sí, las bello-útiles la modifican, y las bellas no la usan ni la mejoran, sino que la imitan. El oficio del ingenio «consiste, no en imaginar lo que puede **[p. 36]** ser, sino en hallar lo que es; no en dar existencia a un objeto, sino en reconocerle tal cual es». La Naturaleza contiene todos los planes de las obras regulares, y las reglas del Arte están invariablemente trazadas por el ejemplar de la naturaleza. «¿Qué es la pintura? Imitación de objetos visibles...; su perfección no pende sino de la semejanza con la realidad. ¿Qué son la música y el baile? Un retrato artificial de las pasiones humanas. En suma: todas las artes no son otra cosa que *entes fingidos,* copiados o imitados de los verdaderos».

No nos engañemos, sin embargo, dando a la doctrina del abate Batteux más alcance naturalista que el

que realmente tiene. Su imitación no es la copia servil de cuanto se ofrece a los ojos, sino la imitación de la *Bella Naturaleza,* esto es, de la Naturaleza en el más alto grado de perfección con que la puede concebir el espíritu. Para alcanzar esta separación de la naturaleza, el abate Batteux no acude ciertamente a la idea platónica, pero recomienda y encarece el procedimiento de selección, que dicen que practicó Zeuxis con las muchachas de Crotona, haciendo un cuadro que fué verisímil y poético en su totalidad, y no verdadero e histórico sino en las partes tomadas separadamente. No obsta esto para que lo verdadero y lo real puedan ser materia de las artes, siempre que reúnan por sí mismos las condiciones necesarias para poder ser materia de un poema o de un cuadro; pero entonces el arte usa de sus derechos, edificando sobre los cimientos de la verdad, y mezclando tan diestramente la verdad con la mentira que de ambas resulte un todo de la misma naturaleza.

Es fácil concebir la aplicación de este sistema a la pintura, a la escultura, a la poesía narrativa y a la dramática, pero lo curioso es ver los esfuerzos de ingeniosidad a que el autor apela para extenderle a la música, a la poesía lírica y a la arquitectura. De esta última fácilmente se descarta, con decir que es un arte bello-útil, que emplea grandes masas, sin modificarlas. A las dos artes idealistas por excelencia las considera como imitaciones de la pasión humana, sin hacerse cargo de que la música tiene su valor estético propio, independiente de la pasión que expresa o que puede excitar, la cual muchas veces depende, más que de la música misma, de la situación de ánimo de quien la oye. Por el contrario, el abate Batteux mira la música bajo un aspecto que pudiéramos **[p. 37]** llamar exclusivamente literario, y afirma en términos rotundos que «toda Música y todo Bayle debe tener un sentido y una significación», y que «no hay sonido alguno que no tenga su modelo en la naturaleza».

Batteux no vacila, como Montesquieu, en declarar que «el gusto es un sentimiento», pero nota con mucha precisión que este sentimiento va siempre acompañado de un juicio. «Aunque parece que el gusto procede a ciegas y toscamente, la verdad es que va precedido siempre de un rayo de luz».

Todavía pudieran entresacarse de este olvidado libro aforismos estéticos de verdad tan incontrastable como el siguiente: «No basta para las Artes que el objeto que elijan sea interesante, sino que debe tener toda la perfección de que es susceptible». Batteux no quería que los artistas se contentasen con lo bueno, sino que aspirasen sin tregua a lo excelente, singular y nuevo. En su tendencia sintética, llegaba a concebir el ideal de un espectáculo en que la Pintura, la Música, el Baile, la Declamación y la Poesía se diesen armoniosamente la mano, excitando a un tiempo todos los sentimientos y todas las facultades de nuestra alma. Afirmaba que hay en las obras de arte una lógica fatal, y que «nada hay menos libre que el arte después que ha dado el primer paso». Aspiraba a la unión de lo bello y de lo bueno, pero considerándolos como ideas y realidades distintas, por mirar lo bueno a la conservación y perfección de nuestro ser, y tener lo bello su finalidad en sí propio, como manifestación sensible de lo perfecto. Admitía muchos modos y diferencias de arte, todos igualmente legítimos, según las épocas, los gustos, los genios, los gobiernos, los climas, las costumbres y los idiomas, y todos los creía legítimos, siempre que convinieran en imitar con selección la naturaleza. Para la perfecta imitación exigía dos condiciones: la exactitud y la libertad franca e ingenua, que borrase en el arte las huellas de la esclavitud. Admitía que el sentimiento pudiese adivinar las reglas del arte de un modo más fino y seguro que la inteligencia. En cuanto a imaginar posibles nuevos modos y formas de arte, llegaba donde los más audaces. «La Naturaleza (dice) tiene una infinidad de tipos y sistemas que conocemos, pero tiene muchísimos más que ignoramos». La crítica de los defectos es fácil: la alta crítica consiste en ver las bellezas de que una obra es capaz, **[p. 38]** pero que su autor no ha puesto en ella. Identificaba, en su esfera más alta, el buen gusto con el amor habitual del *orden.* Todas estas graves

enseñanzas están desfiguradas, a la verdad, por una continua preocupación del elemento didáctico y moral de la poesía, que quiere encontrar, no ya sólo en los poemas homéricos, los cuales interpreta como Mad. Dacier, sino hasta en las odas anacreónticas, v. gr., en la del *Amor picado por la abeja.* «Anacreonte (dice) colocó sus lecciones entre rosas».

Brilla el discernimiento del abate Batteux cuando aconseja preferir el elemento humano en la poesía al elemento del paisaje que considera como accesorio respecto de las acciones morales y libres: «Por eso los grandes pintores jamás dejan de poner, aun en los paisajes más desnudos, algunos *vestigios de humanidad,* como algún sepulcro antiguo o algunas ruinas de un vetusto edificio». Expresión felicísirna la de *vestigios de humanidad,* y muy para notada en un crítico del siglo XVIII. Su concepto de la epopeya era también muy elevado y harto superior al que hemos visto en el P. Le Bossu y en los restantes tratadistas. La definía como un «poema que en una misma acción abraza todo el universo, el cielo que rige los destinos, y la tierra donde se cumplen»; y añadía, adelantándose a conceptos generales y sintéticos que creemos engendrados por la filosofía del primer tercio de nuestro siglo, que «la Epopeya es a un tiempo la historia de la Humanidad y de la Divinidad», definición verdaderamente maravillosa y aplicable a todas las epopeyas primitivas. Con tales iluminaciones geniales, mal podía ser hostil a la poesía de Milton, que «supo reemplazar lo maravilloso de la fábula con lo maravilloso de nuestra santa religión», aunque reconoce una ventaja en las antiguas teogonías, es a saber: que, suponiéndose a sus héroes hijos de Dioses, se los podía creer también en comunicación continua con sus padres, estableciéndose así el lazo entre lo humano y lo divino. No concebía la máquina como algo externo a la acción del poema mismo, sino como algo que penetrase en sus entrañas «conciliando la acción de la Divinidad con la de los Héroes». Y aun inclinándose ante la autoridad del P. Le Bossu en lo del fin moral, no aceptaba que el poeta épico comenzara por proponerse en abstracto la máxima que luego había de desarrollar, «porque la esencia de la acción no pide más que un objeto, sea el que fuere», **[p. 39]** pudiendo, a lo sumo, la máxima resultar del conjunto del poema. ¿Cómo reducir a un apólogo la Musa Épica, que «está tanto en el cielo como en la tierra, y aparece toda penetrada de la Divinidad, y semeja mas bien el éxtasis de un profeta que el verídico testimonio de un historiador»?

En cuanto al precepto de las unidades trágicas, manifiesta una tolerancia muy rara en preceptistas franceses: «Se debe observar este precepto cuando se pueda, y acercarse a él lo más que sea posible».

Tantos y tan luminosos rasgos de espíritu crítico, unidos a la generosa tentativa de construir por primera vez una teoría general de las artes, explican y justifican el alto concepto que en su tiempo alcanzó Batteux, aun en la pensadora Alemania, y dejan patente la injusticia que con él cometen los críticos de su nación, aun los mejor informados, y los que han tomado por principal argumento la historia de las ideas literarias en su patria, omitiendo del todo su nombre, o postergándole a otros muchos que de ninguna manera tenían su intuición estética. Con todos sus defectos, Batteux ocupa entre los iniciadores franceses de esta ciencia un lugar semejante al de Burke entre los ingleses, o al de Arteaga entre los nuestros. Le perjudicó, sin duda, la aridez extraordinaria y la falta de gracia de su estilo, y le perjudicó también no poco el haberse mostrado adversario acérrimo de Voltaire, así en lo dogmático como en lo literario, publicando una crítica dura y punzante de la *Henriada.* Padeció, pues, la suerte común a todos los enemigos del famoso patriarca y dictador del siglo XVIII, de quien ya es hora de decir algo.

Voltaire no era estético, ni parece haber hecho mucho caso de las disquisiciones sobre filosofía del

arte. En la crítica literaria, como en todo lo demás, tiene prodigioso ingenio, conocimiento de la técnica, buen gusto de detalles, cierta vivacidad e impaciencia muy agradables, capacidad de entusiasmarse (intelectualmente, se entiende) con los buenos versos y con la buena prosa; una amenidad perpetua, algo que vive, que se mueve, que chispea; un estilo que es todo nervio, antítesis perfecta del estilo sanguíneo y exuberante de Diderot. Estos son los méritos, y aun hay que añadir algunos más. Voltaire dió a conocer en Francia la literatura inglesa, extendiendo así las ideas y presentando nuevos **[p. 40]** términos de comparación. De Inglaterra trajo, no solamente el funesto escepticismo a que ha dado su nombre, no sólo un arsenal de argumentos irreligiosos tomados de las armerías de Herbert, Toland, Tindal, Collins, Shaftesbury, Wollaston y Boligbroke (los cuales le inspiraron tanto o más que el diccionario de Bayle), sino también el conocimiento de la física de Newton, de la filosofía sensualista de Locke, de la poesía filosófica de Pope, del espíritu satírico de Swift, del dulce espíritu de observación moral de Addison. Y, además, había descubierto un tesoro que no acertó a explotar: el teatro de Shakespeare. ¡Qué asombro debieron de producir aquellas *Cartas sobre los ingleses,* donde por primera vez apareció traducido el monólogo de *Hamlet!* En su primer acceso de entusiasmo, tampoco dudó Voltaire en llevar a la escena francesa, con su timidez habitual, es cierto, de una manera raquítica, recortándolas y desflorándolas, pero llevar, en suma, algunas de las bellezas más sublimes que había admirado en el sublime *bárbaro.* Así, de *Otelo* nació *Zaira;* de la sombra de *Hamlet, Semíramis;* del *JuIio César, la Muerte de César.* Unas pocas gotas de vino shakespiriano bastaron para salvar estos dramas, para entusiasmar al público y para iniciar una nueva tendencia, que por pasos lógicos hubiera llevado al romanticismo, adelantándole en medio siglo. Pero Voltaire no tuvo valor; Voltaire se asustó de su obra, porque en medio de sus alardes de independencia era un espíritu francés por excelencia, y conservaba mucho de la rutinaria disciplina de colegio. Y; ademas, tenía celos de Shakespeare. Un tal Laplace, en 1746, y luego Letourneur, en 1776, habían traducido a Shakespeare, muy mal entrambos, sobre todo el primero; pero Shakespeare tiene una virtud misteriosa y oculta, aun en las peores traducciones; así es que se apoderó del ánimo del público, y pronto comenzaron las imitaciones. El presidente Hénault, «famoso por sus comidas y por su cronología», se arrojó a escribir (1747) una especie de crónica dramática titulada *Francisco II;* escogiendo, es verdad, un reinado que no pasó de diez y siete meses, pero en suma conculcando las unidades, inclusa la de acción, que todos respetaban. Más adelante Ducis, hombre primitivo, rústico y patriarcal, *mens sana in corpore sano,* comparado por sus contemporáneos con una vieja encina, se enamoró de Shakespeare con un amor casi religioso, como quien adora a un Dios **[p. 41]** desconocido, puesto que en su vida llegó a saber inglés, teniendo que contentarse con festejar todos los años el natalicio de Shakespeare y coronar de flores su busto, ya que no podía leerle. Ducis profanó las obras maestras del trágico inglés: *Otelo, Hamlet, Macbeth, Romeo y Julieta, El Rey Lear...,* convirtiéndolas en tragedias a la francesa, débilmente escritas por añadidura, pero por las cuales siempre cruzaba algún relámpago del genio shakespiriano, que, como no está adherido a las palabras, sino a las situaciones y a los caracteres, es de esencia inmortal e indestructible.

Voltaire no lo pudo resistir: llamaba a Ducis *poeta ostrogodo,* y a Shakespeare *salvaje ebrio;* y su indignación llegó al delirio cuando Letourneur, en los preliminares de su versión, dedicada solemnemente al Rey de Francia, declaró, con no menor solemnidad, que Shakespeare era el Dios del teatro, y que ningún hombre de genio había penetrado tanto como él en los abismos del corazón humano, ni hecho hablar mejor a las pasiones el lenguaje de la naturaleza, sorprendiendo a la humanidad en todos sus antros y sinuosidades, mezclando lo cómico con lo trágico y encontrando las leyes del arte en su propio genio. La ira de Voltaire no tuvo límites, y estalló en su carta a la Academia Francesa, leída en nombre suyo por D'Alembert en sesión pública de 25 de agosto de

1776 . A duras penas concede que «ese Shakespeare, tan salvaje, tan bajo, tan desenfrenado y tan absurdo, tenía algunos chispazos de genio», y que en ese «obscuro caos, compuesto de asesinatos y de bufonadas, de heroísmo y de torpezas, hay algunos rasgos naturales y enérgicos». Y acaba conminando a los académicos para que no toleren que la nación que produjo la *Ifigenia* y la *Atalía,* las abandone por las contorsiones de un saltibanqui, «trocándose nuestra corte, tan famosa por su buen gusto, en una taberna o en una cervecería». Tal es el tono general de la polémica shakespiriana de Voltaire; y aun llega más allá en su parodia, tan inícua como graciosa, del *Hamlet,* publicada a nombre de Jerónimo Carré. Nuestro Moratín reprodujo a la letra la mayor parte de estas censuras.

Pero las parodias no son razones, y, además, podía contestarse a Voltaire con Voltaire mismo, que en las *Cartas sobre los ingleses* había llamado a Shakespeare «genio lleno de fuerza, de fecundidad y de sublimidad, aunque sin el menor conocimiento **[p. 42]** de las reglas», y a la tragedia del *Moro* de *Venecia, «* pieza muy patética». En su juventud, Voltaire era accesible al puro sentimiento del arte; en su vejez, su alma calcinada, escéptica y corrompida, ya no respondía más que a las solicitaciones de la vanidad, de la envidia y del amor propio. La polémica infernal en que se había empeñado contra el cristianismo, estrechaba cada día más sus ideas, le aridecía el espíritu, le apartaba de la comprensión de la historia, y daba cierto sabor de fanatismo a sus opiniones hasta sobre las materias más indiferentes. Su odio a la Biblia y al pueblo judío no era sólo odio teológico, sino odio sanguinario, bárbaro y ciego; una especie de antipatía de raza y de sangre, que le hacía abominar, no ya del contenido moral y religioso de la Biblia, sino de sus bellezas literarias incomparables. Es el único escritor impío de alguna importancia que no ha llegado a sentirlas, o que ha cerrado los ojos para no verlas; el único que ha tenido el valor de parodiarlas cínicamente.

Todas las monstruosidades contra el orden intelectual y moral llevan en sí propias su castigo. Así es que Voltaire, el Voltaire de la vejez, el de Ferney, el de los libelos anónimos y pseudónimos que como flechas envenenadas corrían por Europa, no perdió su gusto, no perdió su corrección, no olvidó los cánones de la retórica ni los preceptos de la gramática francesa, pero cada día se fué haciendo más académico (en el mal sentido que suele darse a la palabra), cada día se fué volviendo más incapaz de comprender toda poesía sencilla, espontánea y ruda, ni de dar entrada en su espíritu a ninguna de las grandes admiraciones que bastan para embellecer la vida; y cada día fué extremando sus tendencias reaccionarias en el arte, como si hubiera querido imponerse allí el freno y la ley que había quebrantado en otras esferas más altas. ¡Tan natural es al espíritu humano la ley y la disciplina! Los que más alardean de quebrantarla en lo máximo, suelen ser los más supersticiosos observadores de ella en lo mínimo.

Grandes, enormes son las lagunas que pueden señalarse en el talento crítico de Voltaire. No sólo desconoció, calumnió y parodió la poesía de los hebreos y la poesía de Shakespeare, y poco más o menos la de Calderón; no sólo escribió, por todo elogio de Dante, la singular impertinencia de que «hay en la *Divina Comedia* unos treinta versos que no deshonrarían al Ariosto», sino que de **[p. 43]** los griegos mismos, a quienes hacía profesión de imitar en su *Edipo* y en su *Electra,* sabía tan poco y tenía tan escasa estimación de ellos, que osaba escribir a Horacio Walpole: «Todas las tragedias griegas me parecen obras de estudiante en comparación con las sublimes escenas de Corneille y las perfectas tragedias de Racine». Añádase a esto una ignorancia profunda de la Estética general (véase el artículo *Belleza,* en su *Diccionario filosófico),* y la más absoluta incapacidad para comprender ni las bellezas del paisaje ni las bellezas de las artes plásticas.

Y, sin embargo, con todas estas deficiencias, absurdos y ceguedades, Voltaire es el mejor *retórico* de su tiempo, el mejor preceptista dentro de la escuela francesa. De sus libros, especialmente del *Ensayo sobre el poema épico,* de los prefacios de las tragedias, de los diálogos y misceláneas, del *Diccionario filosófico,* donde están contenidos también los artículos que escribió para la Enciclopedia, y de otros varios escritos sueltos, los mejores de ellos de corta extensión, puede formarse un compendio de poética, *para uso de los franceses,* muy sensata en todo lo que es accidental y menudo: arte de la versificación, propiedad y pureza de términos, teoría del estilo; y en todo lo que es crítica negativa, crítica de defectos palpables. Pero ideas nuevas de literatura, él, que removió tantas ideas en todos los órdenes, no las tiene más que en algunos escritos de su juventud, y allí están como arrojadas al acaso, sin ilación, sin verdadera conciencia muchas veces, o, por lo menos, sin atender a las consecuencias que lógicamente se deducen de ellas. Así, en el *Ensayo sobre el poema épico,* que acompaña a la *Henriada,* y que primitivamente fué escrito en inglés, se siente correr cierto airecillo de libertad literaria, que viene de las costas de Inglaterra. En él leemos que «todas las artes están oprimidas por un número prodigioso de reglas, la mayor parte inútiles o falsas»; que «las poéticas son leyes de tiranos, que han querido someter a sus leyes una nación libre, cuyo carácter desconocen»; que «Homero, Virgilio, el Tasso y Milton no obedecieron a otras leyes que las de su genio»; que «las pretensas reglas no son más que trabas y grillos para detener a los hombres de genio en su marcha»; que «es preciso guardarse de esas definiciones engañosas, por las cuales osamos excluir todas las bellezas que nos son desconocidas, o que la costumbre no nos ha hecho familiares, **[p. 44]** porque no sucede con las artes, especialmente con las de imaginación, lo que acontece con la naturaleza; podemos definir los metales, los minerales, los elementos, los animales, porque su naturaleza es siempre la misma, al paso que casi todas las obras humanas son tan movedizas como la imaginación que las crea; las costumbres, las lenguas, el gusto de los pueblos más vecinos, difieren entre sí; en las artes, que dependen puramente de la imaginación, se dan tantas revoluciones como en los Estados». A la luz de tales principios, acertaba en definir la tragedia francesa una *conversación,* y la tragedia inglesa una *acción,* y no disimulaba sus simpatías por la segunda, llegando a decir que «si los autores ingleses juntaran a la acción y movimiento que anima sus piezas un estilo natural, con decencia y regularidad, vencerían sin duda a los griegos y a los franceses». Y en cuanto al poema épico, tan amplio y liberal era entonces su criterio que no daba importancia alguna a que la acción fuese simple o compleja, a que se acabase en un mes, en un año o en mucho más tiempo; a que tuviese por teatro un lugar solo, como la *Ilíada,* o hiciese vagar al héroe de mar en mar, como la *Odisea;* a que el héroe fuese feliz o infortunado, furioso como Aquiles o pío como Eneas; a que la acción pasase en tierra o en mar, en las riberas de Africa y de la India, como en *Los Lusiadas,* o en América, como en la *Araucana,* o en el cielo, en el infierno y fuera de los límites de nuestro mundo, como en el *Paraíso* de Milton. «No disputemos sobre nombres (añade): ¿Me he de atrever yo a rehusar el título de comedias a las de Congreve o a las de Calderón sólo porque no encajan en nuestras costumbres? La carrera de las artes es más amplia de lo que se piensa, y el que no conoce más que la literatura de su país, es semejante al que, no habiendo salido nunca de la corte de Francia, pretendiera que el resto del mundo nada vale, y que quien vió a Versalles lo ha visto todo. Hay, sin duda, bellezas que agradan igualmente a todas las naciones. Homero, Demóstenes, Cicerón, Virgilio, han congregado bajo sus leyes a todos los pueblos de Europa, y hecho de tantas naciones diversas una sola república de las letras; pero en medio de esta comunidad se siente en los mejores escritores modernos el carácter de su país, aun en medio de la imitación de lo antiguo: sus flores y sus frutos están madurados por el mismo sol, pero reciben de la tierra que los nutre **[p. 45]** gusto, colores y formas diferentes. Debemos admirar lo que es *universalmente bello* en los antiguos: debemos prestarnos de buen grado a lo que era bello en su lengua y en sus costumbres; pero sería una extraña

aberración querer seguirlos en todo servilmente. La religión, que es el fundamento de nuestra poesía épica, es, entre nosotros, lo contrario de la mitología. Nuestras costumbres difieren más de las de los héroes del cerco de Troya que de las de los indígenas americanos. Nuestros combates, nuestros asedios, nuestras escuadras, no tienen la menor relación con las suyas. Nuestra filosofía tampoco. La invención de la pólvora, de la brújula, de la imprenta, han cambiado la faz del universo. Debemos pintar con colores verdaderos como los antiguos, pero no pintar las mismas cosas. Admiremos a los antiguos, pero que nuestra admiración no se trueque en superstición ciega, y no nos hagamos a nosotros mismos y a la naturaleza humana la injuria de cerrar los ojos a las bellezas que derrama en torno nuestro, para no ver ni admirar más que las antiguas producciones. El único criterio recto consiste en distinguir lo que es *bello* en todos los tiempos y en todas las naciones, de esas otras bellezas locales que se admiran en un país y se desprecian en otro, y no ir a preguntar a Aristóteles lo que se debe pensar de un autor inglés o portugués, ni a Perrault cómo debemos juzgar la *Ilíada;* no dejarnos tiranizar por Scalígero ni por el P. Le Bossu, sino sacar las reglas de la naturaleza y de los modelos que se tienen delante de los ojos».

¿Quién diría que este programa, casi romántico, o, por mejor decir, ni romántico ni clásico, sino eternamente verdadero, como engendrado en aquella región más alta de la crítica donde las diferencias y oposiciones de escuela se reducen a síntesis, limitándose y modificándose unas a otras, había salido de la pluma de Voltaire? ¡Qué dones tan prodigiosos había recibido aquel hombre, si él no se hubiese empeñado en torcerlos y pervertirlos!

Aciertos no menores ostenta su crítica dramática, así en el *Comentario de Corneille,* a pesar de sus injusticias con el viejo poeta (a quien por otra parte, profesaba admiración no fingida), como en los prefacios de sus tragedias, y aun en las tragedias mismas, que, medianas como son (exceptuado *Zaira* y alguna otra), y muy decaídas hoy de su estimación antigua, porque en **[p. 46]** la mayor parte de ellas el estilo, generalmente endeble, no corresponde a la concepción dramática, casi siempre ingeniosa, ofrecen, sin embargo, intenciones y novedades que deben tenerse por atisbos y vislumbres del arte moderno. Entre estas novedades deben contarse, no ya el propósito docente y la intempestiva aplicación de la tragedia a la divulgación de máximas filosóficas y políticas, lo cual da a las suyas cierto interés histórico, pero las ha matado como obras teatrales; no sólo los conatos visibles de imitación shakespiriana en varias obras juveniles, una de ellas la mejor de su repertorio; sino además la *tragedia sin amor,* ensayada en *La Muerte de César* y en *Roma Salvada;* la tragedia de recuerdos históricos nacionales, como *Zaira,* como *Adelaida du Guesclin;* la tragedia caballeresca y de Edad Media, como *Tancredo;* ciertos conatos de tragedia de color local con rasgos de costumbres de pueblos bárbaros y remotos, v. gr., los árabes en *Mahoma,* los chinos en *El Huérfano,* los peruanos en *Alzira,* sin contar una infinidad de obras olvidadas y muy dignas de serlo, pero que demuestran la misma tendencia, como *Los Guebros, Los Scitas,* etc. Y todavía hay que añadir que *Mahoma* es un *melodrama,* mucho más que una tragedia clásica, y que las llamadas comedias de Voltaire (cualquiera que fuese su actitud doctrinal ante las innovaciones de La-Chausée y de Diderot) quieren ser comedias sentimentales; así *Nanina, El Hijo Pródigo, La Escocesa,* y otras a cual más infelices. En su *Comentario a Corneille,* hablando de la tragicomedia de *Don Sancho de Aragón* (imitación, en parte, de una comedia de Lope o de Mira de Mescua), autoriza, a título de género intermedio, «que puede tener sus bellezas», la *comedia heroica,* «género (dice) inventado por los españoles y muy preferible a lo que se llama tragedia urbana o de la clase media *(bourgeoise),* y *comedia lacrimosa,* porque esta comedia (añade), absolutamente desprovista de elemento cómico, es una monstruosidad nacida de la impotencia que en algunos autores hay de ser ni trágicos ni chistosos». Mayor pompa en

el espectáculo, mayor rapidez en la acción, una tendencia instintiva hacia la ópera, acaban de caracterizar el teatro de Voltaire, separándole claramente del de sus predecesores. Si sólo atendiéramos a la hermosa efusión de sentimientos cristianos en una escena de *Zaira*, o a la evocación de las glorias de la antigua caballería en otro pasaje **[p. 47]** de la misma tragedia, casi tendríamos que contarle entre los precursores del romanticismo.

Y este nombre de romántico no era entonces desconocido. Los ingleses le usaban ya en un sentido casi literario, y Letourneur le había echado a volar en Francia el primero, según creemos, en uno de los prefacios de su versión de Shakespeare (1776), recomendando la adopción de aquel neologismo para designar los paisajes que despiertan en el alma afectos tiernos e ideas melancólicas. Precisamente el último tercio del siglo XVIII se caracterizaba por una especie de reacción contra la vida de ciudad, de corte y de salón, y por un amor, generalmente afectado y poco sincero, no ya a los campos de égloga, sino a la naturaleza simple y ruda, en la cual comenzaban a buscarse fuentes de inspiración y secretas armonías con los dolores de nuestra alma. Entonces aparecieron los singulares tipos del *hombre de la naturaleza* y del *hombre sensible*, cuya creación pertenece en primer término a Rousseau, el cual, en algunos paisajes alpestres, fué de los primeros en describir y sentir la naturaleza de propia vista y no por los libros. Su discípulo predilecto, Bernardino de Saint-Pierre, dió un paso más, arrojándose a escribir el primer libro de *física estética* que aparece en la historia de la ciencia. Los *Estudios sobre la Naturaleza* y las *Harmonías* que forman la segunda parte, constituyen, cualquiera que sea su valor científico, una verdadera estética del sentimiento de la naturaleza, completamente olvidado hasta entonces en los libros de teoría del arte, aunque ya se descubren vislumbres de él en ciertas apologías cristianas, como el *Hexameron*, de San Basilio, y el *Símbolo de la fe*, de Fr. Luis de Granada. Bernardino de Saint-Pierre, contrarrestando la influencia de la falsa poesía descriptiva de su tiempo, y difundiendo un cierto espiritualismo, mucho más cristiano que panteísta, es, por decirlo así, el anillo que liga a Rousseau con Chateaubriand.

Crecía la afición a las literaturas extranjeras, especialmente la inglesa y la alemana, aunque, por lo común, esta influencia se limitase a aquellos autores que menos se alejaban del gusto francés, o que habían sido, en sus literaturas respectivas, imitadores de los franceses; así Pope, Addison, Thompson, y en general todos los escritores ingleses del tiempo de la reina Ana, especialmente los poetas filosóficos y descriptivos; así los bucólicos **[p. 48]** de la Suiza alemana, como Gessner; así los novelistas británicos, como Richardson, que Diderot ponía en las nubes con expresiones de desaforado entusiasmo, y que contribuyeron a difundir cierta poesía de familia y de hogar, muy del gusto del siglo XVIII, que afectaba siempre traer el nombre de virtud en los labios. Más adelante penetraron otras obras de carácter más acentuadamente moderno, pero ninguna igualó en estrépito, ni en influencia, ni en número de secuaces (debiendo ser tenida, en rigor, por el primer libro romántico), a los apócrifos poemas de Ossián, falsificación de la antigua poesía escocesa hecha por Mac-Pherson, que mostró en ella, no sólo verdadera habilidad y talento poético, sino conocimiento profundo de las necesidades de su época, hambrienta de poesía en toda Europa, y mayormente de poesía que presentase algún carácter nacional, mucho más si iba acompañado, como en aquélla, de nieblas y ventisqueros, de abetos solitarios y de arpas mecidas por el viento; melancólicas visiones del Septentrión, que por primera vez surcaban el cielo del Mediodía. La poesía, aun falsificada, todavía lograba el poder de desembargar los espíritus atrofiados por la *Enciclopedia.*

Otros países se habían adelantado mucho a Francia en este camino. En Alemania florecían ya Schiller y Goethe; pero los franceses tardaron mucho en enterarse. Abrieron, sin embargo, las puertas al

Werther, que venía preparado por la *Nueva Heloísa*, y que suscitó, en seguida, una turba de imitaciones.

En el teatro se cumplían, entretanto, grandes novedades. Abierto estaba el camino por Voltaire y, en cierto modo, por los grandes maestros del siglo XVII, en los cuales no es muy difícil encontrar a trechos, y por excepción, el romanticismo, como ingeniosamente ha intentado, no ha mucho, Deschanel. ¿Qué es *El Cid* sino un drama romántico y caballeresco, algo arreglado a las condiciones de la escena clásica, pero no sin que conserve muchos rastros de su origen? ¿Qué son *Don Sancho de Aragón, Heraclio, Rodoguna, Nicomedes,* sino dramas novelescos, cargados de acción, de incidentes y de sorpresas, tanto como un drama de Víctor Hugo o de Alejandro Dumas? ¿Qué es *Polieucto* sino una tragedia cristiana? La misma facilidad con que obras dramáticas nacidas de la libérrima fantasía española se transformaron en tragedias francesas al pasar por las manos de los dos Corneille **[p. 49]** y de Rotrou (así el *Wenceslao,* el *San Ginés* y tantas otras), prueba hasta qué punto entró, más o menos disimulado, el espíritu romántico entre los elementos del teatro francés, que parece mucho más severo en su estructura y ordenación armónica que en sus componentes. Y en el mismo severísimo Racine, ¿qué son los coros de *Atalía* y de *Esther,* sino una tentativa para acercarse al drama lírico? Por otra parte, la existencia de un género como la ópera, mixto de lírico y dramático, no sometido a otra ley que la de producir deleite al oído y a los ojos, por medio de lo fantástico, de lo sobrenatural y de lo maravilloso, contribuía en el siglo XVIII, más de lo que se cree, a mantener la tradición de un teatro que pasaba por legítimo, aunque inferior, y que no obedecía a las pretensas reglas de Aristóteles.

Otros se arrojaron a más, aun en la misma escena trágica. Voltaire, en el admirable diálogo de Lusignan con su hija, y en algunas escenas de *Tancredo,* había renovado (y este mérito no se le puede quitar) el tipo del caballero cristiano, de que tanto se usó y se abusó en adelante. Una turba de poetas medianos se lanzó sobre sus huellas. El drama histórico triunfaba ruidosísimamente en 1765 con la representación de *El Sitio de Calais,* de Du Belloy, pieza muy endeble, pero tan patriótica y oportuna que obtuvo un triunfo cívico, al cual contribuyeron desde Luis XV hasta el último ciudadano. El mismo autor hizo después, con menos éxito, un *Bayardo,* una *Gabriela de Vergy;* y el grande amigo de Diderot, Sedaine, siguió sus huellas, escribiendo *en prosa* (para extremar la innovación) *Maillard o París salvado, Raimundo V o el Trovador,* etc. Voltaire se llevaba las manos a la cabeza, como si se tratase de alguna invasión de bárbaros, y se opuso con toda su influencia a que tales obras se representasen en el teatro francés, introduciéndose con ellas la abominación y la desolación en el templo de las Musas. El pobre Sedaine, tuvo que quedarse con sus cartapacios en el bolsillo, sin obtener ni siquiera licencia para darlos a la estampa hasta 1788, en vísperas de la revolución política. La literaria quedaba definitivamente aplazada: no triunfó en el teatro francés hasta 1830.

Otros fueron más afortunados. La comedia de tendencias graves, sentimentales y melancólicas, a cuyo género pertenecen casi todas las de Terencio y debían pertenecer, según toda apariencia, **[p. 50]** muchas de las de Menandro; la comedia que, aun escogiendo sus protagonistas en la clase media o en otra más inferior, considera la vida humana más bien por el lado serio que por el jocoso y risueño, podía buscar sus antecedentes y su legitimidad hasta en Molière mismo, cuyo *Alceste* deja una impresión bien dolorosa en el ánimo. Fué presentada y combatida, sin embargo, como una innovación, y en realidad lo era, consistiendo su verdadera flaqueza en quererse constituir como género aparte, no aceptando la complejidad de la vida y dejándose dominar por ella en sus alternativas de risa o llanto, sino adoptando parciales aspectos que habían de resultar tan exclusivos

como los de la comedia jocosa, cayendo además en lo monótono, declamatorio y sentimental, a que tan propenso era aquel siglo. No se observó, pues, en las nuevas piezas aquella dulce melancolía terenciana, ni aquellos simpáticos afectos que animan algunas escenas del *Rudens* y de los *Cautivos*, de Plauto, sino una serie de empalagosos lugares comunes de virtud y de sensibilidad, capaces de resfriar la emoción dramática más intensa, caso de que sus autores hubieran acertado (que no acertaron) a producirla. A este género, llamado por burla *comédie larmoyante*, o llorona, o lacrimosa, y a veces *tragédie bourgeoise* cuando la catástrofe era trágica, si bien acaecida a meros particulares, pertenecen las comedias de La Chausée (muerto en 1754), especialmente *La preocupación de moda, Melanida, La Escuela de las madres, El alya*, y pertenecen también las comedias de Voltaire, que llegó, no obstante, a abominar del género. Pero donde la innovación se presenta con aparato teórico más imponente es en *El Padre de familia* y *El Hijo natural*, de Diderot, los cuales, para ser en todo dramas modernos, aunque soporíferos, están escritos en prosa, lo mismo que la *Eugenia* y las demás piezas de Beaumarchais, y *El Filósofo inconsciente*, de Sedaine, que parece modelo de *El Delincuente honrado*, de Jovellanos. Beaumarchais y Sedaine tenían talento dramático, pero no eran críticos de vocación ni de oficio. Por el contrario, pocos hombres han tenido menos disposiciones dramáticas que Diderot: su conversación misma era una especie de monólogo continuado; pero en cambio, ningún hombre del siglo XVIII tuvo más intuición crítica que él. Por eso de Sedaine y de Beaumarchais deben leerse las piezas, y de Diderot los tratados y los prefacios, dejando los **[p. 51]** dramas en el eterno olvido a que los hacen acreedores el énfasis perpetuo de su estilo y la plétora de *panfilismo* o filosofía humanitaria.

La importancia de Diderot en la historia de la Estética es muy grande. Casi todas las ideas que él sembró han fructificado después, sobre todo en Alemania. Escribió el primero la teoría del drama moderno y fundó la crítica de las artes plásticas. No tenía ninguna de las condiciones del espíritu francés: no era ni ordenado, ni consecuente, ni metódico, y, como él mismo confiesa, todo se agrandaba y exageraba en su imaginación y en sus discursos. Era un cerebro siempre en ebullición, donde se elaboraba una cantidad enorme de ideas generales y sintéticas sobre todas las cosas. En este sentido acertaban los que en su tiempo solían llamarle, como por antonomasia, el filósofo, porque, aun siendo mala su filosofía, es realmente filosofía, lo cual no acontece con ningún otro de sus contemporáneos. Así es que su materialismo casi deja de ser materialismo, o debe calificarse, a lo sumo, de panteísmo naturalista o de materialismo idealista, que ahora decimos *monismo*, puesto que en vez de encerrarse en un seco y estéril mecanismo, como Helvetius, Holbach o La Mettrie, es dinamista acérrimo, y puede decirse que lo que ha hecho es materializar la concepción metafísica de Leibnitz, suponiendo dotada a cada partícula de la materia de animación, de vida y hasta de pensamiento, y de un como prurito de bullir y moverse. Los transformistas y evolucionistas le cuentan entre sus precursores porque formuló los principios de la selección y de la concurrencia vital. En sus escritos se columbra también la doctrina de la unidad de las fuerzas físicas y el principio de la conservación de la energía. En suma, es el único espíritu genial e inventor que produjo la escuela enciclopedista.

Su estilo es como sus ideas: turbio e incoherente a veces, riquísimo otras, pero siempre excesivo, violento, recargado, preñado de pensamientos, sin más orden de exposición que el que llevan las ideas al aparecer tumultuosamente en su cabeza. Así debía ser hablando, y así le describen los que le conocieron; como una especie de energúmeno, que a veces rayaba en la sublimidad, y otras muchas tocaba en lo ridículo. Parecía el hierofante de un panteísmo misterioso **.** Alemania le admiró por boca de Lessing y de Goethe. La Francia de su tiempo dejó de comprenderle: sus **[p. 52]** obras más

atrevidas y originales quedaron inéditas por muchos años, y ni amigos ni adversarios vieron en él más que un espíritu cínico e irreligioso.

Reinaba en sus conversaciones y en sus libros (que, cuando son buenos, deben de parecerse mucho a sus conversaciones, puesto que están siempre en forma de cartas o de diálogo) un cierto calor comunicativo, que él llamaba con voz de su tiempo *sensibilidad,* y atribuía groseramente a la movilidad del diafragma y a la delicadeza de los nervios **.** Esta especie de sensibilidad de Diderot tiene, efectivamente, muy poco del corazón y mucho de los sentidos, y mucho también de la inteligencia. Este calor medio sensual, medio intelectivo, era precisamente la cualidad que le hacía más apto para sentir vivamente las bellezas de todas aquellas obras artísticas en que los sentidos y el entendimiento se interesan mucho más que el corazón. Por eso triunfa, sin rival, en la apreciación de todo lo que es carnal, sanguíneo y brillantemente coloreado. Tiene, como él decía, el sentimiento de la carne, pero sabe también mucho de la magia de la luz y de las sombras. Ante todo, es colorista, lo mismo en su crítica que en su estilo, y da al dibujo una importancia muy secundaria. Siempre que habla del color es elocuente e inimitable. «La paleta del pintor (dice en uno de sus *Salones)* es la imagen del caos: de allí saca la obra de la creación, los pájaros y todos los matices de que está teñido su plumaje, el suave aterciopelado de las flores, los árboles y sus diferentes verdes, el azul del cielo, y el vapor de las aguas, y los animales, y sus largos pelos, y las manchas variadas de su piel, y el fuego que centellea en sus ojos». Por eso sintió y acertó a interpretar Diderot, primero que nadie, las sombras fuertes y las claridades deslumbradoras de Rembrandt. Bajo ese aspecto, los *Salones* no son únicamente la primera obra de crítica pictórica al uso moderno, sino que hasta el presente han tenido muchos rivales afortunados, pero pocos, muy pocos, vencedores. Esta parte de las obras de Diderot, no conocida de sus contemporáneos, escrita a vuela pluma y destinada a una media publicidad en la correspondencia literaria que su amigo Grimm enviaba a algunas cortes de Alemania, es hoy la parte más viva y más interesante de sus obras, no ya por contener una completa historia de las artes en Francia desde 1759 a 1781, entre cuyas dos fechas tuvieron **[p. 53]** lugar los nueve *Salones,* o exposiciones, de que Diderot da cuenta, fecundas todas ellas en cuadros generalmente olvidados y dignos de serlo por pertenecer a un género falso y amanerado; sino por que lo que buscamos y encontramos allí, no es tanto la crítica de los cuadros como la persona y el genio estético de Diderot, que dejándose arrastrar de su facultad improvisadora, en vez de dar cuenta de las obras expuestas, las rehace muchas veces a su manera, medio pictórica y medio literaria; divaga libremente por todos los campos del arte, y ensarta una infinidad de reflexiones generales sobre el dibujo, sobre el colorido, sobre la expresión, sobre la belleza en general, sobre el ideal del arte, sobre las diferencias entre la pintura y la escultura, sobre la moral en el arte: todo en el más encantador desorden, como de carta familiar.

Los modernos *naturalistas* que infestan la literatura francesa, suelen contar a Diderot entre los suyos. Bien se conoce que no le leen, a lo menos con la atención con que merece ser leído. Diderot, con efecto, tiene siempre en la boca las palabras «imitación de la naturaleza *»;* pero ¿cómo las entendía? ¿Cuáles eran sus principios de estética general? Sembrados están por sus *Salones,* por su tratado de la *Poesía dramática,* por su *Paradoja del comediante* y por otros escritos suyos, sin excluir los mas frívolos y livianos. Ahora bien: estos principios teóricos (como podía esperarse de la capacidad metafísica de Diderot) están mucho más cerca del idealismo platónico que del principio de imitación groseramente entendido. Diderot cree en el carácter absoluto de la belleza, superior a las determinaciones históricas; da al elemento relativo del gusto el carácter subordinado que debe tener; siente la necesidad de buscar «un módulo, una medida de gusto fuera de uno mismo y superior a él»,

y para esto imagina un *modelo ideal,* un *fantasma homérico* (éstas son las expresiones de que usa), un *ente de imaginación,* del cual habla con tanto fervor como el más espiritualista, afirmando que ese ideal no es una quimera, y que «no es permitido imitar demasiado de cerca a la naturaleza, ni siquiera a la bella naturaleza, porque el arte es una convención, y tiene límites en los cuales debe encerrarse». ¿Qué más? Uno de sus mejores diálogos, la *Paradoja sobre el comediante,* está destinado a probar, contra la opinión común, que el mejor actor no es el que más se identifica con su papel y el que más parte toma en el **[p. 54]** sentimiento que expresa, sino el que tiene el alma menos sensible y más fría, el que permanece más indiferente a todos los afectos que el poeta pone en su boca. Y para comprobarlo, recuerda que «nada pasa en la escena exactamente como en la naturaleza, y que los poemas dramáticos están todos compuestos según cierto sistema de principios, para imitar un modelo ideal. Los hormbres ardientes, violentos, sensibles, están en escena, dan el espectáculo, pero no gozan de él. El arte es un mundo distinto del de la realidad, y gobernado por otras leyes: véase este pasaje: «Pero qué, ¿esos acentos tan dolorosos que esa madre arranca del fondo de sus entrañas, no son producidos por el sentimiento actual, no son inspirados por la desesperación? De ningún modo; y la prueba es que están medidos, que forman parte de un sistema de declamación, que más bajos o más agudos de la vigésima parte de un cuarto de tono, son falsos, que están sometidos a una ley de unidad, que están en la armonía preparados y salvados..., que concurren a la solución de un problema propuesto», etc., etc.; porque Diderot es un torrente que no se restaña tan pronto. «Reflexionad un momento (añade) sobre lo que en el teatro se llama verdad. *¿Es mostrar las cosas como son en la naturaleza?* De ningún modo . Es la conformidad de las acciones, de los discursos, de la figura, de la voz, del movimiento, del gesto, con un *modelo ideal* imaginado por el poeta, y muchas veces exagerado por el comediante... Las pasiones extremadas tienen casi siempre una gesticulación *que el artista sin gusto copia servilmente,* pero que el grande artista evita. Queremos que en lo más fuerte de los tormentos el hombre conserve su carácter de hombre y la dignidad de su especie. Queremos que los héroes mueran como el gladiador antiguo, en medio de la arena, entre los aplausos del circo, con gracia y nobleza, en una actitud elegante y pintoresca. La verdad desnuda es mezquina y contrasta con la poesía».

Más bien que los realistas, podrían los románticos ampararse con muchos conceptos estéticos de Diderot, aunque, realmente, se levanta sobre los unos y los otros y sobre todo sistema exclusivo, mostrando, en medio de sus apasionadas rapsodias, en medio del torbellino de sus ideas, y en medio de los rasgos de estilo prosaico, detestable y ampuloso, que debe a su tiempo, una intuición estética sorprendente, que alcanza las leyes generales del arte **[p. 55]** y de la belleza, ante las cuales toda intransigencia parece mezquina. Tuvo el presentimiento (teórico, se entiende) de la gran poesía, y no encontrando en medio del páramo de su tiempo ni un hilo de agua con que apagar la sed, vuelve los ojos a las épocas primitivas de la humanidad; se atreve a rebelarse contra la ley del progreso, única religión de su siglo, y confiesa amargamente que la poesía huye de las edades cultas, y exige imperiosamente «algo de enorme, bárbaro y salvaje». El pasaje siguiente de su *Poética dramática,* aunque largo, debe trascribirse a la letra, porque anuncia una revolución completa en las ideas y en el gusto. «¿Qué necesita el poeta? ¿Una naturaleza bárbara o cultivada, tranquila o tormentosa? ¿Preferirá la belleza de un día puro y sereno al horror de una noche oscura, donde el mugido de los vientos se mezcla por intervalos al murmullo sordo y continuo del trueno lejano, y donde se ve al relámpago inflamar los cielos sobre nuestra cabeza? ¿Preferirá el espectáculo de la mar en calma al de las olas agitadas? ¿El mudo y frío aspecto de un palacio a un paseo entre ruinas? ¿Un edificio construído, un espacio plantado por mano de hombres, a la espesura misteriosa de un antiguo bosque, o a la ignota hendedura de una roca solitaria? ¿Preferirá un estanque a una catarata que se quebranta y

rompe entre los peñascos, estremeciendo al pastor que la oye desde lejos, apacentando su rebaño en la montaña? ¿Cuándo veremos nacer poetas? (añade proféticamente). Después de grandes desastres y de grandes desdichas, cuando los pueblos comiencen a respirar, y las imaginaciones, excitadas por espectáculos terribles, se atrevan a pintar cosas que ni siquiera podemos concebir los que no hemos sido testigos de ellas. ¿No hemos experimentado en algunas circunstancias una especie de terror cuya causa ignorábamos? ¿Por qué no ha producido nada? ¿Será que ya no tenemos genio? ¿O es que sólo cuando el furor de la guerra civil arma a los hombres de puñales, y la sangre corre a torrentes sobre la tierra, reverdece y se agita glorioso el laurel de Apolo?.»

El hombre que en 1760 escribió estas palabras, estrictamente proféticas (lo repito), y en las cuales puede leer cualquiera toda la historia ya cumplida de la poesía del siglo XIX, de su sangriento bautismo, de su vuelta a la tradición y a la naturaleza, pudo no tener ni medida ni criterio seguro en las cosas de arte y **[p. 56]** desbarrar torpemente en otras más altas, pero indudablemente fué el pensador más genial y poderoso de su tiempo. En su frente de réprobo todavía se descubre el sello de los fuertes y de los grandes, con que Dios le había marcado.

Amalgama extraña de luz y tinieblas, de oro y fango, son todos sus escritos: y, lo que es más extraño, amalgama de grandeza y extraordinaria vulgaridad. En nada se ve esto tan claro como en sus famosas doctrinas sobre el teatro, expuestas largamente en una serie de diálogos que acompañan al *Hijo natural*, y en una *Poética dramática* que anda impresa con el *Padre de familia.* Ya mucho antes, en un libro fríamente osceno y escandaloso, que apenas puede citarse, y que es una de las afrentas de su vida, había condenado las complicaciones y los artificios de la escena francesa, recomendando, por contraste, la simplicidad del *Filoctetes* de Sófocles. Más adelante, y alentado por el ejemplo de La Chausée, por la asidua lectura de *Terencio,* sobre el cual ha escrito páginas encantadoras, y por la pintura de las costumbres domésticas que veía en las novelas inglesas, especialmente en las de Richardson, intentó crear un género, o más bien varios géneros de dramas nuevos, que, según él, habían de influir poderosamente en la corrección de las costumbres y en la difusión de la virtud, de la cual era gárrulo y enfadoso predicador, sin perjuicio de escarnecerla a cada paso con libros inmundos y con teorías que negaban hasta la noción del pudor.

Pero el día en que se le ocurrió crear su teatro estaba en vena de moralista, por lo cual cargó la mano, no ya sólo en el respeto debido a las costumbres, sino en el fin *docente* e inmediato del teatro, que, segun él, debía ser siempre una escuela de rectitud y honestidad, donde el padre, el hijo, el magistrado, el comerciante, encontrasen puestos en acción sus más sagrados deberes. En este extraño género de drama, para colmo de insulsez y de fastidio, no habría caracteres propiamente dichos «porque en la naturaleza humana apenas se encuentran más que una docena de caracteres fuertemente acentuados», sino *condiciones,* esto es, el estado social de las personas, con los deberes, los inconvenientes y las ventajas de cada uno de ellos. Así habría comedia del filósofo, del literato, del abogado, del político, del ciudadano, del hacendista, del gran señor y del intendente. Habría también **[p. 57]** dramas fundados en las relaciones de familia, el esposo, la hermana, los hermanos, la abuela. Y Diderot exclama entusiasmado con su idea: «¡El padre de familia! !Qué asunto en un siglo como el nuestro, donde parece que nadie tiene la menor idea de lo que es un padre de familia!» A tales desvaríos conduce la exageración del propósito moral en el arte. Y tan allá lleva Diderot su invención, que a algunos personajes los deja sin nombre, designándolos únicamente con el de su estado o condición: así el Padre de familia resulta siempre anónimo, y también su cuñado el comendador.

Hay otra innovación de Diderot, a primera vista menos ridícula, pero que, aplicada con tan poco discernimiento como él la expone y aplica, daría fácilmente al drama un carácter mecánico y grosero, llevándole a confundirse con las representaciones de muñecos o con las payasadas de los clowns. Me refiero a la importancia que concede a la pantomima. Diderot parte de una aserción indudable, es a saber: que en el teatro clásico francés había mucha conversación y poca acción. Para remediarlo, pone escenas enteramente mudas, y carga sus libretos de acotaciones, las cuales, ejecutadas a la letra, producirían el efecto cómico más desastroso, en vez de los *cuadros* patéticos que el autor va ordenando, en su idea fija de sustituir el *cuadro* a la *tirada*. La falta de templanza de Diderot en todas sus cosas, el violento espíritu de reacción que lleva a sus teorías, y, por otra parte, su inexperiencia dramática, que él mismo confiesa, explican las deficiencias de esta doctrina suya, basada en una concepción materialista y externa del teatro, la cual le impide comprender: 1º, que la pantomima no es, como él dice, una porción importante del drama, sino un arte independiente, aunque secundario, que le presta a veces sus auxilios, como se los presta la música en la ópera; 2º, que el drama puede existir y ser bello sin pantomima, y aun sin ejecución exterior, no careciendo de razonables fundamentos la opinión, a primera vista paradójica, de algunos para quienes las más bellas y duraderas obras dramáticas son siempre las irrepresentables, porque cuanto mayor sea la riqueza y complejidad de los elementos de una obra dramática *(Hamlet, Fausto,* etc.), tanto más lejana estará de ser comprendida rápidamente por la multitud congregada en el teatro; de donde algunos, todavía con mayor audacia, infieren que los progresos de la civilización, que **[p. 58]** van acabando ya con toda poesía colectiva y sustituyéndola con la poesía individual, disgregada y fraccionada hasta lo infinito, acabarán también con el teatro, sustituyéndole como recreo colectivo la Música, y como obra literaria el poema dramático, amplio y extenso, destinado a la lectura lenta y sosegada.

Diderot se preciaba de haber introducido, no uno, sino varios géneros dramáticos: «la comedia seria, que tiene por objeto la virtud y los deberes del hombre», así como «la comedia jocosa tiene por objeto las ridiculeces y los vicios»; «la tragedia doméstica, que presenta en escena las catástrofes de los simples ciudadanos, así como la tragedia propiamente dicha, versa sobre las catástrofes públicas»; y aun admitía géneros intermedios. Realmente, todas estas invenciones se reducen al drama de costumbres contemporáneas, con tendencia pedagógica, único que Diderot cultivó, y único al cual son aplicables sus preceptos. En este sentido, Diderot es un precursor, y su influencia dura hoy mismo en la única forma dramática que muestra alguna vitalidad en nuestros días. Sino que hoy la tendencia moral o inmoral no se confiesa con tanta inocencia, ni se dice, como Diderot, que «los que vayan a sus piezas se salvarán de los lazos que les tiendan los malvados que los rodean»; sino que suele disfrazarse con los nombres de tesis, problema, etc., agitándose en los dramas, poco más o menos, las mismas cuestiones que Diderot prefería: el adulterio, el divorcio, el hijo natural, la patria potestad, etc. En este concepto, su influencia ha sido funesta y antiestética, pero muy real y muy efectiva. Para que sea mayor la semejanza, estos dramas se escriben siempre en prosa (en todas partes menos en España), como Diderot quería y practicaba, lo cual no deja de ser lógico tratándose de tan antipoética materia.

Sería entrar en detalles demasiado técnicos, y por otra parte excusados, el examinar todas las opiniones de Diderot acerca del teatro, en las cuales andan mezcladas cosas muy sensatas con lamentables aberraciones, que lo parecen todavía más cuando se las ve reducidas a la práctica en sus dramas y esbozos de dramas, y no defendidas ya por la especiosa dialéctica del autor. Lo que apenas se advierte en esta *Poética dramática* es resabio alguno de determinismo o fatalismo, cosa muy rara

dada la filosofía del autor. Se conoce que formó sus ideas artísticas con absoluta **[p. 59]** independencia de sus lucubraciones de otra índole. Lo que domina en él es una aspiración a la sencillez y a la unidad del plan, manifiesta en su odio a la complicación de elementos extraordinarios y novelescos, a las intrigas dobles, a los golpes de teatro, a las antítesis procuradas y artificiosas de los caracteres. Llega a decir que éstos deben contrastar, no entre sí mismos, sino con las situaciones y los caracteres. Los dramas sin contrastes los tiene por más verdaderos, más sencillos, más difíciles y más bellos. También es muy razonable, y aun profundo, el consejo que da al poeta dramático de trabajar como si el espectador no estuviese presente, teniendo a los ojos solamente la verdad de la naturaleza humana que quiere convertir en obra artística.

Verdad es que todos estos principios tan luminosos se encuentran conculcados al llegar a la práctica. Diderot, que tanto entusiasmo afectaba por Sófocles y por la tragedia clásica, y que no comprendía mal su naturaleza, asimilándola más bien con la ópera que con la tragedia moderna, se muestra, en el estilo de sus dramas, todo lo más remoto que puede imaginarse de la serenidad helénica; y si a alguien se asemeja en lo enfático, presuntuoso y declamatorio, es a los sofistas de la última época, que, como él, hacían profesión de traer siempre en los labios las palabras virtud y filosofía. Pero así y todo, esos dramás serán siempre hojeados con más curiosidad que todas las tragedias de escuela que entonces se hacían, porque nunca muere del todo lo que representó en su tiempo una idea nueva, por más que los primeros frutos fuesen ásperos y desabridos. De Diderot salió Lessing, y de Lessing Schiller y Goethe. ¿Qué es Mina *de Barnhelm,* qué es la misma *Cábala y amor,* qué son algunas comedias de Goethe y algunos pasajes de *Wilhelm Meister,* sino la realización poética y hermosa del sueño de Diderot, la tragedia doméstica, el drama realista?

Como autor de los *Salones,* Diderot no necesita comparación para salir airoso. Fué el inventor del género, y hasta el presente es el maestro por la pasión y por la elocuencia. La única inferioridad que puede encontrarse en él respecto de otros ilustres maestros de la crítica, consiste en la inferioridad del arte que juzgaba. ¿Qué nos importa hoy a los no franceses, lo que pintaba Baudouin o Juliart, ni mucho menos Parrocel? Pero cuando Diderot se **[p. 60]** encuentra con un verdadero artista como Greuze o como Vernet, ¡qué portentos de habilidad y de ingenio hace para igualar las composiciones pictóricas con la gracia de su estilo! Es el primero que convirtió la pluma en pincel, y, sin embargo, se le acusa, como a casi todos los críticos de cuadros, de haber hecho crítica literaria, atendiendo más a los méritos de la *composición* y rehaciéndola muchas veces, que a aquellos otros méritos que no perciben ni estiman sino los hombres del oficio. Quizá sea verdad, y quizá este defecto sea inevitable. Quizá los cuadros estén destinados a ser eternamente un tema o un pretexto para excitar las ideas de los críticos; pero con el tiempo también las ideas de los críticos vendrán a ser luz y guía para los autores de cuadros futuros. Ni se puede acusar a Diderot de extraño a las artes: maneja y emplea con mucha propiedad y limpieza el vocabulario técnico, y cuando hace crítica literaria o retórica, es sin queier, y traduciendo su propia impresión, que había de ser literaria forzosamente, puesto que ésa era la forma de su espíritu. Pero en realidad, no es tan imposible como parece traducir el lenguaje de una de las artes al lenguaje de otra, y Diderot fué uno de los primeros en enseñarnos que no hay pintura sin técnica, pero que tampoco hay pintura sin ideal.

Bien se le puede perdonar algún abuso del elemento intelectual aplicado a líneas y colores, intraducibles muchas veces al lenguaje del razonamiento. La unidad de la composición, la armonía del conjunto, la *conspiración general de los movimientos,* la concordancia del tono y de la expresión, y otras cosas en que Diderot insiste mucho, serán reglas literarias, pero reglas que ningún pintor

quebranta impunemente. También hay una rutina de taller, que Diderot ha execrado en su discurso sobre la manera. Hoy el color justifica las mayores monstruosidades y la mayor ausencia de ideal. Diderot, que era grande y fogoso colorista, pensaba de otro modo. No creía lícito tomar en las manos el pincel, sino cuando se tiene alguna idea fuerte, ingeniosa o delicada que trasladar al lienzo. Del modo de trasladarla también él era juez, puesto que nadie de su tiempo tuvo la imaginación más pintoresca, sobre todo en estos *Salones*, producción la más inesperada y genial del siglo XVIII, huerto escondido y fragoso donde se abren todas las flores silvestres que en vano se buscarían en los **[p. 61]** más regios y famosos, pero simétricos **,** alineados y recortados jardines de aquel tiempo. Diderot sabía lo que era el genio. No comparaba a Shakespeare con el Apolo del Belvedere, ni con el Antinoo, ni con el Gladiador, sino con el San Cristóbal de Nuestra Señora, «coloso informe, groseramente esculpido, pero por entre cuyas piernas podemos pasar todos». Y ¿cómo olvidar este pasaje incomparable y magnífico sobre la inconsciencia sublime del artista, con ocasión de un pintor de su tiempo, cuyo genio la posteridad no ha confirmado? «¿Cómo haría esto? El era un bruto, que no sabía ni hablar, ni pensar, ni escribir, ni leer. Desconfiad siempre de esas gentes que tienen los bolsillos llenos de ingenio y que le van sembrando a los cuatro vientos. No tienen el *demonio:* no son nunca ni torpes ni sandios. Son como los pajarillos enjaulados, que todo el día canturrean, y al ponerse el sol, doblan la cabeza bajo el ala y se quedan dormidos. Entonces es cuando el ingenio toma su lámpara y la enciende, y entonces cuando el pájaro solitario, salvaje, indomesticable, de oscuro y triste plumaje, comienza su canto, que rompe melodiosamente el silencio y las tinieblas de la noche». ¿Quién escribía ni sentía de esta manera tan francamente romántica y moderna, en el siglo XVIII? [1]

Cuanto digamos de la crítica francesa del siglo XVIII, después de haber hablado de tal hombre, ha de parecer pobre y frío. No pueden omitirse, sin embargo, los nombres de sus dos grandes amigos Grimm y D'Alembert, de su encarnizado émulo La Harpe, de uno de sus colaboradores en la *Enciclopedia*, Marmontel, y de un desaforado innovador dramático, que dió quince y raya a Diderot, de quien puede ser considerado como discípulo, Mercier. **[p. 62]** Todos éstos publicaron voluminosas obras de crítica y de teoría literaria, de muy desigual mérito. Los diez y seis volúmenes de la *Correspondencia literaria* de Grimm son inseparables de las obras de Diderot, y deben estimarse como la mejor guía para conocer en sus adentros el siglo XVIII. Byron admiraba mucho esta *Correspondencia,* que los franceses no han estimado bastante, sin duda por la sequedad y tristeza de su estilo. Es *un grande hombre en su género,* decía el poeta inglés. No esperemos, sin embargo, encontrar en Grimm altas y nuevas consideraciones sobre las artes: lo que reina en sus juicios es un sentido común que nunca envejece. Espíritu medio francés, medio germánico, pesa con balanza bastante igual los méritos de las dos razas. Admira las tragedias francesas, y admira también, aunque tímidamente, las *bellezas sublimes* de Shakespeare, confesando que está más cerca de los antiguos que Corneille y Racine. Pero, en general, su sentido es el de la escuela neoclásica francesa, y participó mucho menos de lo que pudiera creerse de las felices paradojas de Diderot.

El matemático D'Alembert, autor del notable *Discurso preliminar* de *la Enciclopedia* y de varios tomos de misceláneas literarias, era un espíritu todavía más seco y árido que Grimm, y muy correcto y muy frío hasta en su impiedad. En sus *Reflexiones sobre la poesía* y en sus *Reflexiones sobre el gusto,* coincide con Diderot en creer que la poesía ha muerto desde que se limita a reproducir las invenciones de los antiguos, y niega absolutamente el título de poesía a la de su tiempo, «que usa un fastidioso lenguaje, inventado hace tres mil años». Pero no manifiesta gran calor por su renovación, ni descubre en el horizonte punto alguno de donde pueda venir la luz.

Entre los colaboradores literarios de la *Enciclopedia* se puede citar al caballero Jaucourt, y especialmente a Marmontel, que coleccionó aparte sus artículos, formando unos *Elementos de literatura* muy leídos y explotados por los críticos españoles del siglo pasado. Tienen mérito relativo y alguna originalidad y atrevimiento, que recuerda a La Motte o a Voltaire en sus primeros tiempos. Detestaba a Boileau y adoraba a Lucano. Combatía la ley de las tres unidades: «Haced durar vuestra acción todo el tiempo que naturalmente haya debido durar». Negaba que el **[p. 63]** camino que siguieron los antiguos fuese el único ni el mejor; y aconsejaba a los críticos que dejasen correr en libertad el corcel fogoso de la poesía, nunca más bello que cuando se precipita, conservando en su caída la soberbia y la audacia que perdería si perdiese la libertad.

No así el famoso La Harpe, cuyo voluminoso *Curso de literatura* puede ser aquí pasado en silencio, puesto que no contiene ideas generales de índole estética, sino únicamente juicios de por menor, que son discretos y acertados cuando se trata de las cosas que el autor conocía bien, esto es, de la literatura francesa del siglo de Luis XIV, y no lo son tanto, ni mucho menos, cuando discurre sobre las literaturas antiguas, de las cuales tenía muy superficial conocimiento, o sobre la literatura de su tiempo, acerca de la cual la pasión suele anublarle el juicio. En materias literarias fué siempre discípulo sumiso de Voltaire; no así en las religiosas, puesto que recobró la fe en las Cárceles del Terror, y desde entonces combatió encarnizadamente el enciclopedismo.

Florecía por este tiempo, fuera del campo de la literatura oficial, un ingenio de los que hoy llamaríamos populares, inculto y sin estilo, pero de espíritu tan innovador y de tendencias dramáticas tan radicales y absolutas como las de Diderot. Llamábase este escritor insurrecto Sebastián Mercier, y nadie llevó tan allá como él el desprecio de la tradición y de la rutina. No era sólo innovador en las artes, sino utopista social, revolucionario idealista, a quien sólo el vapor de la sangre del 93 vino a aclarar los ojos.

Aspiraba a crear un drama nacional y humanitario, y obtuvo en su tiempo éxitos populares, desdeñados absolutamente por la crítica, que daba tales dramas por no escritos o los consideraba como un producto bárbaro. En las historias de la literatura apenas suena su nombre, y, sin embargo, *El Desertor* y otras piezas suyas, que pueden considerarse como las primicias del melodrama de Víctor Ducange y de Bonchardy, corrieron triunfantes por todas las escenas de Europa. En su *Ensayo sobre el arte dramático* (1773), Mercier afirma con extraordinario vigor que el arte dramático está en su infancia, que hay que rehacerle, dándole toda la extensión y fecundidad de que es susceptible, sin detenerse por una admiración supersticiosa hacia las formas **[p. 64]** antiguas. «El teatro francés (añade) nunca ha sido planta indígena; es un hermoso árbol de Grecia, trasplantado a nuestros climas y degenerado en ellos. Nuestros trágicos se han inspirado en sus bibliotecas, y no han abierto el gran libro del mundo, del cual solamente Molière ha acertado a descifrar algunas páginas. El fundamento de nuestra escena es a un tiempo vicioso y ridículo, y ha de cambiar forzosamente si es que los franceses quieren tener un teatro en vez de esa soberbia y ponderada tragedia, que es un fantasma cubierto de púrpura y oro. Nuestras piezas son mudas para la multitud, no tienen el alma, la vida, la sencillez, la moral y el lenguaje que necesitarían para ser gustadas y entendidas. Los críticos han sido, en todas las épocas, la plaga de las artes y los verdaderos asesinos del genio».

A este programa de demolición corresponde todo lo demás del *Ensayo.* Diderot se contentaba con

crear dos géneros nuevos; Mercier se propone exterminar todos los géneros antiguos y de paso a los críticos. Pero lo que quiere, sobre todo, es dar al teatro una acción social y civilizadora, difundiendo la piedad, la benevolencia, el entusiasmo y el amor a la virtud. Para eso el poeta abandonará la tragedia y cultivará el drama moderno; no presentará costumbres antiguas, sino costumbres modernas, «porque las sombras de los muertos echan a los vivos del teatro». Deberá también juntar lo trágico y lo cómico, como están unidos en la naturaleza el bien y el mal, la energía y la flaqueza, lo grande y lo ridículo. De esta manera se evitarán los defectos opuestos de la tragedia y de la comedia, que, apoderándose de un solo aspecto de la vida y exagerándole para el efecto estético, calumnien, cada cual a su modo, la naturaleza humana. Mercier corona su sistema con el desprecio de todas las unidades, inclusa la de acción y la del personaje interesante, y se permite en teoría, aún más que en práctica, todo género de audacias y vulgarismos de lenguaje. Manifiesta en términos claros su admiración por Shakespeare, Lope de Vega, Calderon y los alemanes, cuya literatura y filosofía empezaban ya a conocerse en Francia.

Si ahora se pregunta cómo no llegaron a triunfar tantos elementos de transformación literaria como había acumulados en Francia antes del 89, y cómo la literatura de la República y del Imperio siguió cada vez rnás académica, yerta y acompasada, **[p. 65]** a pesar de los grandes ejemplos y las gloriosas excepciones de Andrés Chénier, de Mad. de Staël y de Chateaubriand, y cómo ni el drama doméstico, ni el drama histórico, ni la novela íntima, ni el helenismo resucitado, ni el subjetivismo lírico, ni el sentimiento de la naturaleza, ni ciertos conatos, o más bien dejos de imitación inglesa y española, llegaron a triunfar completamente hasta los últimos días de la Restauración, la causa ha de buscarse primeramente en la Revolución misma, que distrajo los espíritus a otras lides, y sustituyó el drama de la vida al drama del teatro; en segundo lugar, en la medianía o endeblez de la mayor parte de las obras con que las nuevas teorías se ensayaron durante el siglo XVIII, y, por último, en las condiciones mismas del carácter francés, que adoraba como gloria propia el sistema literario de sus clásicos y miraba como herejía inexpiable el más leve apartamiento de ellos, hasta el punto de que cuando, ya muy entrado este siglo (en 1819), aparecieron por primera vez los inmortales versos póstumos de Andrés Chénier, los críticos que se llamaban clásicos se llevaron. las manos a la cabeza como si se tratase de un sacrílego innovador, y, por el contrario, los románticos más ardientes escribieron en su bandera el nombre de aquel poeta (el más genuinamente clásico y pagano que hasta entonces hubiese cantado en lengua alguna de Europa), sólo porque había introducido ciertas novedades prosódicas, verbigracia, la de encabalgar un verso sobre otro, en lo cual apenas repara un extranjero, por ser cosa corriente en todas las lenguas poéticas de Europa. Y de la misma manera pasaron luego por padres y predecesores del romanticismo los archilatinizados y grecizados poetas de la pléyade del siglo XVI, Ronsard y su escuela, sólo porque su métrica y su manera de comprender la antigüedad no eran las que luego dominaron en tiempo de Racine y de Molière. Tan refractario era el espíritu francés a salir de sus estrechos moldes. Así es que el mismo nombre de Estética tardó en introducirse, y mucho más en ser aceptado, apareciendo por primera vez según tenemos entendido, en un libro bastante obscuro de 1806, el *Diccionario de bellas artes* de Millin, que viene a ser una refundición o compendio de la *Teoría universal de las bellas artes* del alemán Sulzer. A Mad. de Staël y a Chateaubriand pertenece la gloria de haber cerrado el período crítico del siglo XVIII y abierto el del XIX, con **[p. 66]** sus célebres libros *De la literatura en su relación con las instituciones sociales* y del *Genio del Cristianismo,* que corresponden, con precisión casi matemática, a los dos primeros años de este siglo.

Largamente nos hemos dilatado en la exposición de las cosas de Francia, como lo pedían de consuno

el papel de iniciadora que en el siglo XVIII la correspondió, y la influencia inmediata y directa que en el pensamiento español ejercía durante toda aquella centuria De otros países donde la especulación estética fué, en cierto modo, más original, pero llegó a nosotros mucho más tardía y mucho más débil, diremos sólo aquello que baste para comprender el grado de esta acción e influjo, y al mismo tiempo para completar el cuadro de los progresos de la ciencia en aquel siglo, que para ella fué tan feliz, puesto que le dió nombre y existencia independiente.

De la influencia de la literatura francesa del tiempo de Luis XIV no se libró nación alguna, ni siquiera la misma Inglaterra, tan separada de Francia por la raza, por la constitución política, por la soberbia nacional, por el odio irreconciliable a sus vecinos del otro lado del Estrecho, y, sobre todo, por una literatura espontánea y originalísirna. El reinado de Carlos II fué el alborear de esa influencia francesa, singularmente en el teatro, que, abandonando la tradición shakespiriana, aunque no la observación de las costumbres nacionales, trató de amoldarse a los ejemplos de Molière y de Racine. Entonces aparecieron las tragedias clásicas de Dryden, y las ingeniosas y desenvueltas o más bien cínicas comedias de Wicherley, Congreve, Vanbrugh y Farquhar, trasunto fiel de aquella reacción cortesana de inmoralidad y aun de hipocresía de vicios, que se desató escandalosamente después del vencimiento de los puritanos, ceñudos perseguidores de la vida alegre y del teatro.

De esta literatura del tiempo de los últimos Estuardos, la cual, aun en medio de sus conatos de imitación, tenía que diferir profundamente de sus modelos y conservar un sabor del terruño, muy acre y muy marcado, un solo nombre ha sobrevivido, el de Dryden, estimado generalmente por los ingleses como el primero entre los poetas de segundo orden y como el primero entre los poetas críticos y eruditos, a lo cual le dan derecho, no precisamente sus dramas, producto híbrido y monstruoso del consorcio de dos escuelas contrarias, sino sus poesías líricas **[p. 67]** (verbigracia, el célebre ditirambo de Santa Cecilia); sus elocuentes sátiras político-religiosas (v. gr., *Absalón y Achitophel);* sus traducciones y otras obras más ligeras en que el arte de la versificación y del lenguaje poético campean con inusitada riqueza.

Dryden escribió mucho de teoría literaria, ya en su *Ensayo sobre el drama,* ya en sus prefacios, epílogos y sátiras. El *Ensayo sobre el drama* está en diálogo, como si el autor, tímido y ecléctico, se resistiese a dar su parecer resueltamente. Admira la regularidad del teatro francés, transige con las unidades, prefiere el verso rimado al verso suelto, pero, al mismo tiempo, sabe encontrar palabras elocuentes para Shakespeare, «el hombre que ha tenido más vasta y comprensiva el alma, y ha reproducido sin esfuerzos, y como por inspiración, todas las imágenes de la naturaleza». Dryden era digno de comprender a Shakespeare, y bien se le puede perdonar el haber cometido el primero, o uno de los primeros, la profanación de refundirle. Aun admirando y siguiendo a los franceses, los acusa de no haber creado caracteres verdaderamente cómicos, y de haber empobrecido la acción de sus dramas hasta un grado de sequedad insoportable, sin aquella «varonil fantasía y grande espíritu» que distingue a los dramaturgos ingleses. Sus obras teatrales fluctúan, como su doctrina, entre una regularidad forzada y una fría acumulación de efectos escénicos, enervándose la una por la otra.

Así como Dryden echó en los últimos años del siglo XVII los cimientos de la poética inglesa del siglo XVIII, coronada por Pope en su juvenil *Ensayo sobre la Crítica* (1709), imitación manifiesta de Horacio y de Boileau, y verdadero código de toda la época clásica, así el mérito de haber producido el primer tratado estético de algún valor pertenece, sin controversia, a Addisson por su *Ensayo sobre los placeres del gusto,* el cual ya en tiempo de Hugo Blair parecía mas entretenido y ameno que

profundo y filosófico, pero que **,** tal cual es, ofrece el mismo carácter de aticismo, urbanidad y gracia culta que tanto avalora los artículos del *Spectator*. Por esto y por el nombre de su autor, de tan simpática e inmaculada memoria, y por la circunstancia de haber sido traducido al castellano, debe hacerse aquí alguna memoria de él, mucho más si se repara que dentro de un cuadro superficial presenta ya todos los caracteres que luego distinguieron a las teorías estéticas **[p. 68]** nacidas en Inglaterra, es decir, el espíritu analítico, la tendencia a la observación menuda, psicológica y moral, la penuria de substancia metafísica y aun la desconfianza respecto de ella: circunstancias todas que en algo deben atribuirse a la filosofía que por entonces reinaba en Europa, pero que también dependen, en parte no menor, de condiciones nativas de la raza, puesto que las vemos reaparecer en los grandes psicólogos y pensadores lógicos de nuestros tiempos, y aun en los estéticos medio idealistas como Ruskin.

Por placeres de la imaginación o de la fantasía entiende Addisson los que nacen de los objetos visibles, ya los contemplemos actualmente, ya se exciten sus imágenes por medio de estatuas, pinturas o descripciones. No dice una palabra de la música, ni de la poesía lírica, y considera los sonidos como una especie de accesorio que hace fijar la atención sobre un objeto. La vista es para Addisson el único sentido estético; pero, siguiendo la tendencia lockiana de su tiempo, la reduce al tacto, o más bien la considera como una especie de tacto más delicado y difuso. Estos placeres de la imaginación, ni son tan groseros como los del sentido, ni tan acendrados como los del entendimiento. Todos los de la fantasía dimanan, o de la *grandeza*, o de la *singularidad*, o de la *belleza*, que son las tres fuentes de la emoción estética para Addisson. La explicación que da de lo sublime (sin distinguirlo claramente de lo bello) es ingeniosa, aunque superficial: parece referirlo al instinto de libertad que se encuentra halagado por los amplios horizontes y por las soledades del cielo y del Océano.

Hemos visto que Addisson no considera la belleza sino como la tercera entre las causas de la emoción estética, emoción que, por otra parte, no caracteriza mal cuando la define como una alegría interior y un deleite que se esparce por todas las facultades del alma. Pero muy pronto asoma en sus frases el relativismo, a que tanto propende el espíritu inglés, sobre todo cuando la filosofía sensualista le da la mano. Addisson llega a dudar que haya más belleza o deformidad real en una parte de la materia que en otra, puesto que cada especie diferente de criaturas sensibles tiene nociones diversas de la belleza. De todas suertes, lo que llamamos belleza suele consistir, o en la alegría y variedad de los colores, o en la simetría y proporción de las partes, o en la ordenación y disposición de los cuerpos. De todas estas bellezas, **[p. 69]** ninguna agrada a los oíos tanto como la de los colores, y por eso la poesía ha tomado del color más epítetos que de ninguna otra cualidad sensible.

A falta de verdaderas explicaciones de los fenómenos estéticos, Addisson recurre muy atropelladamente a la intervención de las causas finales, «que, aunque no parezcan por lo general tan satisfactorias como las eficientes, son siempre más útiles que ellas, porque nos ofrecen más ocasiones de admirar la suprema bondad de Dios». La impresión que en nosotros producen las cosas grandes, ha de buscarse, por consiguiente, en la esencia misma del alma, que no encuentra su última, completa y propia felicidad sino en la contemplación del Supremo Bien. El placer de la novedad es como un estímulo que nos empeña en la indagación del saber. La estética de Addisson es moral y edificante, pero no resuelve ni aclara cosa ninguna, aunque nos deja una impresión muy agradable respecto de la persona de su autor, tan enamorado de lo bello, que ni siquiera podía resolverse a creer que en la vida futura estuviésemos privados del encanto de los colores, si bien opinaba que entonces los

recibiríamos por alguna causa ocasional distinta de la impresión de la materia sutil sobre el órgano de la vista. Prefiere la hermosura de la naturaleza a la del arte, pero encuentra tanto más agradables las escenas de la naturaleza, cuanto más se aproximan a las del arte: en suma, mira la naturaleza con ojos literarios. En materia de artes plásticas, tiene todo el gusto o carencia de gusto de su tiempo: encuentra pequeña y ruin la impresión que hace en el ánimo una iglesia gótica, comparada con la del panteón de Agripa. En sus *Viajes por Italia* prescinde casi de los Monumentos, y se preocupa sólo con los versos de los poetas latinos.

En la parte literaria del *Ensayo* los aciertos son mayores. *Crítico sólido y mediano* le llama Taine. Pero todavía, dado el tiempo, encontramos dignas de alabanza las diferencias que nota entre el paisaje y su transcripción artística, basadas especialmente en que la impresión directa de la naturaleza suele dispersarse en dos o tres ideas simples, al paso que el poeta puede fundirlas en una sola idea compleja. Ni merece desprecio tampoco su doctrina de la asociación de ideas aplicada a la representación artística, «la cual despierta innumerables ideas que antes dormían **[p. 70]** en la imaginación», lo cual desarrolla luego con bellísimas palabras, aunque dando una explicación cartesiana, hoy anticuada e insuficiente. Hace también discretas consideraciones sobre los poetas de la antigüedad, estimando a Homero como tipo de lo sublime, a Virgilio como dechado de belleza, y a Ovidio (con quien anda harto indulgente) como notable por la singularidad y extrañeza. En Milton encuentra reunidas todas las excelencias y ventajas de unos y de otros, y es para él el poeta único e intachable.

Cualquiera que sea el valor de estos juicios, siempre agrada más ver a Addisson sentir profundamente la antigua mitología de su país, y deleitarse con el *estilo de los encantos* que Dryden decía, esto es, con las innumerables consejas de hadas, genios y encantadores, de que fué tan prolífico el genio céltico y no menos el genio sajón y escandinavo. Sin duda que el pasaje más elocuente y más inesperado del *Ensayo sobre la fantasía* es esta reivindicación de todos los elementos poéticos del romanticismo indígena, hecha precisamente por el hombre de Inglaterra más adicto a la disciplina clásica. Tan persistente es el genio de las razas, y tan enérgico su retoñar, aunque sea por intervalos, hasta en los espíritus más abiertos a una cultura extraña.

En cuanto a las fuentes del terror y de la compasión, primordiales afectos trágicos, Addisson se refugia en la vulgar y un tanto egoísta explicación que algunos han sacado del *Suave mari magno* de Lucrecic, estimando que el placer de las catástrofes trágicas procede de la consideración de estar nosotros libres y exentos de ellas; en vez de referirla al gran principio de la simpatía humana, expuesto en un verso admirable y famosísimo de Terencio, que no citamos por ser citas de mal gusto estas tan triviales y manoseadas.

El ejemplo de Addisson suscitó en Inglaterra un número considerable de ensayos estéticos, entre los cuales merecieron singular aplauso el *Ensayo sobre el gusto,* del Dr. Gerard; el *Análisis de la belleza,* de Hogarth, que mereció ser explotado por Kant y discutido por Lessing en el *Laoconte;* y el bello y noble poema de Akenside sobre los placeres de la imaginación, empapado en las ideas de Addisson, a quien sigue muy de cerca, mostrando la misma elegancia sostenida en los versos que él en la prosa.

Pero todos estos trabajos no trascendían del círculo literario. **[p. 71]** La filosofía dominante en las escuelas, así de Inglaterra como de Francia, la filosofía de Locke, se resistía a dar al sentimiento

estético el lugar que le corresponde en todo sistema de filosofía. La gloria de haber llenado esta laguna nadie puede disputársela a la primitiva escuela escocesa, que surgió en parte como continuación y rectificación, y en parte mucho mayor, como reacción contra el sensualismo de Locke, del cual se separó muy pronto, llamando la atención sobre otras esferas y elementos de la vida psicológica. Como toda escuela progresiva y que ha recorrido un ciclo completo, la escuela de Edimburgo presenta singulares matices de doctrina y una independencia notable entre sus pensadores, desde Hutcheson hasta Adam Smith, desde Smith a Reid, desde Reid a Fergusson, desde Fergusson a Dugald-Stewart, desde Dugald-Stewart hasta el Dr. Brown, desde Brown hasta William Hamilton y Mansel. ¡Cuán lejanos están de conocer el interesantísimo desarrollo de esta escuela los que la creen reducida a un empirismo psicológico, basado en el criterio trivial del sentido común!

Cabalmente, la originalidad de Hutcheson (1694-1747) consiste en sus teorías estéticas y morales expuestas en sus *Indagaciones sobre nuestras ideas de belleza y de virtud* (1720), y en su *Ensayo sobre las pasiones y los afectos* (1728). Aunque Hutcheson sea todavía sensualista, no lo es en el sentido de Locke, sino que admite en el hombre dos facultades primordiales, la sensibilidad y la inteligencia, y distingue los sentidos en externos o internos y reflejos, dando al sentido interno, no el valor que tiene en la filosofía escolástica, sino un valor muy semejante al que damos a la palabra *conciencia* en el sistema de Hamilton. Este sentido interno o reflejo es el que nos da la idea de belleza, lo mismo que la idea del bien.

Puede darse el caso de seres que perciban los objetos a quienes aplicamos la calificación de bellos sin ser capaces de ser afectados por su belleza. Pero al mismo tiempo que este sentido íntimo de la belleza de ningun modo se confunde con los sentidos externos, tampoco puede, por ningún caso, ser identificado con el puro conocimiento. La acción de la belleza es inmediata e instantánea, y además desinteresada. La idea de lo bello es, por consiguiente, irreductible a cualquier otra idea.

Pero Hutcheson no se satisface con el procedimiento **[p. 72]** exclusivamente psicológico. Quiere descubrir en las mismas realidades externas la razón que las hace bellas y que determina el grado de su belleza; cree encontrarla en la unión de la variedad y de la uniformidad, o más bien de la unidad; y combate acerbamente a los filósofos que intentan referir la belleza a la costumbre, a la educación o al ejemplo.

Aun descontada la falta de originalidad de la parte ontológica, le queda a Hutcheson el mérito de haber distinguido con más claridad que Montesquieu la noción de lo bello de la noción de lo útil, y la novedad todavía mayor de haber imaginado un sentido íntimo para la percepción de lo bello.

Es verdad que la creación de este nuevo sentido no tiene valor más que como protesta contra el sensualismo exclusivo y como una manera todavía vaga de designar la amplitud de la conciencia una y entera, donde se dan los fenómenos sensibles lo mismo que los intelectuales, y a la par de ellos los que participan de algo espiritual y de algo sensible, como es el fenómeno de la impresión estética. Tal como es, Hutcheson merece contarse entre los primeros filósofos que dieron a la Estética (aunque no con este nombre) un lugar en el plan general de la ciencia, y mereció, lo mismo que Hogarth, ser puesto a contribución por Kant en su *Crítica del juicio.* La escuela de Edimburgo jamás abandonó el cultivo de la Estética, siendo dignos de especial elogio, entre los sucesores de Hutcheson (ya que no debamos aquí detenernos en su examen), el profesor James Beattie, autor de un *Ensayo sobre la*

poesía y la música, sobre lo cómico y sobre la utilidad de los estudios clásicos (1776), y de varias disertaciones sobre la imaginación, sobre la fábula y la novela, sobre los ejemplos de lo sublime, etc. (1783), notables, más que por la originalidad del talento filosófico, por el estilo brillante y poético; y Henrique Home, más conocido por lord Kames, autor de unos *Elementos de crítica* (1762) que hicieron escuela, y cuyo rastro se siente de un modo muy eficaz en la *Filosofía de la Retórica*, de Campbell. Pero como todos estos escritores se mueven en estética dentro del círculo trazado por Hutcheson, y en psicología dentro del círculo trazado por Reid, no puede decirse que trajeran novedad alguna a la ciencia, si bien con sus elegantes exposiciones contribuyeron a popularizarla. Si alguna excepción puede hacerse, es en favor de Beattie, no por su *Ensayo sobre la* **[p. 73]** *poesía,* donde explana harto vulgarmente el principio de la naturaleza embellecida, sino por un melancólico poema suyo *(El Minstrel o la Educación del genio),* todo él de índole estética, como que su propósito es describir las emociones poéticas y los vagos anhelos ideales que se van despertando en un alma joven que siente bullir en sí la poesía, pero que no llega a formularla. Beattie es, por tal razón, uno de los predecesores más caracterizados y resueltos de la melancolía romántica, y a veces se siente palpitar en sus cantos algo que es como lejano anuncio de los ensueños de René y de las amargas tristezas de Childe-Harold. Chateaubriand estimaba mucho este poemita de Beattie.

La antítesis perfecta de estos modestos pensadores escoceses, en los cuales todo es respeto a las leyes del sentimiento y a las creencias fundamentales de la humanidad, nos la ofrece otro filósofo del mismo tiempo, escocés también (aunque parezca increíble), y dotado de un talento dialéctico tan original y tan poderoso que no hay en toda la filosofía inglesa, ni aun en toda la filosofía del siglo XVIII anterior a Kant, pensador alguno que pueda ponérsele delante, puesto que es el verdadero progenitor de las más audaces afirmaciones, ya escépticas, ya positivistas, que hoy conturban el mundo con apariencia y nombre de nuevas. David Hume, el escéptico más consecuente que ha existido (1711-1776), escéptico hasta haber batido en brecha el principio de causalidad, haciéndole nacer de la experiencia o del hábito, no quiso extender sus demoliciones al campo de la estética, que él reducía al elemento sensible, excluyendo de todo punto el intelectual, y limitándola a relaciones puramente subjetivas. En la colección de sus *Ensayos* (1742 y ss.—Ed. comp. 1770-1784), que tanto estimularon el pensamiento de Kant, así para la parte crítica como para la parte afirmativa, contrapuesta a la de Hume, tienen especial interés para nosotros las disertaciones *sobre la tragedia* y *sobre la regla del gusto,* sin contar otras de menos extensión e importancia, pero ricas todas de análisis profundos y sagaces. David Hume, tratando de investigar la razón del placer trágico, encuentra que las pasiones subordinadas (terror y compasión) se cambian en la pasión dominante (goce estético), y al paso que le refuerzan, son modificadas por él, y pierden, por decirlo así, la punta. Más importante es su teoría sobre el gusto, y conviene referirla con sus **[p. 74]** propias palabras: «Aunque sea cierto que lo bello no existe en la naturaleza, como tampoco lo dulce y lo amargo, sino que todas estas cualidades no tienen existencia fuera del sentido interno y externo, es necesario, sin embargo, que haya en los objetos cualidades propias para despertar en nosotros tal o cual sentimiento; pero como estas cosas pueden encontrarse en pequeña cantidad, o bien mezcladas y como diluídas unas en otras, sucede muchas veces que ingredientes tan sutiles no afectan al sentimiento... Cuando un hombre tiene los órganos de una delicadeza y de una precisión tales que nada se le escapa, y comprende todo lo que entra en el compuesto, decimos que tiene el gusto delicado, ya en sentido natural, ya en sentido metafórico. Las reglas de la belleza se fundan, en parte sobre los modelos, en parte sobre la observación de las cosas que agradan o desagradan más eficazmente cuando se las considera aparte: si las mismas cosas, fundidas en una mezcla donde están en menor cantidad, no causan placer o desagrado sensible, lo atribuímos a falta de delicadeza». Y

Hume corrobora esta teoría suya con el cuento de los catadores de Sancho: las reglas son «la llave pequeña pendiente de una correa de cordobán», que estaba en el fondo de la cuba. Pero si no se puede llegar al fondo, ¿qué remedio? Aun en este caso opina Hume que debe preferirse el gusto bueno al mal gusto: hay un *instinto* que nos lo hace creer, como nos hace creer en el mundo exterior. David Hume es un escéptico de buen componer, y dado que seamos víctimas de una ilusión, no se propone sacarnos de ella, y hasta llega a reconocer, a su modo, principios universales del gusto, si bien esta universalidad no nazca de su valor intrínseco, sino del hecho de ser admitidos por la generalidad de los hombres. En definitiva, juzga más imposible encontrar reglas seguras para las doctrinas científicas que para las obras de arte, aun teniendo en cuenta las variedades que en el gusto introduce el humour y las costumbres y opiniones particulares de cada nación y de cada tiempo.

Un orador irlandés, de opulenta y ardentísima palabra, de fantasía cuasi oriental, y de recuerdo grato para todos los amigos de la humanidad y para todos los amigos de la tradición, cuyos derechos defendió con caballeresco celo enfrente de las sangrientas abstracciones revolucionarias, como antes había impreso el hierro de su palabra sobre la frente del Verres británico, comenzó **[p. 75]** en 1757 su carrera, después tan gloriosa, con un libro de Estética popular y amena, que pronto pasó por clásico, y que, aun decaído hoy de parte en su antiguo crédito y obscurecido por otros posteriores de su autor sobre muy distinta materia, todavía puede ser estimado como uno de los mejores frutos de la llamada escuela del sentido común, puesto que si es verdad que Edmundo Burke se contentó con una mezquina explicación fisiológica de lo sublime y de lo bello, también se ha de confesar, y salta a la vista comparándole con sus predecesores, que nadie había presentado hasta entonces en el examen de estas ideas mayor copia de observaciones originales y exactas, de esas que todo el mundo creería haber imaginado después que las ve escritas. Y como Burke las expone con encantadora sencillez y con gracia literaria, sin aparato alguno dogmático, sino haciendo repetir al lector la misma serie de indagaciones que él ha practicado, resulta el libro tan hábilmente construído y tan lógico dentro de su singular estructura, que no es de maravillar el efecto que produjo en los contemporáneos, y hoy mismo puede considerarse como uno de los tipos del común pensar inglés, que no llega a la metafísica, pero que intenta ya darse cuenta y razón clara de las cosas.

Ciertamente Burke es empírico, como su nación y su siglo, y tiene por excusada toda tentativa para penetrar en las causas eficientes de lo bello y de lo sublime. Su intención es mucho más modesta que lo que el título parece anunciar, [1] *Philosophical Inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beatiful.* En realidad, se contenta con descubrir cuáles son las afecciones del ánimo que producen ciertos movimientos del cuerpo, y cuáles son las sensaciones y cualidades del cuerpo que pueden producir ciertas pasiones del ánimo. Todo lo que trasciende de las cualidades sensibles queda fuera de su sistema, y el procedimiento que emplea es exclusivamente subjetivo y psicológico.

Para Burke, la clave de la Estética consiste en la oposición de lo sublime y lo bello. La emoción de lo sublime va mezclada con cierta pena deleitosa. La emoción de lo bello tiene por carácter el placer. Todo lo que puede excitar ideas de peligro; todo **[p. 76]** lo que de algún modo infunde *terror* o *asombro,* es principio y fuente de sublimidad. Todas las privaciones generales son sublimes: el vacío, la obscuridad, la soledad, el silencio. Pero interpretaríamos mal la doctrina de Burke si sólo en los objetos terribles reconociéramos el signo de la sublimidad. No se asienta sólo en las tinieblas medrosas de la noche. También se manifiesta con los atributos de la fuerza y del poder, pero siempre de un poder que se teme, de una fuerza destructora, y cuyos efectos no se calculan. Burke ha descrito perfectamente, aunque sin distinguirlos, ni darles nombres, lo sublime matemático o de extensión, y

lo sublime dinámico o de fuerza. Admite sublimidad en la ilimitada grandeza de dimensiones, y en lo que él llama infinito, y más bien debiéramos llamar indefinido; en todo aquello donde el ánimo no reposa, y cuyo término no alcanza a vislumbrar; en la sucesión uniforme y sin límites, que él califica de *infinito artificial*, y al mismo tiempo en la sucesión creciente y asordadora de los sonidos y en el misterio de un sonido bajo, trémulo e intermitente. Su noción de lo sublime no peca ciertamente de exclusiva y estrecha, sino de amplia en demasía, y llega a provocar la hilaridad oírle hablar de *sabores y de olores sublimes*, calificando de tales el mefitismo de la laguna Estigia y el pestífero vapor que se exhalaba del antro de la Sibila. Y todavía es más extraño que un análisis tan menudo y, en general, exacto, no le condujera a más alto resultado que al de referir lo sublime al instinto de propia conservación y al temor inminente de la muerte.

De un modo semejante procede en el análisis de la belleza: admirable en la parte negativa y analítica, flojo y aun ridículo en la positiva y dogmática. Nadie puede negarle el mérito de haber pulverizado la vetusta doctrina de la *proporción* y de la *conveniencia*, que por tantos siglos había esclavizado el arte dentro de cánones arbitrarios y de pedantescas razones aritméticas y geométricas. Burke observa con recto juicio que «si las partes que se hallan proporcionadas en el cuerpo humano fuesen siempre bellas; si estuviesen colocadas de tal modo que pudiera resultar placer de compararlas, lo cual rara vez acontece; si pudieran señalarse en plantas o animales ciertas proporciones, a las cuales estuviese siempre aneja la hermosura, o si aquellos objetos cuyas partes están bien acomodadas para sus fines, siempre **[p. 77]** fueran bellos, y no hubiera belleza alguna en aquellos otros que no tienen uso conocido, podríamos asegurar que la belleza consistía en la proporción o en la utilidad; pero como observamos todo lo contrario, debemos estar seguros de que la belleza no depende de ellas, sea cual fuere su origen». La adaptación de los medios al fin, tampoco puede confundirse con la belleza, ni menos la perfección en abstracto, ni la virtud, por más que la belleza sea cierto género de perfección. Burke se subleva contra el sentimentalismo moral, que, confundiendo lo bello con lo bueno, «saca la ciencia de nuestros deberes de su propio quicio, que es la razón, para apoyarla en fundamentos quiméricos y fantásticos». Su Estética tiene el mérito de ser independiente y separatista, aunque poco elevada. Las cualidades de la belleza, en cuanto meramente sensible, son para él las siguientes: 1.ª, que los cuerpos bellos sean relativamente pequeños; 2.ª, que sean tersos y lisos; 3.ª, que varíe suavemente la dirección de sus partes; 4.ª, que estas partes no sean angulosas, sino que se confundan, por decirlo así, o se pierdan las unas en las otras; 5.ª, que sean de estructura más delicada que fuerte; 6.ª, que sus colores sean claros y brillantes, pero no tan vivos que deslumbren. La gracia es cualidad análoga a la belleza, pero consiste principalmente en la delicadeza de las actitudes y de los movimientos. La elegancia añade a las cualidades de la belleza la de regularidad en la figura. Los objetos de grandes dimensiones en los cuales se da la belleza, reciben el calificativo de especiosos.

Burke, como todos los sensualistas de su siglo, admite que el sentido del tacto es juez de las percepciones de belleza. Puesto en este camino, llega hasta los últimos límites de la grosería empírica y fisiológica, y cae en una perpetua confusión de lo bello con lo agradable, llegando a estimar bellos «todos los cuerpos agradables al tacto, por la leve resistencia que ofrecen». Pero ¿qué mucho, si también extiende la belleza a los objetos del gusto y del olfato, y se relame con aquellos que «tienen la virtud de hacer vibrar suavemente la papila nerviosa de la lengua, como si se disolviese azúcar en ella», lo cual depende, según él, de que las partículas de que se componen esas golosinas son «redondas, excesivamente pequeñas y muy apretadas las unas con las otras, sobre todo las del azúcar, que forman globos perfectos»?

[p. 78] El objeto general de la belleza es causar amor o alguna pasión semejante a él; pero Burke no quiere que este amor se confunda con la concupiscencia, «la cual es una energía del espíritu que nos estimula a la posesión de ciertos objetos que no nos mueven precisamente porque son bellos, sino también por otras razones». A pesar de esta prevención tan razonable, hay pasajes de su tratado en que evidentemente los confunde, sobre todo al notar los efectos fisiológicos que, según él, acompañan a la emoción estética, y que son ni más ni menos los que caracterizan el afecto erótico. Y no podía menos de originarse tal confusión en un sistema que enlaza la belleza con el instinto de conservación específica y con el instinto de sociabilidad.

El libro de Burke, como otros muchos libros de pensadores ingleses, pierde más que gana con ser sometido a una exposición sintética. Sus defectos, que nacen todos de falta de elevación metafísica, aparecen crudos y descarnados, y, en cambio, sus méritos, que son de pormenor, quedan en la sombra y hay que buscarlos en el libro mismo. Los románticos alemanes, que extremaron la reacción espiritualista de principios del siglo, pusieron en solfa la Estética del pobre Burke, especialmente su teoría de los olores y sabores sublimes, de los cuales llegó a decir uno de los Schlegel que era fácil adquirirlos en la botica. Realmente, asombra un tratado de lo sublime donde figuran las sublimidades del olfato y no las de la pasión humana, y llega a ser chistoso, por lo cándido, el absoluto olvido (no diré desdén) de la vida espiritual, en un alma tan idealista como la de Burke. Y es que el temple de alma de cada hombre suele tener poca relación con las doctrinas ideológicas que profesa, y así se han visto sensualistas medio estoicos y espiritualistas dignos de figurar en las piaras de Epicuro.

Pero, aun siendo el libro de Burke absurdo en algunas de sus conclusiones, y no absurdo, pero sí incompleto, en otras, ofrece al estético de profesión mies mucho más granada que otros de ideas metafísicas harto más remontadas. Y así, prescindiendo de sus consideraciones tan nuevas sobre lo bello en los objetos naturales, le hace acreedor a especial elogio (mucho más si se tiene en cuenta su empirismo) el haberse adelantado algunos años a Lessing en rechazar el antiguo tránsito de la pintura a la poesía o de la poesía a la pintura, enseñando todavía con más decisión, **[p. 79]** aunque con menos ciencia y habilidad dialéctica que el autor del *Laoconte*, que la poesía no es arte de imitación en el vulgar sentido de la palabra; que el mérito de una descripción poética no se cifra, ni mucho menos, en que dé materia para un cuadro; que, al revés, las mejores descripciones poéticas no son imitables en el lienzo, por mezclarse en ellas lo abstracto con lo concreto, y lo ideal con lo real; que los grandes efectos de la poesía no nacen de que ofrezca o excite imágenes claras de las cosas, y que, en suma, la poesía viene a ser un arte, más que de imitación, de sustitución, puesto que las palabras que emplea como material no tienen semejanza alguna con las ideas ni con las imágenes.

Esta doctrina, tan firme y tan sólida, bastante para acabar con todos los falsos conatos de poesía pintoresca que confunden y trabucan los límites de las artes, ¿no es digna de elogio en Burke, ya que tanto la admiramos en Lessing? ¿No basta para perdonarle su descripción de los efectos de la belleza «que obra relajando los sólidos de todo el sistema», como si se tratase de alguna dolencia de las vías digestivas? En cambio recordemos, para loor suyo, que nunca se rindió al escepticismo, ni aceptó que la belleza dependiese de una simple asociación de ideas.

De todos los estéticos ingleses citados hasta ahora, recogió la quinta esencia el célebre orador sagrado y preceptista Hugo Blair, uno de los ornamentos de la escuela escocesa en su primer período, y a quien se debe, sin duda, el haber sustituído principios generales de gusto a los preceptos técnicos y rutinarios de los antignos retóricos. Tal es el mérito principal de sus *Lectures on Rhetoric and Belles*

Lettres, leídas en la Universidad de Edimburgo por espacio de veinticuatro años, e impresas en 1783, libro célebre entre nosotros por haber servido de bandera a uno de nuestros grupos literarios de fines del siglo XVIII, prolongándose su influencia hasta nuestros días en los infinitos tratados de Retórica, que más o menos servilmente le copian. Las *lecciones* de Blair, que tienen verdaderos méritos retóricos, aparte del buen gusto constante y de la pureza del sentimiento moral, no ofrecen originalidad alguna en la parte estética, ni el autor lo pretendió, limitándose a extractar en las pocas lecciones preliminares que dedica al gusto, a la crítica, al genio, a la belleza y a la sublimidad, los ensayos de Addisson, de Akenside, del Dr. Gérard, de David **[p. 80]** Hume, de lord Kames y, principalmente, de Burke. «Mi tarea como profesor (dice él mismo), era comunicar a mis discípulos todos los conocimientos que podían serles útiles, aunque no fuesen nuevos, sin cuidarme de su origen». Hasta los ejemplos de Burke han pasado a Blair.

En Alemania se dió el singular fenómeno de haber precedido y acompañado las teorías estéticas al renacimiento de la poesía nacional, que apareció, desde sus primeros pasos, con un carácter crítico y reflexivo, muy diverso de la espontaneidad que caracteriza a las literaturas del Mediodía. Rota en los países germánicos, desde el siglo XVI, la tradición del arte de la Edad Media, y abandonada también la literatura militante y batalladora nacida en el siglo XVI al calor de la Reforma y del Renacimiento, cayó el genio teutónico en el siglo XVII bajo la tiranía de las Poéticas, generalmente imitadas de Italia o de Francia. Una escribió Martín Opitz, jefe de la escuela de Silesia; otra Felipe Harsdoefer, jefe de la de Nuremberg. Pero estos ensayos, curiosos e importantes para el historiador de la literatura alemana, fácilmente pueden ser pasados en silencio en una historia general de la ciencia, a la cual no aportaron elemento alguno nuevo, y a la cual, en rigor, no pertenecen, moviéndose, como se mueven, dentro de una esfera puramente retórica. [1] Uno de los primeros libros donde se exponen, aunque tímidamente, algunos principios generales derivados de la lectura de estéticos franceses o ingleses, tales como el P. André, Addisson, Du-Bos, etc., es la *Disertación sobre el gusto*, obra de Ulrico de König, maestro de ceremonias de la corte de Dresde y poeta cortesano de la escuela de Canitz. König (1688-1744) funda su doctrina del gusto en el sistema de la *armonía prestabilita* de Leibnitz, y distingue con bastante claridad el sentimiento de lo bello y el juicio de lo bello, confundidos en el fenómeno complejo del gusto, en el cual discierne además la parte pasiva, que es la facultad de sentir, y la parte activa, que es la virtud de producir obras artísticas.

A la escuela de Wolf hay que referir los orígenes de la Estética **[p. 81]** en Alemania. Wolf es el único filósofo alemán que fundó escuela antes de nuestro siglo. Valióle para ello, no la profundidad de su doctrina, sino el aparente rigor sistemático de ella, y la pretensión de enlazarlo todo por método geométrico y demostrarlo con evidencia matemática, llenando sus abultados libros de teoremas, escolios y corolarios. El fondo de su doctrina está tomado indudablemente de Leibnitz, pero empobrecido y menoscabado de substancia metafísica, y cristalizado, además, en una forma rígida y pedantesca. Su mérito estuvo en idear una enciclopedia de las ciencias filosóficas y dar a cada una de ellas el nombre y lugar que desde entonces han conservado en la mayoría de las escuelas; filosofía especulativa, subdividida en lógica y metafísica, abrazando esta última la ontología, la psicología racional, la cosmología y la teodicea: filosofía práctica, que comprende la moral, el derecho natural y la política. Ninguna concepción grande y sintética va unida al nombre de Wolf, que ni siquiera comprendió las de Leibnitz y rechazó sistemáticamente su *monadología*.

El formalismo vacío de Wolf (1679-1754) fué la ley general de las escuelas de Alemania en toda la

primera mitad del siglo XVIII. Algunos discípulos suyos trataron de completar su clasificación de las ciencias con el estudio de ciertas facultades humanas olvidadas por el maestro, y uno de ellos, el berlinés Alejandro Baumgarten (1714-1762), tuvo la gloria de dar nombre al conjunto de observaciones acerca del sentimiento de lo bello, que desde Platón venían vagando por los tratados de filosofía sin encontrar asiento ni lugar propio. En 1750 apareció el primer volumen de su *Aesthetica,* en 1758 el segundo *(Aestheticorum pars altera).* [1] Se ha disputado mucho si el nombre era más o menos feliz, más o menos exacto. Algunos han llevado su pedantería hasta querer sustituirle con los de *Calología* y *Calotecnia.* Lo cierto es que el de *Estética* ha prevalecido en las obras monumentales de la **[p. 82]** ciencia, v. gr., en las de Hegel y Vischer, y nadie podrá ya condenarle al olvido. Por otra parte, no expresa un concepto tan inexacto como a primera vista parece. El objeto principal de las lucubraciones estéticas no es la belleza en abstracto y objetivamente considerada de la cual bien poco puede afirmar el hombre, sino la impresión subjetiva de la belleza, que es lo que Baumgarten quiso expresar con la voz *estética,* derivada del verbo aˆsq§nomai, que significa sentir, ser afectado agradable o desagradablemente, pero también, por traslación, entender y conocer.

A este feliz hallazgo del nombre de una ciencia, a la cual esperaban luego tan altos destinos, se reduce toda la originalidad del descubrimiento de Baumgarten, cuya *Estética* apenas contiene idea alguna que pueda sernos útil en el actual estado de las ideas. A pesar de su forma de exposición matemática y wolfiana, predomina en ella el sentido empírico, cuando no el preceptivo o retórico. El fin de la Estética es la perfección del conocimiento sensitivo, o sea, la belleza. Otras veces la define *perfección fenomenal observable por el gusto: «Aesthetices finis est perfectio cognitionis sensitivae, qua talis. Haec autem est pulchritudo».* El poder creador del arte se ejercita principalmente en un mundo que Baumgarten llama *etero-cósmico,* y que viene a ser el mundo ideal, apellidado también por Baumgarten mundo fabuloso y mundo de los poetas.

Lo que principalmente conviene notar, es que en Baumgarten la ciencia estética quiere abarcar mucho más de lo que hoy la concedemos, puesto que no solo comprende la teoría de las artes liberales, sino todo lo que él llama *gnosología inferior,* y con frase más clara, «ciencia del conocimiento sensitivo», así como la Lógica es la ciencia del conocimiento intelectual. En el orden de desarrollo de las facultades humanas, la Estética precede a la Lógica, y viene a ser un modo de educación para el entendimiento y la voluntad. Baumgarten es uno de los primeros tratadistas de moral que han comprendido entre los deberes humanos el de la cultura estética, porque si el sentimiento de lo bello permanece inculto o se corrompe, daña, según él, a la solidez de la razón. Si Baumgarten profesa el principio de la imitación de la naturaleza, no es en el sentido vulgar de las escuelas realistas, sino considerándola como la perfección de Dios expresada en forma sensible.

[p. 83] Abierto el camino por Baumgarten, se lanzaron en pos de él varios pensadores, más o menos olvidados, pertenecientes algunos de ellos a la escuela wolfiana, y eclécticos y sin bandera conocida los restantes. Tales son G. F. Meier (el predilecto entre los discípulos de Baumgarten), que aplicó los principios de su maestro a la técnica literaria, en sus *Principios elementales de las bellas ciencias* (1748); J. Jorge Sulzer, autor de una *Teoría general de las bellas artes* (1771 a 1774), que tuvo el honor de ser refutada por Goethe, y de la cual alguna parte, como veremos, no fué desconocida en España; el judío Moisés Mendelssohn (1729-1786), apellidado *el Platón de Alemania,* autor de *Cartas sobre los sentimientos complejos* (1791), y de un célebre *Ensayo filosófico sobre las relaciones entre las bellas letras y las bellas artes,* donde es notable, entre otras cosas, la teoría de lo ridículo, que hace consistir en un contraste de perfecciones y de imperfecciones; el pintor Mengs, a

quien casi podemos contar entre los españoles, y cuya doctrina será expuesta al tratar de su editor y comentador Azara; el leibnitziano Eberhard, que publicó una *Teoría de las bellas artes y de la literatura* (1783), y un *Manual de Estética* (1803); el antropólogo Moritz (C. Ph.), que imprimió un *Tratado sobre la imitación de lo bello por las artes del dibujo* (1788), y un ensayo de teoría de las Bellas Artes; Engel (1741-1802), que dió un notable ensayo sobre la pantomima y la declamación; Eschenburg *(Proyecto de una teoría y de una historia general de las bellas artes y de la literatura)* (1783), y el arzobispo de Ratisbona, Dalberg *(Principios de Estética, su aplicación y su porvenir)* (1791); todos los cuales, ya en un sentido, ya en otro, contribuyeron a preparar el glorioso advenimiento de los verdaderos estéticos Lessing y Herder. A esta fecundidad de tratados doctrinales hay que añadir todavía la polémica, de fecundos resultados, sostenida contra el preceptista Gottsched y su escuela, por varios escritores de la Suiza alemana, principalmente Bodmer y Breitinger. Gottsched, blanco de inmortales sarcasmos desde Lessing hasta nuestros días, era un Boileau sin ingenio ni talento de estilo, pero con el mismo dogmatismo intransigente. Tuvo la generosa y alta idea de regenerar el teatro alemán, entregado entonces a la ínfima farsa, pero quiso hacerlo por medio de piezas francesas, que él y su mujer traducían. Discípulo fervoroso, por otra parte, de la filosofía de Wolf, exageró **[p. 84]** hasta los últimos límites el carácter prosaico, utilitario y pedagógico, que entonces se daba a la poesía. Su *Ensayo de una poética crítica* (1729), encabezado con una traducción de la *Epístola ad Pisones*, es una larga y pesada paráfrasis de todas las poéticas francesas, pero con algún mayor espíritu filosófico, el cual brilla singularmente en el modo de entender el principio de imitación. Distingue, pues, tres grados y modos de imitar: uno, que consiste en la simple descripción; otro, en la reproducción de los sentimientos y pasiones de un personaje ficticio, y el tercero, en la imitación de los acontecimientos por medio de la fábula, que es ya una verdadera invención y la forma más alta de la obra artística, de la cual Gottsched exige que contenga e inculque siempre una verdad útil y moral. Admite, pues, como objeto predilecto del arte, sobre el mundo de los seres reales, el mundo de la contingencia de los posibles, y en él todo género de combinaciones, siempre que no parezcan contradictorias a las leyes de la razón. La fábula poética es, por consiguiente, imitación, pero imitación de un mundo distinto del mundo real; es, como quería Wolf, la facultad de combinar representaciones sensibles, según el principio de la razón suficiente, creando así un todo que jamás ha existido.

Este racionalismo seco y abstracto no basta para explicar la poesía, cuyo elemento más esencial desconoce, atribuyendo a la inteligencia discursiva los of icios de la imaginación, y, realmente, en manos de Gottsched, condujo tan sólo a una apreciación mecánica y pedantesca de las obras de ingenio, subordinadas por él al criterio, no ya de la razón filosófica, sino del más vulgar sentido, el sentido común de los que no sienten la poesía. Para él, como para el P. Le Bossu o para Mad. Dacier, era verdad inconcusa que Homero no tuvo otro propósito en la *Ilíada* que inculcar esta máxima: «La discordia es funesta, la concordia saludable», y que en la *Odisea* tampoco se propuso más que mostrar los inconvenientes de que un rey haga larga ausencia de sus Estados. El género predilecto de tales preceptistas era la fábula o el apólogo, por ser aquel en que la enseñanza moral se pone más de manifiesto. Gottsched daba de buena fe recetas para fabricar epopeyas, tragedias, etc., comenzando siempre por buscar la verdad moral, que había de ser el alma de la fábula.

Contra tales doctrinas, negadoras de toda poesía, promovieron **[p. 85]** enérgica reacción algunos escritores de Zurich, amamantados con la lectura de los poetas y críticos ingleses, y especiales admiradores de Milton. Desde 1721, Bodmer y Breitinger habían comenzado a publicar, con el título de *Pláticas de los pintores,* una revista dedicada a «difundir la virtud y el gusto en las montañas de

Suiza», como decía cándidamente el prospecto. Bodmer y Breitinger, por espíritu de oposición al trivial racionalismo de Gottsched, propendían a exagerar el elemento pintoresco de la poesía, confundiendo así los límites de entrambas artes, que luego tuvo que separar Lessing en el *Laoconte*. Consideraban los suizos al poeta como un pintor de especie particular, que hace cuadros con palabras, o que, por mejor decir, los va provocando en la imaginación del lector. Rotas ya las hostilidades con el temible pedagogo de Leipzig, que había osado poner lengua en el gran nombre de Milton, aparecieron sucesivamente, como manifiestos de la nueva escuela, un tratado de Bodmer *sobre lo maravilloso*, y una *Poética crítica* de Breitinger, a la cual siguió, dentro del mismo año (1740), otra disquisición suya *sobre la alegoría*. Trabóse así reñida pelamesa, en que casi todos los críticos alemanes tomaron parte, ya por uno, ya por otro de los contendientes, quedándose poco a deber Gottsched y los suizos en materia de injurias, recriminaciones y dicterios. Los suizos le acusaban de haber ingerido violentamente la demostración en la poesía; de haber mecanizado la labor del pensamiento, y de haber sustituído al estilo brillante y rico de imágenes, otro estilo ramplón, acompasado y rastrero. Y, sin embargo, también ellos, influídos como todos entonces por el árido formalismo wolfiano, traían la pretensión de fundar en evidencia matemática los principios de la emoción estética: también admitieron que el objeto primordial del arte era la difusión de la verdad moral; y llegaron a comparar, usando del símil de Lucrecio y del Tasso, la obra del poeta con la del médico que dora las píldoras amargas:

Cosi all'egro fanciull" porgiamo aspersi
Di soave licorgli orli del vaso...

Pero, a pesar de todo, los suizos tenían una concepción del arte distinta de la de Gottsched. Enfrente de la poética del sentido común, levantan la poética *pintoresca*, «el arte de crear **[p. 86]** representaciones y formas que parezcan un cuadro parlante». Lessing, a su vez, combate a los suizos, apoderándose de una de sus ideas, la de ser la poesía arte de formas sucesivas, y la pintura arte de formas simultáneas, y se levanta sobre las antinomias de aquella controversia estéril, afirmando de una vez y para siempre que la pintura es el arte del espacio y la poesía el arte del tiempo.

El mérito principal de los suizos consiste en haber defendido los derechos de la imaginación, mostrando que también ella tiene su lógica, la cual no procede por juicios ni proposiciones, sino por imágenes y figuras. El triunfo completo de esta escuela puede fijarse en el día memorable en que apareció la *Messiada* de Klopstock.

Mientras estas cosas acontecían en el campo de la técnica literaria, siempre más agitado que el de las otras artes, una revolución mucho más fructuosa y duradera se había consumado en la crítica de las obras maestras de la plástica antigua, miradas hasta entonces con veneración ciega, pero irreflexiva, o desfiguradas por las falsas interpretaciones de un seudo clasicismo. Winckelmann convertía por primera vez la arqueología en historia del arte y en estética aplicada o (digámoslo así) en acción. Preludios de su grande obra, no impresa hasta 1764, fueron innumerables disertaciones, que trabajó por la mayor parte en Roma, a vista de los despojos del arte antiguo, que él miraba con ojos de amor y de piedad, dotados de segunda vista. Entonces escribió sus *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y en la escultura* (1756); sus *Observaciones sobre la arquitecutra de los antiguos* (1762); sus *Cartas sobre las antigüedades de Herculano* (1762); su *Tratado sobre el sentimiento de lo bello en las obras de arte* (1763), coronados, por fin, con su grande *Historia del arte entre los antiguos* (Dresde, 1764), a la cual siguieron todavía los *Ensayos de iconología* (1776),

y nuevas *Disertaciones sobre la historia del arte*, incorporadas todas en la edición general de sus obras, hecha desde 1818 a 1820.

Cuanto puede decirse en loor de este prodigioso monumento, que por primera vez reveló a la Europa atónita los misterios de la escultura griega, está compendiado en las siguientes palabras de Guillermo Schlegel: «La obra de nuestro inmortal Winckelmann **[p. 87]** adolece, sin duda, de muchos defectos de pormenor, y aun de errores considerables: pero nadie ha penetrado tan profundamente en el espíritu más íntimo de las artes griegas. Winckelmann había llegado a transformarse en la manera de ser y de sentir de los antiguos. Sólo en apariencia vivía en su siglo; pero no estaba sujeto a sus influencias. Aunque su obra trate especialmente de las artes del diseño, derrama también abundante luz sobre las otras ramas de la cultura moral de los antiguos, y es utilísima para preparar al conocimiento de la poesía griega, mayormente de la dramática, porque sólo delante del grupo de Niobe o del Laoconte aprendemos verdaderamente a comprender las tragedias de Sófocles». *(Curso de literatura dramática*, lección 2.ª)

Tal fué el juicio de los más ilustrados entre los contemporáneos. La arqueología moderna ha dejado muy atrás el libro de Winckelmann, que ya en su tiempo fué objeto de notables rectificaciones por los mismos que en Italia le tradujeron y le comentaron, aparte de las críticas siempre agudas e ingeniosas de Lessing, que tenía, sin embargo, respecto de Winckelmann, la desventaja de no conocer por inspección propia las estatuas antiguas. Pero si el libro de Winckelmann ha padecido la suerte de todos los libros de iniciación y de revelación, siendo fácilmente sobrepujado y arrollado por los que han venido después, siempre le quedan las líneas generales, que son eternas e indestructibles, y sin las cuales hubiera sido imposible imaginar luego construcción alguna. La ley del arte antiguo que él formuló, la ley de noble simplicidad y de tranquila grandeza en la actitud y en la expresión, ha entrado, merced a él, en la corriente del saber común, y de un modo explícito o implícito la acepta todo el que razona sobre la antigüedad. Lessing no la combatió: lo que hizo fué explicarla y referirla a otra ley superior. Winckelmann pudo errar al aplicarla a ciertas estatuas; pero su principio general está libre de toda contradicción, y le basta para su gloria, sin que él tenga que responder de aquellos artistas discípulos suyos que entendieron que la serenidad era sinónimo de frialdad glacial, invariable y enojosa, sin carácter y sin vida; de aquellos escultores, padres de un nuevo clasicismo falso y amanerado, el cual arrancó de una abstracción y de una fórmula, buena y oportuna en un libro de ciencia, pero impotente como canon de ejecución.

[p. 88] Las ideas metafísicas de Winckelmann concuerdan con las de Mengs, y unas y otras con el sentido dominante en las escuelas platónicas e idealistas puras. Toda su estética es de reacción contra la estética subjetiva del siglo XVIII. Considera la belleza sensible como un reflejo de la belleza o perfección absoluta, como una reminiscencia de la suprema perfección, como una beatitud momentánea, preludio y mensajera de la eterna beatitud.

La misión de Winckelmann (y bien podemos usar aquí tan manoseada expresión, sin sombra de hipérbole) fué revelar el ideal antiguo en toda su religiosa y solemne sencillez. La misión de Lessing, otro de los *Epígonos* de este período, consistió en reintegrar los fueros de otro elemento estético, sacrificado o tenido menos en cuenta por Winckelmann y sus discípulos; es a saber: lo *natural* y lo *característico.* Pero la empresa de Lessing se extiende mucho más, y es difícil dar en pocas palabras idea completa del alcance crítico de su doctrina, cuyas consecuencias duran hoy y no las hemos

agotado todavía. Lessing es el espíritu de la crítica encarnado y hecho hombre, es decir, todo lo contrario del espíritu dogmático y cerrado, y todo lo contrario también del espíritu escéptico. [1] Nadie le igualó en codicia de saber y en firmeza indagatoria y analítica; pero nunca quiso fundar, e hizo bien, sistema alguno, contentándose con examinar todas las cosas, y lanzar sobre todo espíritu despierto los que él llamaba *fermenta cognitionis.* Hizo más que pensar por sí mismo; enseñó a pensar a una gran parte de los humanos, estimuló el pensamiento ajeno, emancipó a su nación y a su raza de la servidumbre de las fórmulas de escuela; fué como un nuevo Arminio que vino a vencer de nuevo las legiones de Varo. Analizar un libro de Lessing es materia casi imposible, porque son libros de polémica, en que los principios van apareciendo conforme la discusión los trae, sin más orden que el orden riguroso de *invención,* con que Lessing nos pone al desnudo su enérgica y viril inteligencia y nos hace asistir, pero sin fatiga, a toda su labor interna. No hay libros de **[p. 89]** arte que contengan más ideas que éstos ni que las presenten con menos aparato. Si cabe belleza en la alta especulación intelectual, estos libros la realizan sin duda. «Lo que constituye el mérito de un hombre (dice el mismo Lessing) no es la verdad que posee o cree poseer, sino el esfuerzo que ha hecho para conquistarla».

Los dos grandes trabajos críticos de Lessing son, sin duda, el *Laoconte o de los límites de la pintura y de la poesía* (1765), y la *Dramaturgia Hamburguesa* (1767 y 1768). Las ideas de otros muchos opúsculos, anteriores y posteriores a estos libros, se hallan contenidas virtualmente en ellos. Durante la última época de su vida, Lessing se entregó por completo a la polémica teológica, y, fuera del drama de *Nathan el Sabio,* que en su fondo pertenece a la misma polémica, no dió a la literatura sino un lugar secundario entre las preocupaciones de su espíritu.

La primitiva unidad del *Laoconte* debe buscarse en la refutación de un lugar común repetido por todos los preceptistas, y erigido en sistema por Batteux y el abate Du-Bos: *Ut pictura, poesis:* la poesía pintura para el oído, la pintura poesía para los ojos. De este lugar común, admitido por verdad inconcusa, resultaba la más extraña aplicación de criterios a las obras artísticas. Un cuadro se juzgaba *literariamente* (manía que aún dura y no lleva trazas de desaparecer), es decir, que se le aplicaban todas las reglas menudas de la Retórica y de la Poética tradicionales, y con arreglo a ellas se absolvía o se condenaba al pintor. Y al contrario, el vocabulario pictórico inundaba los tratados de literatura y los llenaba de metáforas disparatadas, inaplicables de todo punto al arte de la palabra, produciendo además en los poetas cierta impotente o peligrosa emulación respecto de los pintores, la cual se manifestaba por una plaga de composiciones descriptivas que no hablaban ni al alma ni a los ojos.

Lessing, en quien toda vulgaridad producía el efecto de la repulsión y de la antipatía, se propuso echar abajo tal principio, y en esta parte su triunfo fué completo. La poesía descriptiva y la pintura alegórica fueron, por igual, objeto y blanco de sus iras. Un inglés, llamado Spence, había publicado con el título de *Polymetis* (1747) un libro muy erudito, que anunciaba la pretensión de explicar recíprocamente los monumentos de la antigüedad por sus poetas, y los poetas por sus monumentos. Un **[p. 90]** francés, el Conde de Caylus, había hecho otro libro (1757) para estimular a los pintores a que buscasen inspiraciones en la lectura de Homero, trasladando al lienzo cada una de las situaciones de su epopeya. Lessing prueba, contra estos autores, que imitar imitaciones en vez de imitar la naturaleza, es hacer bajar al arte de su excelsa dignidad y convertirle en una serie de frías reminiscencias; que cuando se observa tan extraordinaria concordancia entre las estatuas de la antigüedad y sus poemas, debe atribuirse, sobre todo, a que el escultor y el poeta tenían las mismas ideas morales: que la poesía es un arte mucho más extenso que las artes plásticas, y puede alcanzar

bellezas a que la pintura no debe aspirar; que así el poeta tiene a su alcance, entre otras cosas, el pintar con rasgos negativos. y el confundir juntas dos imágenes, merced a la combinación de rasgos positivos y negativos; que, ademas, el artista plástico ha trabajado muchas veces obedeciendo a prescripciones religiosas que no ejercen tanto imperio sobre el poeta; que el escultor o el pintor, si quieren personificar abstracciones, tienen que valerse de emblemas fácilmente recognoscibles, al paso que la poesía se mueve libremente en el vasto campo de las ideas, y puede expresarlas en forma directa; que en el artista plástico la ejecución es mucho más importante y más difícil que en el poeta, y, por el contrario, en éste domina el mérito de la concepción y de la invención, el cual, hasta cierto punto, es secundario en las otras artes y tiene un sentido muy diverso, puesto que se reduce las más de las veces a una combinación nueva de elementos ya conocidos, y es invención de las partes más que invención del todo; que muchas de las descripciones más bellas en poesía, resultan frías, ininteligibles y hasta ridículas, en el mármol o en el lienzo, entre otras cosas, porque ni siquiera posee el artista medio alguno para distinguir lo visible de lo invisible, a no ser el trivial recurso de la nube, que es un verdadero hieroglífico, un signo puramente simbólico y arbitrario; y además, porque en el arte plástico no cabe la indeterminación y vaguedad de proporciones con que se muestran en la narración poética los seres y objetos sobrenaturales; y, finalmente (y es la principal razón), porque el poeta nos hace recorrer una serie de cuadros antes de llegar al episodio único que nos muestra el cuadro material; porque al poeta nada le obliga a concentrar **[p. 91]** su cuadro en un solo momento, sino que puede remontarse hasta el origen de cada una de las acciones que describe y conducirlas a su término a través de todas las modificaciones posibles, cada una de las cuales reclamaría una obra distinta del pintor, suponiendo, lo que es falso, que todas pudieran pintarse. De aquí nace la diferencia fundamental entre ambas artes: el pintor o el escultor aprisiona un momento único, procurando que sea lo más fecundo posible; es decir, que deje mucho campo abierto a la imaginación; que podamos siempre añadir algo por el pensamiento. Pues bien: este momento único no debe ser nunca el del paroxismo del dolor o el de la extrema pasión, porque entonces, cortadas las alas de nuestra fantasía, sin poder subir ni un grado más, y persistiendo el mármol o la tabla en su expresión inmóvil y eterna, el fenómeno fugitivo se trueca en fenómeno de duración perenne, y en cada segundo que pasa va perdiendo algo de su in tensidad y de su eficacia, hasta convertirse en algo desapacible, ridículo o ingrato. Por eso los escultores del Laoconte no presentaron al sacerdote troyano en actitud de gritar ni de gemir, porque el grito es de suyo algo fugitivo, algo que acompaña al punto extremo del dolor y de la angustia en ánimo varonil. Por eso Timomaco no representó a Medea en el momento de degollar a sus hijos, sino en el momento de la indecisión y de la lucha, que abre perspectivas sin fin al pensamiento; ni representó tampoco al furibundo Ayax de Telamón en el momento de su locura, cuando pasa a cuchillo los toros y los machos cabríos, sino después de la explosión del furor y del delirio, cuando, sentado en medio de sus víctimas, delibera matarse. No creía Lessing, como Winckelmann, que los antiguos rechazasen en el arte la expresión del dolor físico por ser contraria a la serenidad y al tranquilo dominio del alma sobre la materia; no creía que el dolor de Laoconte, que abulta sus músculos y contrae de un modo horrible el bajo vientre, dejara de manifestarse en la expresión por ser contrario a la grandeza moral. Lessing recuerda que el Laoconte de Virgilio lanza un clamor horrendo que llega hasta las estrellas, y que el *Filoctetes* de Sófocles llena el antro de Lemnos con sus lamentos, *«clamore illo Philocteteo»*, hasta el punto de haber un acto entero lleno casi de gritos inarticulados, sin que esto influya en menoscabo de la grandeza de alma de uno ni de otro personaje. ¿Qué más? Los **[p. 92]** mismos dioses no se eximen de la regla común: Marte, herido por Diomedes en el libro y de la *Ilíada,* eleva a los cielos un clamor tan espantoso como el que producirían juntos diez mil guerreros. Nada es menos dramático que el estoicismo, como todo lo que engendra una admiración fría e inerte.

La verdadera razón que tiene el Laoconte marmóreo para no gritar, es la suprema ley de la belleza, que se aplica de distintos modos a las artes plásticas y a la poesía. El escultor, como todos los escultores griegos, buscaba la mayor belleza posible en la figura humana: dadas las condiciones de la belleza física, esta belleza no era compatible con las contracciones que arranca el dolor y que afean horriblemente la boca. No era lícito que la rabia ni la desesperación deshonrasen nunca la obra de las gracias, y todo, hasta la *expresión*, principal objeto del arte moderno, debía ceder entre los griegos ante la belleza. Por eso Timantes veló el rostro de Agamenón en el cuadro del sacrificio de Ifigenia, porque el dolor paternal del rey de reyes había de manifestarse por contracciones, que son siempre, y forzosamente, feas.

En vano se dice, pues, que Lessing es realista. Lessing, en las artes plásticas, prohibe absolutamente la imitación de lo feo, y en la poesía la restringe mucho, o sólo la admite con ciertas condiciones. Habla con el más soberbio y merecido desdén del «frío placer que resulta de percibir la semejanza de la imitación y de apreciar la habilidad del artífice»; dice que los griegos procedieron con la más estricta justicia dejando morir en el desprecio y en la pobreza a los Pausones y a los Pireicos, «que tenían el pésimo gusto de reproducir lo que hay de feo y torpe en la figura humana»; condena con la mayor severidad ese «indigno artificio que quiere llegar a la semejanza, exagerando las partes feas del modelo». «No gustamos de ver a Tersites (escribe en otro lugar) ni en la naturaleza ni en el retrato, porque la fealdad de las formas ofende nuestra vista, ataca nuestro gusto, que tiende siempre al orden y a la armonía, y engendra en nosotros la aversión, sin que nos ocurra preguntar si aquel objeto existe realmente o no. El supuesto placer de la semejanza está echado a perder a cada paso por la reflexión que hacemos sobre tan indigno uso del arte, y esta reflexión rara vez deja de llevar consigo algún desprecio hacia la persona del artista». En la poesía el caso es distinto: la **[p. 93]** fealdad de las formas pierde su efecto desagradable por el cambio de las partes coexistentes en partes sucesivas; pero aun así, la fealdad por sí misma no puede ser objeto directo de la poesía: el poeta puede servirse de ella como de un ingrediente para producir y reforzar ciertas impresiones complejas, es a saber: la de lo ridículo y la de lo terrible.

Estas y otras muchas diferencias substanciales hacen que no sea legítimo el tránsito de la pintura a la poesía, ni viceversa. Lessing lo comprueba con mil ejemplos, deduciendo de todos ellos que el consejo que se ha de dar a los artistas no es que tomen asuntos de Homero, sino que se nutran con su espíritu, que empapen la imaginación en sus más sublimes rasgos, que se calienten al fuego de su entusiasmo, que vean y sientan como él, y de esta suerte sus obras se parecerán a las de Homero, no como se parece un retrato a su original, sino como se parece un hijo a su padre: semejantes, pero diferentes.

Por idénticos motivos no le es dado al poeta representar fielmente la hermosura física. No puede mostrar sus elementos simultánea, sino sucesivamente; no puede, en ningún caso, yuxtaponerlos. Y así, Homero no describe la belleza de Helena en sí misma, como hacían los sofistas de la decadencia, sino que la describe mucho más enérgicamente por sus efectos, hasta arrancar a los ancianos de Troya la confesión de que daban por bien empleados tantos desastres a causa de aquella mujer, cuya belleza semejaba a la de las diosas inmortales. De esta manera, o, a lo sumo, reemplazando la belleza de la proporción por la belleza en movimiento que llamamos gracia, podrá el poeta emular los triunfos del arte que procede por líneas y colores.

Y en este caso, ¿qué pensar de la poesía descriptiva de objetos materiales? Sólo en un caso la tolera y admira Lessing: en el caso del escudo de Aquiles, cuando el artificio del poeta logra hacer consecutivo lo que hay de coexistente en el objeto, y transforma así la fastidiosa descripción de un cuerpo en la viva pintura de una acción. No vemos entonces el escudo, sino la obra sucesiva del artífice divino que le va fabricando: delicadeza artística que no quiso comprender o imitar Virgilio.

Fuera de estos casos, Lessing no encuentra condenaciones bastantes fuertes para la poesía descriptiva. Los cuerpos son el **[p. 94]** objeto del arte plástico, las acciones el objeto de la poesía. El poeta domina en el tiempo, el pintor en el espacio. La imitación progresiva del poeta no le permite expresar de una vez más que una sola propiedad de los objetos. Las descripciones de cuerpos, hechas con palabras, no pueden producir la ilusión, objeto principal de la poesía, y Lessing las reprueba como un alarde de ingeniosidad pueril y frío, propio de los que no tienen genio, recordando aquella frase de Pope que comparaba la poesía descriptiva con un festín donde no se sirviesen más que salsas.

A Lessing han referido muchos la moderna doctrina del desnudo en la estatuaria. [1] Preguntado por qué el sumo sacerdote Laoconte aparece enteramente desnudo en el momento de celebrar un sacrificio, contra toda verisimilitud y costumbre de los antiguos, responde con verdadera elocuencia: «¿Cómo un vestido tejido por manos serviles ha de tener nunca la misma belleza que un cuerpo organizado, obra de la sabiduría eterna? ¿Hay el mismo talento, el mismo mérito y la misma gloria en imitar el uno que el otro? En la descripción del poeta, la vestidura no es vestidura, porque no oculta nada, y nuestra imaginación la atraviesa por todas partes, viendo distintamente el dolor en cada uno de los miembros de Laoconte. Para ella la frente del poeta está circundada, pero no velada, por las ínfulas sacerdotales... Pero si el artista hubiera puesto estas vendas, habría cubierto la frente, que es el centro principal de la expresión. Los antiguos artistas comprendían que el fin supremo de su arte los obligaba a renunciar del todo a lo convencional. Aspiraban al fin supremo de la belleza... Admito que también quepa una belleza en los vestidos; pero ¿qué es esta belleza si se la compara con la del cuerpo humano? Y el que puede alcanzar el fin más elevado, ¿cómo ha de contentarse con el menos noble?»

Las altas inducciones estéticas del *Laoconte* están realzadas por la erudición más profunda y sagaz, para la cual no hay misterios, ni en el arte, ni en la filosofía, ni en la literatura de los antiguos. Iguales y aun mayores méritos ostenta la *Dramaturgia*, colección de artículos en que Lessing juzgó durante dos años **[p. 95]** las representaciones del teatro de Hamburgo, tomando ocasión de ellas para exponer sus principios generales de crítica dramática, que, elevada a estas alturas, es una creación del genio como cualquiera otra. Pero en esta parte Lessing no es de todo punto original, y él lo confiesa con su honradez de costumbre. Su primer inspirador es Diderot, a quien admira demasiado y a quien interpreta en sentido latísimo, dando a sus ideas una consistencia y una solidez que en el original no tienen. Lessing no había nacido para discípulo de nadie, ni siquiera de Aristóteles, cuya *Poética* tenía por tan infalible como los *Elementos de Euclides,* y comentaba con la sutileza de un escolástico, leyéndola y puntuándola mal a veces, pero mostrándose todavía más inventivo y agudo cuando se equivoca que cuando acierta; El grande acierto y novedad suya estuvo en traducir la palabra FÕboj por *temor* y no por *terror* (como hasta entonces venía haciéndose) en la definición de la tragedia, de la cual se decía que por medio del *terror* y de la compasión purificaba estas pasiones. Lessing demostró, contra la explicación rutinaria de los franceses, heredada de Corneille, que el verdadero concepto del Φ ó β o ς peripatético debía buscarse en la *Retórica* y en la *Etica* del filósofo de Stagira,

y que de ninguna manera debía tomarse en el sentido de terror *simpático* (ya comprendido en la *piedad,* que es el primer término de la enumeración), sino de terror que nace en nosotros por la comparación con la persona que se muestra infeliz, y cuya suerte tememos. Por caminos semejantes, Lessing aclaró también el dogma aristotélico de la purificación de las pasiones, no reduciéndola a una mera *filantropía,* sino haciéndola consistir en la *transformación de las pasiones en disposiciones virtuosas.*

Un hombre tan empapado en Aristóteles como Lessing, no podía adoptar a ciegas las paradojas de Diderot, que más bien era para él un despertador y un estímulo que un maestro. Así le vemos aceptar toda la parte negativa de su sistema, esto es, las críticas contra el teatro francés, y sólo con muchas restricciones la parte positiva, mostrándose, sobre todo, acérrimo contradictor de la extravagante sustitución de los caracteres por las condiciones. Lessing prueba que los caracteres dramáticos, lejos de ser una docena ni de estar agotados como Diderot pretendía, ofrecen mies riquísima al que sepa explotarlos: repara que, dado **[p. 96]** el sistema de las *condiciones,* los personajes obrarían y hablarían tan fría y correctamente como un libro, cayéndose muy pronto en el inminente peligro de los caracteres perfectos; y, por último, interpretando con altísimo sentido (como él lo hace siempre con las opiniones ajenas, cuando no son opiniones de Voltaire) el caprichoso atisbo de Diderot, no ve en él sino una fórmula exagerada e inexacta del elemento *general,* que debe predominar en toda poesía sobre el *individual,* conforme a las enseñanzas de Aristóteles, cuya doctrina sobre las relaciones entre la poesía y la historia desembrolla Lessing con sin igual sagacidad, mostrando por qué razón los poetas de la comedia ateniense, en cualquiera de sus tres períodos, aplicaban a sus personajes nombres de los que hasta por su etimología y composición indican generalidad, porque, en rigor, todo el esfuerzo del arte se reduce a *elevar lo individual a la categoría de lo general,* pero partiendo, no de ideas abstractas, sino de la misma individualidad viva. Lo cual no quiere decir, ni Lessing lo admite (acorde en esto con un notable comentador inglés de la Poética, llamado Hurd, a quien sigue y elogia), que la idea general artística pueda componerse nunca de una serie de hechos tomados de la vida real, como lo ejecutan los pintores holandeses, sino que se forma *separando de la esencia del carácter todo lo que es propio del individuo.*

En toda esta profunda discusión sobre la Poética de Aristóteles, Lessing llevaba un intento segundo que no se cuida de disimular. Lessing es un *misogalo,* y su afán es demostrar a los franceses (y plenamente lo consigue) que ninguna nación ha desconocido más que ellos las reglas del drama antiguo; que han tomado por esenciales algunas observaciones referentes a la disposición más externa de la fábula, y que en cambio han bastardeado y falseado todas las prescripciones esenciales con un cúmulo de restricciones y excepciones. Lessing no perdona a los franceses ninguno de sus defectos nacionales, y ésta es una de las razones de su inmensa popularidad en Alemania: les echa en cara su vanidad y su espíritu de rutina social: les dice a la cara que no tienen verdadera tragedia, ni siquiera verdadero teatro, por lo mismo que creen tenerle: condena sus intrigas complicadas y sus efectos de teatro, poniéndolas en cotejo con la sencillez griega: les rehusa otro mérito que el de la regularidad mecánica: llega, en fin, a la **[p. 97]** más suprema injusticia con Corneille, ofreciéndose a refundir todas sus piezas y a mejorarlas siempre.

En esta lucha contra el teatro francés, Lessing acude por armas a todas las panoplias clásicas y románticas, lo mismo a los antiguos que al teatro español o al inglés, pero siempre y señaladamente a Shakespeare. «No conozco más que una tragedia en que el amor haya puesto la mano, y es *Romeo* y *Julieta*», exclama. Pero no quiere tampoco sustituir una esclavitud con otra: no quiere que los

incipientes poetas alemanes se arrojen a saquear a Shakespeare. «Hay que estudiarle y no robarle: si tenemos genio, él será para nosotros lo que es la cámara obscura para el pintor de paisaje...» ¿Qué es lo que la tragedia al modo francés puede tomar de Shakespeare, como no sea una cabeza, una figura, un grupo, que luego habrá que tratar como un todo completo? Pensamientos sueltos de Shakespeare pueden convertirse en escenas enteras, y escenas en dramas. Del retazo del vestido de un gigante puede hacerse un traje entero». Shakespeare es el Dios ignoto de la *Dramaturgia:* sale pocas veces a la escena, pero está en el fondo del santuario.

Lessing conocía también y miraba con simpatía el teatro español. Hizo un extenso y penetrante análisis de *El Conde de Essex,* de Coello, y admiraba en los nuestros «una fábula siempre original, una intriga muy ingeniosa, efectos escénicos numerosos, singulares y nuevos, situaciones inesperadas, caracteres muy bien trazados y sostenidos hasta el fin, y mucha dignidad y fuerza en la expresión». Si Lessing no hubiera escrito la *Dramaturgia,* quizá la critica romántica, representada por los Schlegel, no hubiera fijado nunca sus miradas en el teatro español.

Pero hay dos cosas en nuestra poética dramática que a Lessing le eran repulsivas. Una, lo que pudiéramos llamar espíritu novelesco, es decir, la excesiva complicación de la fábula, y la exageración de las ideas y de los sentimientos, el tono enfático y pomposo, que él perseguía tanto en los franceses, acusados por él de imitadores de los castellanos más bien que de los griegos. Otra, la mezcla de lo trágico y lo cómico, que también encontraba en Shakespeare, pero que no admitía sino con ciertas limitaciones, las cuales conviene conocer para penetrar en el fondo del pensamiento de Lessing, mucho más idealista de lo que anuncian algunas **[p. 98]** de sus obras dramáticas. Para Lessing no valía, tomado en términos absolutos, el argumento de Lope: «La naturaleza nos presenta mezclados lo trágico y lo cómico». «Es verdad y no es verdad (contesta Lessing) que la tragicomedia española imite la naturaleza: imita una mitad, pero deja intacta la otra: imita los fenómenos externos, pero no tiene en cuenta la impresión que hacen en nosotros. En la naturaleza, todo está en todo, todo se cruza en alternativa y metamorfosis incesante. Pero mirada desde el punto de vista de esta diversidad infinita, la naturaleza sólo podría ser espectáculo conveniente para un espíritu infinito. *Si un espíritu finito quiere gozar de ella, tiene forzosamente que imponer a la naturaleza límites que en ella no están,* introducir divisiones, aislar ciertos aspectos y concentrar en ellos la atención». ¿Hemos de creer, por esto, que Lessing rechaza en absoluto la mezcla de los dos géneros? Lessing era demasiado prudente para sentar principios absolutos. La admite cuando contribuye a la impresión estética del conjunto; la rechaza cuando es un elemento de perturbación y de incongruencia.

No seguiremos a Lessing en su ingeniosísima polémica contra *Rodoguna* y contra *Mérope.* Todo esto más bien pertenece a la crítica dramática que a la estética propiamente dicha. Pero si Lessing dice la verdad, hasta con excesiva rudeza, a los extraños, y con particular encarnizamiento a Voltaire (de quien en algún momento de su pobre y estudiosa juventud había sido secretario), tampoco se la oculta ni se la niega a los propios, por lo mismo que quiere levantar su espíritu y regenerarlos. Este libertador de su raza, comparado por los suyos con Arminio y con Martín Lutero, para nadie tiene tan amargas y desolladoras palabras como para los alemanes de su tiempo, a quienes llama «más franceses que los franceses mismos», echándoles en cara, no solamente el carácter de verdadero teatro y el ser indiferentes a su gloria literaria, y el no saber pintar los caracteres cómicos, sino el de ser indignos hasta del nombre de nación, considerada como unidad moral. ¡Que sólo a este precio, y diciendo estas claridades, se logra despertar y emancipar la conciencia nacional en los pueblos!

Y en vista de todo esto, se preguntará: ¿Es Lessing un verdadero precursor del romanticismo? De ninguna manera. Lessing **[p. 99]** ni conoce ni ama el arte de la Edad Media, ni mucho menos siente ninguna tentación de renovarle. Lessing jura por los aforismos *infalibles* de la Poética de Aristóteles, se postra ante las aras inmortales de Sófocles y Terencio, y siente toda la religión del arte clásico, aunque en un sentido amplísimo y de una manera propia y peculiar suya. Le sonríe poco la idea de la independencia del genio. Pues qué, ¿no hay más que llamarse genio y decir que las reglas ahogan al genio? «¡Como si el genio se dejase ahogar por alguna cosa, y mucho menos por algo que procede de él mismo, como son las reglas!... Todo crítico no es un genio, pero todo genio es crítico de nacimiento. *El genio es la más alta conformidad con las reglas*».

Si un espíritu tan rico y tan complejo y tan independiente como el de Lessing pudiera ser aprisionado dentro de una escuela; si alguna de las tendencias del arte pudiera reclamarle por suyo, no sería ciertamente el romanticismo, a cuyo triunfo contribuyó, sin embargo, de una manera indirecta, con su polémica contra el teatro francés, sino el drama de costumbres modernas, cuya teoría desembrolló de las nubes en que Diderot la había envuelto, y del cual dió los más bellos modelos en *Minna de Barnhelm* y en *Emilia Galotti*, resolviendo en esta última el dificilísimo problema de transportar un argumento trágico del Foro de la antigüedad a los límites y condiciones de una tragedia doméstica, sin menoscabo de lo patético y con ventaja de lo natural y característico.

Suspendemos la historia de la Estética alemana del siglo pasado, en el punto y hora en que empieza a ser influída por una nueva doctrina filosófica, que cambia enteramente los términos del problema del conocimiento. La *Crítica de la fuerza del juicio*, de Manuel Kant, apareció por primera vez en 1790, y ella nos servirá de punto de partida en el volumen siguiente. [1]

NOTAS A PIE DE PÁGINA:

[p. 10]. [1] . El *Essai sur le Beau, par le P. André,* ha sido impreso varias veces, y últimamente se encuentra reproducido en el *Diccionario de Estética cristiana* (1856) , trabajo muy endeble, que forma parte de la *Enciclopedia Teológica* de Migne (páginas 853 a 1.003).

[p. 17]. [1] . En su *Histoire des idées littéraires* (Paris, E. Dentu, 1863), libro menos estimado de lo que merece, aunque escrito con cierto exclusivismo romántico, y con mala voluntad evidente hacia ilustres críticos modernos. (Vid. para Silvain, cap. IX, páginas 201 a 232 del primer tomo).

[p. 23]. [1] . Véase la más ingeniosa y discreta apología de Boileau en el tomo II de la *Historia de la literatura francesa,* de Nisard, que le considera como la personificación del espíritu francés en materia de juicio y buen sentido.

[p. 23]. [2] . Es increíble lo que han escrito los franceses sobre este importante episodio de su historia literaria. Ante todo, debe recomendarse el libro de Hipólito Rigault *(Histoire de la querelle des anciens et des modernes,* 1856). Véase además la *Historia de las ideas literarias,* de Michiels; las *Paradojas Literarias,* de La Motte, publicadas por B. Jullien (1859), y varios artículos de las *Causeries* de Sainte-Beuve, sobre Perrault, Mad. Dacier, el abate de Pons, Fontenelle, etc.

[p. 25]. [1] . Este mismo concepto, y expresado de idéntica manera, se halla muchas veces en los libros pedagógicos de Luis Vives, y ya había sido vislumbrado por Séneca.

[p. 61]. [1] . Las obras de Montesquieu, Voltaire y demás autores citados hasta ahora, son comunes y corrientes, y por eso no hemos hecho ninguna indicación bibliográfica acerca de ellas. Pero no sucede otro tanto con las de Diderot, de quien no hay más edición completa que la publicada en veinte volúmenes por J. Assézat (Garnier, editor). En esta voluminosa colección hay muchos escritos de Diderot relativos a Bellas Artes. El Salón de 1763 va acompañado de un *Ensayo sobre la pintura*, que Goethe publicó en alemán y anotó. El de 1767 va precedido también de algunas reflexiones estéticas.

Vale poco el artículo *Belleza* que escribió para la *Enciclopedia*, y que viene a ser un extracto del P. André.

[p. 75]. [1] . Me valgo de la edición inglesa de 1827. De la traducción castellana se hablará más adelante.

[p. 80]. [1] . El que desee conocer las doctrinas de estos preceptistas literarios, olvidados hasta por los historiadores generales de la Estética, puede consultar la *Histoire des doctrines littéraires et esthétiques en Allemagne*, par Emile Grucker (París, 1883), t. I.

[p. 81]. [1] . El nombre de *Estética* como ciencia del conocimiento sensitivo, había sido empleado ya por Baumgarten en el más antiguo de sus escritos, en su tesis doctoral que lleva por título *Meditationes philosophicae de nonnullis ad Poema pertinentibus* (Halae, 1735). Este opúsculo, rarísimo como todas las producciones de su autor, mucho más citado que leído, acaba de ser reimpreso por el muy docto napolitano Benedetto Croce (1890).

[p. 88]. [1] . Sobre Lessing deben consultarse, además de sus obras completas, que son la principal fuente, el libro de Stahr (*Lessing, sein Leben und seine Werke* . Berlín, 1856) y el de Crouslé (*Lessing et le goût français en Allemagne* , 1863). Pero, sobre todo, lo que conviene leer asiduamente es el Laoconte y la *Dramaturgia* .

[p. 94]. [1] . Mengs había consignado antes la misma idea (página 22 de la edición castellana): «Siendo el hombre más noble y digno que sus vestidos, los antiguos escultores le modelaron, por lo regular, desnudo».

[p. 99]. [1] . Apenas es menester advertir que en este rapidísimo bosquejo prescindimos de aquellos autores que no tienen más que un valor secundario en la historia de la ciencia o que no han influído de una manera directa en España. El lector que quiera conocerlos puede acudir a las principales historia de la Estética publicadas hasta ahora, especialmente a la de Zimmermann (1858) , a la de Lotze (1868) y a la de Max Schasler (1872).

HISTORIA DE LAS IDEAS ESTÉTICAS EN ESPAÑA — III : SIGLO XVIII

[p. 101] CAPÍTULO I.— DE LAS IDEAS GENERALES ACERCA DEL ARTE Y LA BELLEZA, EN LOS ESCRITORES ESPAÑOLES DEL SIGLO XVIII.—EL P. FEIJÓO: SUS DISERTACIONES SOBRE «EL NO SÉ QUÉ» Y LA «RAZÓN DEL GUSTO». —LUZÁN, INTRODUCTOR EN ESPAÑA DE LAS IDEAS ESTÉTICAS DE CROUSAZ.—LA ESTÉTICA EN LOS FILÓSOFOS ESPAÑOLES DEL SIGLO XVIII: VERNEY, PIQUER, CEBALLOS, PÉREZ Y LÓPEZ, EXIMENO; ETC., ETC.—PRIMEROS CONATOS DE ESTÉTICA SUBJETIVA: DON VICENTE DE LOS RÍOS.—COMIENZA A INFLUIR LA ESCUELA ESCOCESA: CAPMANY, EL P. MILLAS.—EL TRATADO «DE LA BELLEZA IDEAL» DEL P. ARTEAGA.—AZARA Y SU COMENTARIO AL TRATADO DE LA BELLEZA DE MENGS.—OTRO IMPUGNADOR DE MENGS: LAMEYRA.—TEORÍAS ESTÉTICAS DEL P. MÁRQUEZ.—LA ESTÉTICA EN LAS ESCUELAS SALMANTINA Y SEVILLANA: BLANCO, REINOSO, HIDALGO, ETC., ETC.—LAS POÉTICAS Y LAS RETÓRICAS DE ESTE PERÍODO.—TRADUCCIONES DE LONGINO, ADDISSON, BLAIR, BATTEUX Y BURKE.

La tendencia experimental, representada por los admiradores de Baton, y la tendencia subjetiva, representada por el cartesianismo, penetraron, por fin, aunque algo tarde, en la ciencia española, que de algún modo las había preparado durante el siglo XVI. Ya en los últimos años del XVII (época mucho menos aciaga para la filosofía que para otras disciplinas del espíritu), en pensadores **[p. 102]** como Caramuel y Cardoso comienza a notarse la influencia de las nuevas ideas, el impulso de libertad y de renovación filosófica, la adopción total o parcial de la física corpuscular o atomística, en oposición a la peripatética... un como preludio de lo que fué luego la vasta empresa científica del P. Feijóo, preparada en otro terreno por el establecimiento de ciertas sociedades de física y medicina experimental, especialmente la muy insigne de Sevilla, fundada en 1697, y de la cual puede decirse que fué alma el médico atomista Diego López de Zapata. La filosofía natural fué el campo elegido por los innovadores, y el campo también en que concentraron sus esfuerzos las falanges escolásticas, cada día más mermadas y decadentes. Los estudios metafísicos quedaron postergados o siguieron haciéndose conforme a la antigua rutina, y todo el interés se concentró en las cuestiones de método general o en el grande y temeroso problema de la composición de los cuerpos.

La escolástica estaba completamente agotada, y ni una sola idea útil para nuestro estudio podríamos entresacar de los numerosos cursos de teología y filosofía que se publicaron en España durante los primeros cincuenta años del siglo XVIII, repetición servil, cuando más, de las obras monumentales del mismo género que ilustraron las dos centurias anteriores. De tan dura sentencia sólo puede exceptuarse al P. Luis de Losada, de quien con toda justicia pudo escribir el P. Feijóo que «había abierto las puertas del aula española a la experimental filosofía». Pero la novedad relativa que el P. Losada tiene en la física, y que en tan alto grado le hace benemérito de nuestra cultura, no se extiende a las materias psicológicas y metafísicas, donde generalmente se atiene al común sentir de las escuelas, aunque con mucha lucidez y gran señorío de la materia, cualidades que fácilmente le dan la palma entre los demás aristotélicos de su era, y le colocan entre los pensadores de que la Compañía de Jesús puede gloriarse. Tal nos le muestra, por ejemplo, su doctrina acerca del arte, idéntica en substancia a la que era tradicional en la escuela suarista, y hemos visto brillantemente expuesta, antes y después de Suárez, por el cardenal Toledo, Gregorio de Valencia y Rodrigo de Arriaga. Define el

arte con Aristóteles, *«habitus cum ratione factivus»*, y advierte expresamente, como todos los escolásticos, que su operación **[p. 103]** no toca ni pertenece a las buenas costumbres. El arte conviene con la naturaleza: 1.º, en proceder por orden recto y por leyes en sus operaciones; 2.º, en producir una forma semejante a la forma que el artífice lleva en su mente, así como el agente natural produce una forma semejante a la suya propia; 3.º, en no poder obrar sino sobre materia preexistente; 4.º, en comenzar por lo imperfecto y ascender gradualmente a lo perfecto; 5.º, en imitar a la naturaleza y ser émulo y discípulo de ella, tomando de sus efectos imitación y norma. Pero al mismo tiempo que el arte imita a la naturaleza, la perfecciona en cierto modo con sus reglas, lo cual se ve patente en la Música respecto de los números, y en la Lógica en cuanto a los discursos de la mente.

Difieren el arte y la naturaleza: 1.º, en que la naturaleza se vale de la nuda materia, y el arte de una materia segunda, esto es, de un cuerpo substancial completo; 2.º, en que la naturaleza produce seres reales, y el arte fingidos y *umbrátiles;* 3.º, en que el arte se detiene en la superficie exterior, y la naturaleza penetra en lo más recóndito; 4.º, en que las formas que la naturaleza induce son vivas y eficaces y engendradoras de otras formas, mientras que las formas creadas por el arte son estériles. La forma artificial consiste en la figura o en la coordinación de las Artes. La figura nada tiene de positivo, sino un cierto modo de la cantidad, que no es principio activo, como tampoco lo es la misma cantidad. No consiste, pues, la forma artificial en ningún accidente absoluto, sino en cierta modificación de las partes de la materia, ya por yuxtaposición, ya por unión de las partes, y su relación con el todo (resultando de aquí lo que podemos llamar forma intrínseca y orgánica, como en la escultura y pintura), ya por conmixtión de las partes, ya, finalmente, por identificación del artificio o de la forma artificial con la materia; a cuyo género pertenecen la Música, la Poesía, la Danza y la Pantomima. [1]

[p. 104] El ánimo descansa al pasar de estas disquisiciones tan ingeniosas, pero tan baldías, a la esfera de luz y de libertad filosófica en que bizarramente se mueve el poderoso y analizador entendimiento del P. Feijóo, varón en quien la Providencia quiso juntar las más variadas aptitudes, el celo propagandista más fervoroso y la más inextinguible sed de ciencia y de doctrina, para que fuese luz y oráculo de su siglo, y acabara de romper de todo punto la barrera de incomunicación que la intolerancia escolástica había ido levantando entre la ciencia, cada día más petrificada, de nuestras aulas y la ciencia extranjera, que, siguiendo en parte el camino que en otro tiempo habíamos abierto los italianos y nosotros, aspiraba cada día con más arrojo a la conquista del mundo físico y del mundo moral por medio de procedimientos analíticos. En otra ocasión he tratado extensamente del P. Feijóo, y no quiero repetirme: ahora incumbe sólo considerarle bajo uno de los infinitos aspectos de su actividad intelectual, es decir, como estético.

Porque, a pesar del atraso de tales estudios en su tiempo, atraso bien confirmado por los libros del P. André y de Crousaz, únicos que entonces salían de Francia y de Alemania, el P. Feijóo, nacido y educado en medio del peor gusto literario que en edad alguna ha caído sobre la Península ibérica, y privado durante toda su vida de ver y apreciar las obras maestras de las artes plásticas, acertó, sin embargo, a levantarse sobre todo este cúmulo de dificultades, perversiones e ignorancias, hasta entrever ciertos principios generales de libertad artística, tan luminosos y tan amplios, de tan eterna verdad y evidencia, que por sí solos podrían ser hoy mismo base de una crítica que, concediendo toda racional libertad al genio, se apartase por igual del nimio y enteco rigor de los preceptistas y de las libertades frías y sin gracia que suelen permitirse espíritus adocenados, en quienes la audacia suple al

estro y al sentido propio y personal de la belleza.

Apenas hay problema fundamental de la ciencia del arte que no esté tocado alguna vez en el *Theatro crítico* o en las *Cartas eruditas.* Pero reservando para los capítulos sucesivos considerar a Feijóo como crítico literario y como crítico musical, procede aquí exponer sus ideas de Estética general, tomándolas principalmente de dos discursos intitulados *Razón del gusto* y *El no sé qué,* **[p. 105]** impresos uno y otro, por primera vez, en 1733, en el tomo VI del *Theatro crítico.* [1]

De estas dos disertaciones, la de la *Razón del gusto,* a pesar de su título tentador, es la que menos vale. A Feijóo, empeñado en su heroica tarea de descabezar errores vulgares, no podía pasársele por alto el vulgarísimo axioma «sobre gustos no hay disputa»; pero sea por falta de resolución, sea por sobra de escepticismo o *relativismo* (que así podemos calificar la tendencia empírica dominante en las diversas filosofías de entonces), no se atrevió a combatirle de frente, sino que prefirió explicarle y reducirle a términos razonables. En substancia viene a decir lo siguiente:

Distinguen los filósofos tres géneros de bienes, *honesto, útil* y *deleitable.* Sólo el último pertenece al gusto. Es imposible que la voluntad abrace como deleitable un objeto que no lo sea, porque si le abraza como deleitable, gusta de él actualmente; *se deleita* en él. Luego el gusto, en razón de gusto, siempre es bueno con aquella bondad real que únicamente le pertenece; pues la bondad real que toca el gusto en el acto, no puede menos de refundirse en él.

No se ha de identificar el gusto con lo honesto ni con lo útil, pero ser gusto y ser malo es implicación manifiesta, porque sería lo lo mismo que tener bondad deleitable y carecer de ella.

Con todo eso, caben disputas sobre el gusto, y puede preguntarse su razón. El P. Feijóo pone dos: el temperamento y la aprensión. De la variedad de temperamentos procede la diversidad de gustos, naciendo de esta raíz lo que hoy llamaríamos *apreciación subjetiva del gusto.*

¿Los gustos diversos, en orden a objetos distintos, igualmente perfectos cada uno en su esfera, son entre sí iguales? Evidentemente son desiguales, y esto puede comprobarse con certeza. ¿Por dónde se han de medir los gustos? Por los objetos. El P. Feijóo admite, pues, además del criterio subjetivo, otro que podemos llamar *apreciación objetiva del gusto.* En igualdad de percepción de parte de la potencia, cuanto más excelente sea el objeto, **[p. 106]** tanto más perfecto y excelente será el arte. Pero ¿qué excelencia es esta? *Excelencia en línea de delectación, porque esta es la que corresponde a la excelencia del objeto deleitable.* El P. Feijóo, por consiguiente, siguiendo en esto el sentir común de nuestros escolásticos, propende a la tesis del arte por el arte, y así, v. gr., llega a escribir, hablando de la música, que «su intrínseco fin es deleitar el oído, aunque a *veces* como a *fin extrínseco,* se dirige a lo honesto y útil».

La excelencia del objeto puede ser absoluta o relativa, según que se mire en el objeto mismo o respecto de las condiciones del contemplador. Así se explica la razón del gusto. Todo cuanto estorba o minora en el sujeto la percepción de la delectabilidad, es causa de que la bondad relativa de éste sea menor que la absoluta. El que tiene las facultades más perfectas o los órganos más delicados y de mejor temple, percibe mejor la excelencia de la música.

La segunda causa de la variedad de gustos es la variedad de aprensiones, preocupaciones o juicios anticipados; v. gr.: en el que repugna un manjar por falta de costumbre; o bien procede y se engendra del hastío y el cansancio, del influjo de la novedad o de otras circunstancias extrínsecas. Al poder de la imaginación se debe, en primer término, esta variedad de aprensiones, puesto que se complace o se irrita según las impresiones que hace en ella la representación de los objetos sensibles. La doctrina y el sentido empírico del discurso del P. Feijóo pueden resumirse en estos términos: «No cabe disputa sobre el gusto, cuando depende del temperamento, pero sí cuando procede de la aprensión».

El no sé qué es mucho más interesante, y aun podemos decir que superior a todo lo que entonces (1733) se conocía en Estética, aun incluídas las lecciones del P. André, que en novedad y atrevimiento se queda muy por bajo de nuestro polígrafo. El discurso del P. Feijóo es un verdadero manifiesto romántico, a menos que no queramos considerarle como el último eco de otras doctrinas de libertad literaria, generalmente aceptadas en la España del siglo XVII y recibidas de ella por el P. Feijóo, que heredó de la tradición española mucho más de lo que parece, y mucho más de lo que él confiesa. Júzguese por el siguiente extracto:

«En muchas producciones, no sólo de la naturaleza, sino del **[p. 107]** arte, y aún más del arte que de la naturaleza, encuentran los hombres, fuera de aquellas perfecciones sujetas a su comprensión racional, otro género de primor misterioso que, lisonjeando el gusto, atormenta el entendimiento. Los sentidos le palpan, pero no le puede descifrar la razón, y así, al querer explicarle, no se encuentran voces ni conceptos que cuadren a su idea, y salimos del paso con decir que hay un *no sé qué* que agrada, que enamora, que hechiza, sin que pueda encontrarse revelación más clara de este natural misterio». El P. Feijóo lo comprueba con ejemplos de la naturaleza y de las bellas artes, especialmente de la arquitectura, música, pintura y poesía. Añade que este no *sé que* debe de ser la misma inexplicable cualidad que los griegos llamaban gracia, la cual, aunque suela acompañar a la belleza, tampoco es incompatible con la fealdad. A la aclaración de este misterio va encaminado todo el discurso.

Los objetos agradables, y de igual modo los desagradables, se dividen en simples y compuestos. Una voz sin variedad de tonos es un objeto simple del gusto del oído. Cuando procede esta voz por varios puntos dispuestos de manera que formen una combinación grata al oído, es un objeto compuesto. Los colores son, de igual manera, simples (puros) o compuestos (combinados). Hay muchos objetos compuestos cuya hermosura consiste precisamente en la recíproca proporción o coaptación de las partes entre sí. Los materiales del edificio, las voces de la oración, los movimientos de la danza, los sones de la música, tomados aisladamente, pueden no producir el efecto de la belleza. Al contrario, en otras ocasiones, las partes del objeto tienen ya por sí hermosura o atractivo. Pero, ténganla o no, es cierto que hay otra hermosura distinta de aquélla, la hermosura del complejo, que consiste en la grata disposición, orden y proporción recíproca de las partes, ya sea natural, ya artificiosa. «El agradar los objetos consiste en tener un género de proporción y congruencia con la potencia que los percibe, o sea, con el órgano de la potencia. De suerte que en los objetos simples sólo hay una proporción, que es la que tienen ellos con la potencia; pero en los compuestos se deben considerar dos proporciones, la una de las partes entre sí, la otra de esta misma colección de las partes con la potencia, que viene a ser proporción de aquella proporción». Por eso un objeto agrada **[p. 108]** a unos y desagrada a otros, no habiendo cosa en el mundo que sea del gusto de todos; lo cual depende de que un mismo objeto tiene proporción de congruencia respecto del temple, contextura o disposición de los órganos de uno, y desproporción respecto de los de otro.

La duda expresada con el *no sé qué*, puede entenderse que se refiere a dos cosas distintas: el *qué* y el *por qué*. Puede no saberse *qué es* lo que agrada en el objeto, y puede ignorarse *por qué* agrada. Así, en la voz, el *no sé qué* se refiere o al *sonido de ella*, en cuyo caso no hay cuestión, porque el *no sé qué* es el mismo *ser individual del sonido;* o *al modo de juzgar la voz (sic)*, en cuyo caso, aunque no pueda darse regla general e infalible, principalmente resulta el *no sé qué* «del *descanso* con que se maneja la voz, de la *exactitud* de la entonación, del *complejo* de arrebatados puntos musicales de que se componen los gorjeos». Feijóo tiene por indefinible el *ser individual*, o, lo que es lo mismo, la esencia del sonido, porque los individuos no son definibles. El *por qué* consiste en la proporción debida y congruente de las partes del objeto entre sí y con las facultades del que la percibe.

La diferencia entre los objetos que tienen el *no sé qué* y los que carecen de él, consiste en que aquellos agradan por su especie o ser específico, y éstos por su ser individual.

El *no sé que* en los objetos compuestos, consiste en la misma composición, esto es, en la proporción y congruencia de las partes que los componen... «La hermosura de un rostro es cierto que consiste en la proporción de sus partes o en una bien dispuesta combinación del color, magnitud y figura de ellas... Pero cuando alguna de estas proporciones falta, dicen que tiene aquel rostro un *no sé qué* que hechiza. Y *este no sé qué, digo yo que es una determinada proporción de las partes en que ellos no habían pensado, y distinta de aquella que tienen por única para el efecto de hacer el rostro grato a los ojos. De suerte que Dios, de mil maneras diferentes, y con innumerables diversísimas combinaciones de las partes, puede hacer hermosísimas caras. Pero los hombres, reglando inadvertidamente la inmensa amplitud de las ideas divinas por estrechez de las suyas, han pensado reducir toda la hermosura a una combinación sola, o cuando más a un corto número de combinaciones, y en saliendo de allí, todo es para ellos un misterioso no sé qué...* **[p. 109]** *Lo propio sucede en la disposición de un edificio. Aquel no sé qué de gracia no es otra cosa que una determinada combinación simétrica, fuera de las comunes reglas. Encuéntrase alguna vez un edificio que en esta o en aquella parte suya desdice de las reglas establecidas por los arquitectos, y con todo, hace a la vista un efecto admirable, agradando mucho más que otros muy conformes a los preceptos del arte. ¿En qué consiste esto? ¿En que ignoraba sus preceptos el artífice que le ideó? Nada menos. Antes bien, en que sabía más y era de más alta idea que los artífices ordinarios. Todo lo hizo según regla, pero según una regla superior que existe en su mente, distinta de aquellas comunes que la escuela enseña. Proporción y grande, simetría y ajustadísima, hay en las partes de esa obra, pero no es aquella simetría que regularmente se estudia, sino otra más elevada adonde arribó por su valentía la suprema idea del artífice. Si esto sucede en las obras de arte, mucho más en las de la naturaleza, por ser éstas efectos de un artífice de infinita sabiduría, cuya idea excede infinitamente, tanto en intensión como en extensión, a toda idea humana y aun angélica*».

Con letras de oro debiera estamparse, para honra de nuestra ciencia, esta profesión de libertad estética, la más amplia y la más solemne del siglo XVIII, no enervada como otras por restricciones y distingos, e impresa (y esto es muy de notar) casi treinta años antes de que Diderot divulgase sus mayores y más felices arrojos. Pero el mismo Diderot, aunque dotado de un sentido vivo y personal del arte, muy superior al de nuestro benedictino, el cual no parece haber sentido con verdadera emoción otro arte que la Música, jamás dió a sus sentencias tanto alcance ni tanta generalidad. Y que las del P. Feijóo no nacían de una intuición vaga ni de un capricho del momento, sino que se enlazaban en su mente con un sistema aplicable a todas las artes, bien claro nos lo prueban las

aplicaciones que, así en este discurso como en otros, va haciendo a las reglas peculiares de cada una de ellas. Así, respecto de la Música, le vemos afirmar que «el sistema de las reglas que los músicos han admitido como completo, no es tal, sino muy imperfecto y diminuto. Pero esta imperfección del sistema sólo la comprenden los compositores de alto numen, los cuales alcanzan que se pueden dispensar aquellos preceptos... Los compositores de clase inferior claman que aquello es una herejía; **[p. 110]** pero clamen lo que quisieren, que el juez supremo y único de la Música es el oído. *Si la música agrada al oído y agrada mucho, es buena y bonísima, y siendo bonísima, no puede ser absolutamente contra las reglas del arte, sino contra unas reglas limitadas y mal entendidas.*

En este mismo discurso de *El no sé qué,* tan lleno de gérmenes de vida, comienza a iniciarse la deplorable confusión entre la expresión y la belleza, que todavía vemos admitida por algunos estéticos de la escuela ecléctica francesa, principalmente por Levêque. Al P. Feijóo le era tan familiar esta idea, que vuelve a consignarla en un discurso titulado *Nuevo arte fisionómico* (que le coloca entre los precursores de Lavater), y hasta en un romance, [1] donde intenta dar *explicación física del no sé qué de la hermosura,* mera paráfrasis de la que dió en el *Theatro crítico.*

El P. Feijóo nos enseña en versos bastante malos que el alma es quien

«Vivifica, informa, alienta
El rostro, y en él sus luces
Gratamente reverberan...
Y es la belleza del alma
El alma de la belleza.

.....

Entra, al fin, un no sé qué,
Una oportuna y discreta
Combinación de las partes
Que componen la belleza.

A veces la simetría
Muchos errores enmienda,
Y en un todo sale bien
Lo que en otro desdijera.

Punto es este en que la vista
Tal vez el voto desprecia
Del discurso, y soberana,
Lo que él censura, ella aprueba.

Señalar medidas fijas
A las facciones, es necia
Observación que introdujo
La ociosidad indiscreta.
[p. 111] Porque ninguno hasta ahora

Ha comprendido las reglas
Que en la humana arquitectura
El arte del cielo observa.
.....
Puede salir la estructura
Buena de muchas maneras,
Y es el variar de las líneas
Valentía de la idea».

Prefiero la prosa del P. Feijóo a sus versos, en general débiles y conceptuosos; pero las ideas son las mismas, y las vemos reaparecer en otros discursos, como si fuesen una perenne tentación para el ingenio vivaz y errabundo del autor, verdadero *ciudadano libre de la república de las letras,* como él mismo se apellidaba. Tachábanle algunos, no sin apariencia de razón, de temerario innovador en la lengua; y para disculpar sus neologismos, o más bien para canonizarlos y abrir la puerta a otros nuevos, escribió una carta, que es la 33.ª del tomo I de las *Eruditas,* levantando la cuestión del terreno gramatical en que la colocaban sus adversarios, y tomando pie de ella para reclamar, en nombre de una ley estética superior, absoluta libertad de estilo. «Puede asegurarse que no llegan a una razonable medianía todos aquellos ingenios que se atan escrupulosamente a reglas comunes. Para ningún arte dieron los hombres, ni podrán dar jamás, tantos preceptos que el cúmulo de ellos sea comprensivo de cuanto bueno cabe en el arte. La razón es manifiesta; porque son infinitas las combinaciones de casos y circunstancias que piden, ya nuevos preceptos, ya distintas modificaciones y limitaciones de los ya establecidos. Quien no alcanza esto, poco alcanza. Yo convendría muy bien con los que se atan servilmente a las reglas, como no pretendiesen sujetar a todos los demás al mismo yugo. Ellos tienen justo motivo para hacerlo. La falta de talento los obliga a esta servidumbre. Es menester numen, fantasía, elevación para asegurarse el acierto, saliendo del camino trillado... Los hombres de espíritu sublime logran los más fáciles rasgos, cuando generosamente se desprenden de los comunes documentos. Así, es bien que cada uno se estreche o se alargue hasta aquel término que le señaló el autor de la Naturaleza, sin constituir la facultad propia por norma de las ajenas. Quédese en la falda quien no tiene fuerza para arribar **[p. 112]** a la cumbre, mas no pretenda hacer magisterio lo que es torpeza, ni acuse como ignorancia del Arte lo que es valentía del Numen». Haciendo aplicación de estos principios generales al lenguaje, instrumento de la obra literaria, exclama con no menor elocuencia y brío: «Pensar que ya la lengua castellana, ni otra alguna del mundo, tiene toda la extensión posible o necesaria, sólo cabe en quien ignora que es inmensa la amplitud de las ideas, para cuya expresión se requieren distintas voces». Y repitiendo una frase de Voltaire, escribe: «No hay idioma alguno que no necesite del subsidio de otros... Los puristas hacen lo que los pobres soberbios, que más quieren hambrear que pedir».

¡Qué espíritu tan moderno y al mismo tiempo tan español era el del P. Feijóo! No vamos a juzgar ahora de las extremosidades de su doctrina, ni mucho menos de lo que tiene de apología *pro domo sua.* El P. Feijóo era un verdadero insurrecto, y aunque su desenfado enamore, no hay que tomar como dogma todo aquello en que difiere del común sentir de los preceptistas. Y desde luego hay que notar en las frases antes copiadas una verdadera y lamentable confusión entre la *concepción artística,* que ha de ser libérrima (en esto convenimos con el P. Feijóo), y el *material artístico,* que nadie debe ser osado a tocar atropelladamente ni con manos profanas, puesto que sólo llegará a adquirir el señorío de la *forma* el que comience por ser esclavo de ella. Es error vulgar y que de ninguna manera quisiéramos ver patrocinado por tan gran varón y de tan claro entendimiento, el de suponer

incompatible la gramática (y nos fijamos de intento en esta, que es la más externa disciplina de la forma) con los altos vuelos del numen. No es el escritor de más mérito el más rebelde, sino el más profundo, y las más veces esta profundidad consiste, no en conculcar la ley, sino en encontrar las razones de ella, ocultas a todos los vulgos, lo mismo al que la niega que al que rutunariamente la obedece. Y el que presta a la ley su obsequio razonable suele quedar más alto, en el juicio de la posteridad, que el que tumultuariamente y por motivos de pueril vanidad la huella o desprecia, sin estudiarla ni comprenderla.

El P. Feijóo era una naturaleza antirretórica, lo cual constituye en él un mérito y un defecto. Es un mérito, porque su ausencia de escrúpulos de estilo le libra de las afectaciones de su **[p. 113]** tiempo; hace su decir claro, apacible y llano; le deja moverse con independencia, peregrinar por todos los campos del espíritu, más atento a las cosas que a las palabras, y legar a la ciencia patria, en vez de unas cuantas páginas más o menos lamidas e insubstanciales, veinte volúmenes de crítica aplicada a casi todas las materias prácticas y especulativas en que puede ejercitarse el entendimiento humano. Y es un defecto, porque al sostener la que él cree paradoja de que «la elocuencia es naturaleza y no arte», (como si todas las artes no tuviesen su fundamento en la naturaleza), niega el fundamento y la legitimidad de toda disciplina literaria, lo cual valdría tanto como negar la utilidad y el valor de la Lógica, fundándonos en que el pensamiento y el racional discurso, sobre el cual versan sus leyes, existe también en la naturaleza humana antes del arte y con independencia de él y aun de toda cultura, lo cual de ninguna manera quiere decir que las facultades intelectuales no sean disciplinables y que su estudio no pueda constituir una ciencia.

Pero abreviando estas consideraciones que por ser tan obvias fácilmente caerían en el lugar común, no se puede negar que ensancha el ánimo oír en pleno siglo XVIII (en el siglo, por excelencia, de las Poéticas) al P. Feijóo reivindicar los derechos del genio enfrente de la tiranía, no de las inmutables leyes estéticas, sino de aquel cúmulo de reglillas mecánicas que realmente esterilizaban a quien no naciese con un empuje casi sobrehumano. «Las reglas que hay escritas (dice en esa misma carta *sobre la elocuencia)* [1] son innumerables. ¿Quién puede tenerlas presentes todas al tiempo de tomar la pluma?... Lo peor es que aunque hay tanto escrito de reglas, aún es muchísimo más lo que se puede escribir... El genio puede ser de esta materia lo que es imposible al estudio... Más por sentimiento que por reflexión, distingue el alma estos primores... El acierto en esto, como en otras muchas cosas, pende puramente de una facultad animástica, que yo llamo *tino mental*. El que tiene esta insigne prenda, sin ninguna reflexión a las reglas, acierta... Lo más que yo podré permitir, y lo permitiré con alguna repugnancia, es que el estudio de las reglas sirva para evitar algunos groseros defectos, mas nunca admitiré que pueda producir **[p. 114]** primores... Las reglas son unas luces estériles como las sublunares, que alumbran y no influyen. Dan un conocimiento vago y de mera teórica, sin determinación alguna para la práctica».

¿Cómo no reconocer en estos osados conceptos, en esta especie de insubordinación erigida en sistema, en este romanticismo anticipado, el último fruto de la antigua crítica española, tan bizarra y tan resuelta siempre, ora proclame con Luis Vives que querer fijar las leyes del arte es empresa tan imposible como la de aprisionar todo el Océano en el cauce del Tíber o del Iliso, ora declare por boca del severísimo Pinciano que «con tal que la acción sea deleitosa, la fábula no ha de ser condenada, ni su autor tenido en menos, porque a veces no está la imperfección en el artífice, sino en el arte»; ora en los libros del doctísimo amigo de Quevedo, don José Antonio González de Salas, amoneste a los poetas a que no se consideren «necesariamente ligados a los antiguos preceptos rigurosos, porque

libre ha de ser su espíritu para poder alterar el arte, fundándose en leyes de la naturaleza, según la mudanza de las edades y la diferencia de los gustos», siendo «en los grandes hombres los acometimientos, no sólo permitidos, sino venerables»; ora aconseje a los poetas por la voz del divino Herrera «buscar siempre modos más perfectos y nuevos de hermosura»; ora, finalmente, con Alfonso Sánchez, Barreda y Caramuel lleve a sus últimos límites la apología del drama moderno y emancipado de la antigüedad clásica? [1]

Ni era el P. Feijóo el único de su tiempo que pensara en estas materias de arte de un modo tan libre y desembarazado. Ocasión tendremos de mencionar en el capítulo siguiente toda una legión de críticos literarios, que, más o menos razonadamente, profesaron y aplicaron a las bellas letras el mismo sentir, oponiéndose a todas las tentativas de reglamentación poética al gusto transpirenaico, y manteniendo un romanticismo latente, que empalma dos épocas de la literatura española, el siglo XVII y el XIX, entre **[p. 115]** los cuales nunca se dió una verdadera solución de continuidad. Aun hombres de tendencias y gustos clásicos, como don José Porcel, el autor de las églogas venatorias del *Adonis*, afirmaba en plena *Academia del Buen Gusto*, nacida precisamente para reformarle en el sentido de los Luzanes y Montianos, que «en vano se cansan los maestros del arte en señalar éstas ni las otras particulares reglas, porque esto no es otra cosa que tiranizar el libre pensar del hombre, que en cada uno se diferencia, según la fuerza de su genio, el valor de su idioma, la doctrina en que desde sus primeros años le impusieron, las pasiones que lo dominan y otras muchas cosas». [1]

Don Ignacio de Luzán es la antítesis perfecta de todos estos preceptistas negadores de la preceptiva. Ellos representan el principio de la libertad, Luzán el del orden: del choque de ambos elementos, igualmente legítimos, igualmente beneficiosos, había de nacer, y nació con el tiempo, una crítica mas elevada que los concordase y armonizase, curándolos de sus respectivas durezas y exageraciones, y mostrando la ley superior que los fundamenta y generaliza, y los hace, a cada cual en su esfera, inatacables e infalibles en cuanto pueden serlo criterios humanos, sujetos siempre a depuración y enmienda.

El mérito de Luzán está, sobre todo, en su preceptiva literaria, que algunas páginas más adelante estudiaremos. En Estética general o Metafísica de lo Bello, su importancia es mucho menor, aunque no puede decirse que sea nula. Consiste en una adaptación hábil de los principios generalmente admitidos en la filosofía extranjera, y especialmente de las teorías de Crousaz sobre lo bello. Para mí, la mayor originalidad de Luzán en esta parte de su trabajo, estriba en haber sentido la necesidad de dar a la Poética, tratada hasta entonces empíricamente (sin más excepción que la del Pinciano), una base racional, enlazándola con el estudio metafísico de la Belleza. La obra de Luzán es una de las **[p. 116]** primeras Poéticas (y no hablo sólo de las de España) en que aparece ya un capítulo *De la belleza en general, y de la belleza de la poesía, y de la verdad.* Luzán escribía en 1737, mucho antes que Batteux y que Marmontel. Su educación había sido completamente italiana. *Dicen que fué discípulo de Vico, aunque se le conoce poco*, nos decía en la cátedra el Dr. Milá y Fontanals. Lo cierto es que Luzán se educó en Nápoles y en Palermo, cuando el autor de la *Scienza Nuova* enseñaba en la primera de estas ciudades, y que allí permaneció desde 1715 hasta 1733, dedicado al estudio, no solamente de las letras, sino de la filosofía y de la jurisprudencia, en alguno de los cuales forzosamente hubo de encontrarse con Vito, sin que deje de dar alguna muestra de haberse aprovechado de sus maravillosas intuiciones sobre el poema épico y el carácter de la poesía primitiva. Luzán no tenía espíritu de invención ni amor a las aventuras científicas, pero sí sólido saber, buen

sentido, poderoso y grande amor a la verdad y constancia en profesarla. En filosofía era cartesiano, si bien moderadamente y con tendencias eclécticas, y el estudio que había hecho de las matemáticas, y de la física experimental, del derecho natural y público, de la historia y de la arqueología, había ensanchado el horizonte de su cultura, estableciendo entre sus ideas cierto nexo libre y holgado, más bien que un verdadero sistema. En suma: era un hombre discreto más que un filósofo, por más que escribiese en latín (cuando apenas tenía veintidós años) un compendio de las opiniones de Descartes sobre lógica, metafísica, física y moral, y en castellano un extracto de la lógica de Port-Royal, y en italiano un tratado completo de Etica, intitulado *De'i principi della mórale.* [1] Esta atención a las cuestiones especulativas no podía menos de reflejarse en su libro y de separarle profundamente de todas las Poéticas vulgares. Por otra parte, todas las literaturas de su tiempo le eran familiares, no sólo la italiana, que podía considerar como propia; no sólo la francesa, que luego estudió a conciencia en su viaje a París de 1747, sino la inglesa, que él dió a conocer el primero en España, traduciendo algunos trozos de **[p. 117]** Milton, y la alemana, cuya lengua hablaba y escribía con facilidad, al decir de su hijo. Añádase a esto la mas sólida y severa instrucción clásica, y el no ser tampoco peregrino en la teoría y en la práctica de la música y en la de las bellas artes del diseño.

Todo este caudal de conocimientos habían de reflejarse forzosamente en la *Poética*, y ante todo el espíritu filosófico, única cosa de que por el momento tratamos. Empeñado Luzán [1] en investigar la naturaleza del deleite poético, le hace consistir en la belleza y en la dulzura, siguiendo a Horacio:

«Non satis est pulchra esse poemata: dulcia sunto»,

y apartándose en esto de Muratori, que en tantas otras cosas le sirve de guía (puesto que el ilustre milanés confunde la bondad y la verdad con la belleza, poniendo en la unión de todas tres la fuente del deleite poético), Luzán, que en esto se le aventaja mucho, no cae en tal identificación, y sólo añade a la belleza la calidad de la dulzura, entendiendo por ella, según el sentido horaciano, el poder de la moción de afectos,

«Et quocumque volent, animum auditoris agunto».

«Sus efectos son diversos (añade), porque la belleza, aunque agrade al entendimiento, no mueve el corazón, si está sola; al contrario, la dulzura siempre deleita y siempre mueve los afectos, que es su principal intento. En prueba de esto, algunos pasos de célebres poetas, en cuya belleza han hallado que censurar los críticos, a pesar de todas sus oposiciones se han alzado con el aplauso general, por la dulzura y terneza de los afectos que expresan». Y cita ejemplos del Tasso, «contra quien han escrito tanto los franceses y aun los mismos italianos»; siendo de admirar que lo que Luzán aplaude en él no son dos rasgos de sentimiento, sino dos *concetti* muy fríos, que de seguro le hubieran parecido mal si los hubiese encontrado en Gracián o en Ledesma.

De todas maneras, repárese que, para Luzán, dulzura es sinónimo de moción de afectos, y que él la prefiere y aventaja siempre a la belleza, sin llegar a entender nunca que no es más que uno **[p. 118]** de los géneros de belleza: la belleza de sentimiento. Este error, muy disculpable en el estado embrionario de las ideas estéticas de su tiempo, trasciende, como no podía menos, a su concepto de la belleza, que es el mismo de Crousaz, filósofo alemán ecléctico y wolfiano, que desarrolló y amplió en lengua francesa las ideas del P. André sobre lo bello. Ya sabemos que, según Crousaz y Luzán, que le

copia literalmente (citándole), las cualidades de la belleza son la variedad, la unidad, el orden y la proporción. «La variedad (así discurrían) hermosea los objetos y deleita en extremo; pero también cansa y fatiga, y es necesario que para no cansar, se reduzca a la unidad, que la temple, y facilite su comprehensión al entendimiento, el cual recibe mayor placer de la variedad de los objetos cuando éstos se refieren a ciertas especies y clases. De la variedad y unidad procede la regularidad, el orden y la proporción, porque lo que es vario y uniforme, es al mismo tiempo regular, ordenado y proporcionado. En la proporción se incluye otra calidad o circunstancia de la belleza, también muy esencial, y consiste en la adaptación o apropiación de cada objeto a sus fines. La belleza obra en nuestros ánimos con increíble prontitud y fuerza, y un objeto nos parece bello antes que el entendimiento haya tenido tiempo de advertir ni examinar su proporción, su regularidad, su variedad y demás circunstancias. A todo se anticipa la eficacia de la hermosura, y parece que quiere rendir la voluntad antes que el entendimiento, y que no necesita de nuestra intervención para triunfar de nuestros afectos. Sin embargo, puede ser mayor o menor la eficacia de la belleza, según la varia disposición de nuestro ánimo. La educación, el genio, las opiniones diversas, los hábitos y otras circunstancias, pueden hacer parecer hermoso lo que es feo, y feo lo que es hermoso».

Además de las cualidades de la belleza, propiamente dichas, puede haber en el objeto otras cualidades y disposiciones que acrecienten la eficacia de su belleza. Las principales son tres: *grandeza, novedad* y *diversidad.*

Mézclanse en esta doctrina, ecléctica o más bien sincrética, de Crousaz y de Luzán elementos de muy diverso origen y de muy desigual mérito. El fondo de ella, es decir, las notas de unidad, integridad, congruencia, etc., está en San Agustín, y antes de él se vislumbra en los platónicos. En lo demás predomina el carácter **[p. 119]** subjetivo y estrecho de la filosofía del siglo XVIII, y su tendencia a convertir la apreciación de la belleza en un juicio puramente formal, y, por consiguiente, relativo y mudable de hombre a hombre. Pero ni Crousaz ni Luzán van tan allá: al contrario, su eclecticismo se inclina más del lado de la metafísica platónica, y llega a veces a confundirse con el más ardiente idealismo. Luzán (dócil a la autoridad de Muratori, según su costumbre) acepta la definición pseudo-platónica de la belleza «luz y resplandor de la verdad, que iluminando nuestra alma, y desterrando de ella las tinieblas de la ignorancia, la llena de suavísimo placer». Y en una canción de estancias largas, que es la mejor de sus poesías, leída en la Academia de San Fernando el 23 de diciembre de 1753, ensalza la belleza del bien y la belleza de las ideas, en versos de augusta serenidad, muy justamente recomendados por Quintana:

«Sólo la virtud bella,
Hija de aquel padre, *en cuya mente*
De todo bien la perfección se encierra.
Constante vive sin mudanza alguna.
.....
¿Quién con esto se acuerda
De envilecer el plectro resonante,
Donde de vista la virtud se pierda,
O un falso bien, o un engañoso halago
Sirva de asunto al canto, y más de estrago?»

La belleza, según Luzán, aunque no sea idéntica a la verdad, ha de *fundarse*, o en la verdad real y

existente, o en la posible y verosímil, porque lo falso, conocido como tal, no puede agradar jamás al entendimiento ni parecerle hermoso, ni el Arte es fragua de mentiras. Todas las fábulas de los antiguos figuraban de ordinario alguna verdad, o teológica, o física, o moral, y toda obra de arte encierra alguna verdad, ya absoluta, ya hipotética. Esta verdad hipotética, llamada también verosimilitud, no es otra cosa que «una imitación, una pintura, una copia bien sacada de las cosas, según son en nuestra opinión, ya sea ésta errada, ya verdadera». No puede darse mayor amplitud, y si Luzán hubiera sido más lógico, fácilmente podría canonizarse con su autoridad, no ya el arte romántico, sino el mismo arte fantástico, tomada esta palabra en su acepción vulgar, puesto que admite, siempre de acuerdo con Muratori, una *verosimilitud popular,* que es la que **[p. 120]** salva al Ariosto y a los libros de caballerías. En ésta, como en otras muchas cuestiones, aparece Luzán mucho más cercano a la poética moderna que a la de Boileau, y mucho más amigo del mundo encantado de los sueños que del mundo árido y seco de los preceptos. Para él lo verosímil abarca, no solamente lo posible, sino lo imposible también, siempre que no sea contradictorio. *«Es preciso* (dice formalmente, como si se hubiera propuesto hacer la apología de aquel mismo teatro español tan maltratado por él) *que el poeta* (y lo mismo puede decirse de todo artista) *se aparte muchas veces de las verdades científicas, por seguir las opiniones vulgares.* Que el ave fénix renazca de sus cenizas..., que el basilisco mate con su vista, que el fuego suba a su esfera colocada debajo de la luna, y otras mil cosas semejantes que las ciencias contradicen e impugnan, pero que el vulgo aprueba en sus opiniones, se pueden muy bien seguir, y aun a veces anteponer a la verdad de las ciencias, por ser ahora o haber sido en otros tiempos verosímiles y creíbles en el vulgo, y por eso mismo más acomodadas para persuadirle y deleitarle».

La belleza artística se deriva de dos fuentes o principios, que son: la *materia* y el *artificio.* La materia debe ser, no cualesquiera verdades, sino sólo las que sean *nuevas, grandes, maravillosas* y *extraordinarias,* que el poeta hallará peregrinando por los tres reinos, intelectual, material y humano. Cuando esta materia no se halla, hay que recurrir al artificio, supliendo y ayudando con éste la imperfección de aquélla. El hallar materia nueva y maravillosa (y ésta es también doctrina de Muratori, como casi todas las doctrinas generales de Luzán) pertenece a dos facultades, el ingenio y la fantasía, ayudadas por el juicio, a manera de director, consejero y ayo, que tales son las comparaciones que Muratori usa. Hallar materia nueva o sacar de la materia propuesta verdades nuevas, no es otra cosa sino descubrir en el *sujeto* o asunto propuesto aquellas verdades menos conocidas, menos observadas, más recónditas y que más raras veces nos ofrece la naturaleza. Y como la poética imitación tiene por objeto principal *las cosas del mundo humano,* esto es, del mundo *moral,* de estas cosas es de donde más ha de procurar el artífice sacar verdades peregrinas y raras. Para esto se valdrá de su ingenio y fantasía, procurando descubrir lo que más raras veces suele acontecer, lo que **[p. 121]** solamente es posible y lo que parece verosímil y probable. Esto viene a ser (añade Luzán) lo que los maestros del arte llaman mejorar y perfeccionar la naturaleza, y lo que nosotros hemos dicho «imitar la naturaleza en lo universal y en sus ideas».

El artífice, pues, debe perfeccionar la naturaleza: esto es, hacerla y representarla eminente en todas sus acciones, costumbres, afectos y demás cualidades buenas o malas.

Luzán, por consiguiente, no es naturalista, en el vulgar sentido de la palabra, sino pura y estrictamente aristotélico, con la verdadera y legítima interpretación idealista que hoy damos a la *Poética;* y hasta puede decirse que exagera un tanto la doctrina de Aristóteles, dando al arte por único oficio el *representarnos lo más raro y peregrino que tiene la naturaleza entre sus entes posibles, y en*

sus ideas universales, perfeccionando las costumbres de las personas introducidas, hasta colocarlas en el más eminente grado de perfección o imperfección; por más que alguna vez, y como muestra de tolerancia, conceda al poeta representar costumbres medianas, siempre que las realce con el artificio, porque «igualmente se deleita nuestra alma en aprender verdades nuevas y maravillosas, que en aprender nuevos modos de decir las verdades», lo cual le hace absolver ciertos conceptos sutiles y escolásticos, aunque gallardos, de uno de sus poetas favoritos, el zamorano don Luis de Ulloa Pereyra.

Para explicar en qué consista este artificio que realza y ennoblece aun la materia trivial, distingue (siempre con Muratori en la mano) tres géneros de imágenes o creaciones: unas que el entendimiento sólo concibe, sin que tenga la fantasía más parte que la de suministrarle las semillas: a éstas llama imágenes intelectuales, y son la materia propia de las ciencias; otras que son concebidas y formadas en concorde unión por el entendimiento y la fantasía; y, por último, aquellas en que «la fantasía usurpa las riendas del gobierno, y manda despóticamente en el alma, sin oír los consejos del entendimiento». Estas últimas, «en las cuales todo es desorden, falsedad, y confusión», las excluye Luzán de la poesía y de toda arte bella, y aun de los discursos de hombres de sano juicio. El campo del arte pertenece de un modo inmediato a las imágenes que elaboran juntos el entendimiento y la fantasía, y de un modo más remoto e impropio a los puros conceptos intelectuales.

[p. 122] Las imágenes que son materia propia y peculiar de la poesía se dividen en simples o naturales, y fantásticas o artificiales, entendiéndose por imágenes simples «la pintura y viva descripción de los objetos, de las acciones, de las costumbres, de las pasiones, de los pensamientos y de todo lo demás que pueda imitarse o representarse con palabras». El deleite de este primer grado de la imitación procede de la evidencia o energía con que los objetos aparecen en el arte, y del placer de la semejanza, unido a la seguridad propia, cuando se trata de objetos terribles o peligrosos. En la descripción, ya poética, ya pictórica, caben dos maneras (según enseñó Castelvetro y repite Luzán): la *manera universalizada* y la *manera particularizada;* el escorzo, y la menuda y la copiosa descripción. Luzán declara loables la una y la otra; pero con buen gusto evidente prefiere la *universalizada,* porque «produce el singular deleite de hacernos concurrir sensiblemente con nuestro entendimiento y nuestra fantasía en la formación de la imagen y en su cabal inteligencia». Insisto en advertir que, para Luzán, este género de imitación no es más que el grado ínfimo de la creacion poética, y que él, tenido vulgarmente por preceptista tan rígido y descarnado, reserva su mayor aplauso para las que llama *imágenes fantásticas y artificiales,* mediante las cuales «nuestra imaginación se pasea por un país encantado, donde todo es asombros; todo tiene alma y cuerpo y sentido»; mundo en el cual imperan, como soberanas, las pasiones. Verdad es que, luchando su instinto poético con las sugestiones de la prudencia severa y cuerda, dominantes en su naturaleza aragonesa, quiere que, aun en ese encantado mundo, la bizarría y los bríos de la imaginación vayan regidos y moderados por los consejos del juicio, y que en ningún caso pueda la fantasía, *rebelde a su Señor,* aliarse con lo falso, enemigo declarado del entendimiento, e inducirle, engañosamente disfrazado con capa de verdad, en conceptos falsos y en sofismas. «La verdadera belleza—añade—se compone de perfecciones reales, no de desconciertos o ilusiones aéreas».

Pero no es sola la fantasía quien produce los grandes efectos artísticos. Luzán reconoce la importancia estética del elemento intelectual, es decir, del ingenio, sin que le detenga el abuso que los conceptistas habían hecho de él, hasta convertirle en base única de su Estética. Entendían ellos, lo mismo que Luzán, por **[p. 123]** ingenio «aquella facultad o fuerza activa con que el entendimiento

halla las semejanzas, las relaciones y las razones intrínsecas de las cosas, volando velozmente por todos los seres y objetos criados y posibles del universo, y penetrando con su agudeza en lo interno del objeto, hasta hallar razones de su esencia nuevas, impensadas y maravillosas». De él se engendran, no aquellos conceptos falsos «que como vidrio se quiebran al más leve golpe de una buena lógica», sino aquellos otros «cuyos fondos pueden resistir al golpe del cincel». Pero no hemos de creer que Luzán desconociese los peligros del intelectualismo poético, y la aridez pedantesca que, a la larga, podía comunicar a la poesía. «Las *Musas son libres*— exclama—y *aborrecen las estrechas prisiones de las escuelas.* Todo lo que sabe a puerilidad escolástica ofende el genio brioso de la Poesía, y estorba sus libres pasos.»

Con razón ha escrito el docto decano de la Facultad de Letras de Madrid [1] que el libro de Luzán «muestra un sabor decididamente filosófico y de espíritu moderno, encaminado a establecer sobre bases de evidencia racional los principios de la crítica literaria», y que en él se guardan «enseñanzas no indignas de figurar al lado de lo mejor que ha producido el pensamiento estético hasta la época presente». Y aunque sobre la originalidad de la mayor parte de estas enseñanzas puede litigarse mucho (cosa, después de todo, nada difícil, puesto que el mismo Luzán nos dice con la mayor honradez las fuentes en que ha bebido), siempre será digna de aplauso en él la claridad y alto sentido con que expuso la teoría de la imitación, salvándola del realismo vulgar, mediante la distinción de *icástica* y *fantástica,* o sea, imitación de lo universal e imitación de lo particular. Para Luzán, era verdad fuera de toda controversia que puede ser objeto de la poesía el mundo celestial lo mismo que el humano, y así llegaba a afirmar **[p. 124]** sin temor a Boileau ni a ningún otro de los adversarios del arte religioso, que «la Poesía puede tratar y hablar de Dios y de sus atributos, y representarlos en aquel modo imperfecto con que nuestra limitada capacidad puede hablar de un Ente infinito..., y con tanta más razón puede hablar de los ángeles y de todas las afecciones y propiedades de nuestra alma, y de todas las virtudes especulativas y reflexivas de nuestro entendimiento». Sin duda, por eso, encontraba dignos de alabanza los autos de Calderón, que *en la elegancia y fluidez* se excedió a sí mismo cuando los compuso.

Todo esto riñe con la idea que vulgarmente tenemos de Luzán, y que hasta cierto punto se deduce de algunas aplicaciones particulares de su *Poética* y de algún capítulo relativo al género dramático. Pero lo cierto es, que en la parte fundamental de su sistema armoniza y concuerda, de una manera muy alta, el realismo y el idealismo, o digámoslo con términos suyos, la imitación de lo particular y la imitación de lo universal; la imitación de las cosas como son en sí y en cada individuo, y la imitación de las cosas como son en la idea universal que de ellas nos formamos, «la cual idea viene a ser como un original o ejemplar, de quien son como copias los individuos o particulares». Luzán declara una y otra imitación igualmente legítimas, aunque desigualmente meritorias, y rebate con mucha energía al famoso jurisconsulto Gravina que, en su libro *Della Ragione Poetica,* condenaba la imitación de lo universal, adelantándose a los modernos naturalistas. Luzán, por el contrario, aprecia con grande alteza de espíritu los efectos morales del arte idealista, «que inspira insensiblemente un intenso y oculto amor a las grandes y heroicas hazañas, y un menosprecio de las cosas bajas y viles, el cual afecto, introducido sin sentir en el hombre, va ennobleciendo y perfeccionando sus acciones, conforme al dechado de aquellas ideas perfectas impresas por la Poesía en su alma». Pero como Luzán tiende a no extremar nada, considera la imitación fantástica o de lo universal como más propia de la epopeya y de la tragedia, y relega la *icástica* o de lo particular a la comedia de costumbres.

Asombra encontrar tan vastas y tolerantes ideas en Luzán, y asombra mucho más que ningun partido

sacasen de ellas sus discípulos Montiano, Nasarre y don Nicolás Moratín, los cuales **[p. 125]** únicamente aprovecharon su libro como arma de guerra contra el teatro antiguo. La penuria de doctrina estética general se va haciendo mayor cada día, así en los autores citados como en los reformadores de nuestra prosa (v. gr., el Padre Isla), o en los eruditos investigadores de nuestras antigüedades literarias, tales como Mayans, Sarmiento, Pérez Bayer, Sánchez (don Tomás Antonio), Rodríguez de Castro, Pellicer, y los autores de bibliotecas o bibliografías provinciales. Para encontrar algún atisbo de doctrina más trascendental, hay que acudir al *Análisis del Quijote,* estampado por el ilustre artillero don Vicente de los Ríos al frente de la edición académica de 1780, que es gloria de las prensas de Ibarra. Al juzgar la obra maestra del genio nacional, no se levantaba ciertamente Ríos a consideraciones sobre la be lleza absoluta que, conforme al criterio sensualista de su tiempo, él negaba o desconocía; pero buscando en el revuelto mar de la producción estética algún punto luminoso por donde guiar su rumbo, encontraba dos: el primero, la comparación de un libro con otros de la misma especie; el segundo, las fuentes del buen gusto, o sean, las facultades humanas. Había en esta última consideración un como vislumbre de la estética subjetiva, metodizada después en la *Crítica del juicio,* de Kant, pero contenida en potencia en todos los más señalados estudios críticos del siglo XVIII, desde el P. André hasta Lessing. Ríos, cuyo talento filosófico es innegable, comprendía la estrechez e ineficacia del criterio de la comparación aplicado a obras que carecían de precedente en toda literatura, y por eso buscó, dentro de las limitaciones del empirismo, tabla menos frágil a que asirse. Comprendía que la fábula del *Quijote* era original y primitiva en su especie y que Cervantes estaba en el mismo caso que Homero debiendo sacarse de sus escritos la leyes y no recibirlas él. Pero como era preciso encontrar a todo trance un lugar en la preceptiva para el *Quijote* que evidentemente no se parecía a la *Ilíada* ni a la *Eneida,* ni a la *Jerusalén,* Ríos se propuso buscar las leyes que inconscientemente siguió Cervantes, «en la misma *naturaleza del espíritu humano,* cuyo placer, deleite e instrucción se solicita en las fábulas». Era la primera vez que en España se hablaba este lenguaje, y los que tanto y con tan poca gracia se han burlado del ensayo de Ríos, o no le han entendido, o no le han leído, cosa aquí harto frecuente. **[p. 126]** Don Vicente de los Ríos deducía, por un camino enteramente subjetivo y psicológico, los mismos principios de unidad y simplicidad, de variedad y diversidad, que los platónicos habían derivado de una tesis objetiva y metafísica, mostrándose así el analista del *Quijote* mucho más innovador en el método que en las conclusiones. «Nuestro espíritu (decía) es naturalmente curioso, inconstante y perezoso. Para agradarle, es indispensable incitar a un tiempo mismo su curiosidad, prevenir su inconstancia y acomodarse a su pereza. Todo lo que es raro, extraordinario, nuevo y de un éxito dudoso e incierto, mueve la curiosidad del espíritu: la simplicidad y unidad convienen a su pereza, y la diversidad y la variedad entretienen su inconstancia».

En estos principios hallaba el académico cordobés la norma verdadera para formar juicio de las fábulas agradables e instructivas, y sobre ellas intentaba fundar una estética «con principios breves, claros, sencillos y deducidos todos de un principio fijo y determinado, cual es que las obras de arte sean medio preciso y seguro para que el artista logre el fin que se propuso». Este principio le consideraba él como la idea que rige toda la arquitectura de la obra, entendida la palabra *idea* en un sentido harto diverso del de los platónicos. Consideraba el cuerpo o el todo de la obra «como esta misma idea desenvuelta», siendo forzoso que «el deleite y placer contenido o encerrado en el objeto de la fábula se manifestase clara y distintamente a los lectores en el todo de la obra y en cada una de sus partes». La naturaleza y el fin de la obra artística, derivada de la naturaleza del espíritu humano, es, por consiguiente, la única ley de este nuevo sistema literario, punto el más elevado que pudo alcanzar la filosofía del siglo XVIII, y que no fué traspasado, por cierto, dentro del mismo criticismo

kantiano.

Es verdad que Ríos, inconsecuente con sus principios, aplicó en el resto de su *Analisis,* más bien que un procedimiento psicológico, un procedimiento retórico, de adaptación violenta de los antiguos preceptos y ejemplos épicos, a la fábula del Quijote, empeñándose en un paralelo en toda forma entre Cervantes y Homero, con lo cual dejó de todo punto infecundas las tesis que al principio de su ensayo plantea, si bien en todo él hizo alarde de ingenio, y sembró felicísimas observaciones de pormenor, hoy **[p. 127]** mismo aceptadas por los más discretos cervantistas. Pero éstos son méritos de otra clase y que de ningún modo responden al suntuoso pórtico del edificio.

Análogas observaciones nos sugiere el contraste del ambicioso título de *Filosofía de la Elocuencia,* que dió Capmany a su Retórica (excelente y utilísima como tal), con la materia del libro, reducido todo él a un menudo examen analítico de las formas oratorias, sin que el autor acierte a sacar partido de algunos aforismos estéticos que deja caer de vez en cuando, y que tienen singular analogía (como ya, antes de ahora, discretamente se ha notado) con el sentido dominante en Hutchesson y en los primeros filósofos de la escuela escocesa, por la cual, siempre y en todas sus evoluciones, han mostrado no disimulada simpatía los pensadores catalanes. Y no hay duda que la obra de Capmany está informada por el *psicologismo.* «El alma (dice) debe considerar en lo que la deleita o sorprende la razon y causa de lo que siente, y entonces los progresos de este examen acrisolan y perfeccionan lo que llamamos *gusto...»* Opinaba, con los partidarios del sistema de la depuración y selección, que la perfecta belleza se debe sacar de distintos modelos, por ser imposible concebir un solo individuo en todo extremo perfecto. A la *grandeza* y a la *verdad* atribuía el más exquisito deleite de la obra artística, no alejándose mucho en esto de Crousaz, de Muratori, ni de Luzán; y por eso daba al orador, como ellos al poeta, el consejo de elegir asuntos nobles y dignos, grandes e interesantes a los hombres, desdeñando la insípida locuacidad y la vana pompa de las palabras, sin perderse tampoco en generalidades vagas y lugares comunes. «Los objetos grandes prestan elocuencia a los ingenios sublimes: así vemos que Descartes y Newton, que no fueron oradores, son elocuentes cuando hablan de Dios, del tiempo, del espacio y del universo».

Las facultades estéticas o creadoras de la obra artística eran para Capmany tres: la *sabiduría,* la *imaginación* y el *gusto.* No entendía por sabiduría la erudición ni la ciencia de las escuelas, sino el criterio estético, el *discernimiento para elegir lo mejor, el recto sentido y el liberal raciocinio,* que aprecia la sublimidad de las ideas y la profundidad de los afectos. Definía la imaginación estética «combinación o reunión nueva de imágenes que correspondan **[p. 128]** o se conformen con el afecto que queremos excitar en los demás», distinguiéndola de la imaginación en general, que es «la facultad intelectual o intuitiva que todo hombre tiene de representarse en su mente las cosas visibles y materiales». Aun los conceptos más abstractos deben reducirse a imágenes, para figurar en una obra de arte. Opinaba Capmany, bastante próximo a las doctrinas de emancipación literaria que hemos visto proclamadas por el P. Feijóo, «que los antiguos no habían agotado todos los manantiales de la imaginación, porque se pueden dar tantas y tan diversas formas a las pinturas de la naturaleza, como a los caracteres de imprenta».

Como Capmany no era filósofo de profesión, adolece de mucha vaguedad su tecnicismo, y sobre todo no tira una raya bastante clara entre el sentimiento y el juicio, ni distingue tampoco con bastante precisión lo que llama *sabiduría,* de lo que llama *gusto,* expresando también con esta última palabra el «recto juicio de lo perfecto o imperfecto en todas las artes»; pero un juicio que se anticipa a toda

reflexión; es decir, el juicio que los psicólogos escoceses llaman espontáneo, un juicio que no llega a ser verdadero y racional conocimiento.

Este *tacto intelectual* (las expresiones son poco afortunadas) se educa y desarrolla por medio del hábito y de la reflexión, pasando así el *gusto,* que antes no tenía calificativo alguno, a ser y denominarse *buen gusto.*

Capmany no cree en la posibilidad de encontrar una ley y norma general para el gusto, aplicable a todas las artes, a todos los géneros, ni a todos los tiempos y naciones: a lo sumo, acepta algunos principios generales, dictados por la recta y sana razón. El escepticismo, consecuencia forzosa de toda filosofía exclusivamente subjetiva, se traduce aquí en una aspiración generosa a ensanchar los límites del arte: «Muchas cosas hay en las artes y disciplinas, que no caben debajo de preceptos ni reglas ni dechados, ni pueden ser enseñadas, ni aun se les puede a veces dar nombre propio: las cuales alcanzaron los hombres de alto ingenio, feliz imaginación y larga memoria». Ni llega tampoco esa tendencia escéptica hasta borrar los lindes entre el bueno y el mal gusto, que para el preceptista catalán «es una falsa idea de delicadeza, energía, sublimidad y hermosura».

[p. 129] Pero no bastarían las tres facultades estéticas hasta aquí enumeradas a producir la obra de arte, aunque bastasen a producir su crítica, si no las asistiese otra superior que Capmany llama *numen* o *ingenio,* rechazando por galicismo, aunque con poca razón, la palabra *genio.* «Ingenio significa aquella virtud del ánimo y natural disposición nacida con nosotros mismos, y no adquirida por arte o industria, la cual nos hace hábiles para empresas extraordinarias y para el descubrimiento de cosas altas y secretas». El que carezca de esta *lumbre celeste,* sólo podrá llegar a ser imitador más o menos perfecto de las obras de otro. Capmany habla de esta especie de numen con tales ponderaciones casi místicas, que ciertamente asombran en su siglo y en su pluma, y no desentonarían en la del más ferviente y entusiasta de los iniciados en los misterios de Plotino. Unas veces le llama «espíritu agente, que mueve el talento inventor y abre rumbos no conocidos al discurso»; otras *demonio socrático;* otras luz *misteriosa y oculta* que *endiosa* la mente humana y la levanta a una región superior: siempre algo extraño al artista que le domina y enseñorea, y le hace producir maravillas casi sin conciencia de ellas. En suma: siempre reconoce en el ingenio algo *de divino,* que se manifiesta principalmente en la originalidad de la invención y en la creación de formas vivas. «El hombre de ingenio es el escultor que hace respirar la piedra bajo la forma de la Venus de Gnido o del Glariador Romano». [1]

En ninguno de los filósofos españoles del siglo XVIII encontramos tratado especial de la Belleza, antes de llegar al libro de Arteaga. No difundidos aún en España los principios de la escuela wolfiana, única que en alguno de sus cursos daba lugar especial **[p. 130]** a la Estética, y distraída, además, la atención de los pensadores españoles, en la primera mitad del siglo, por las cuestiones de cosmología y filosofía natural, y en la segunda por las de ética, teodicea, derecho de gentes, y relaciones entre la razón y la revelación, el estudio de la filosofía del arte tenía que florecer muy poco en las escuelas filosóficas propiamente dichas. Así es que sólo he hallado tres autores que, aunque sea de soslayo y por incidencia, derramen alguna luz, ya sobre la idea misma de la belleza, ya sobre puntos aislados que tocan o pertenecen a la teoría del gusto.

El primero de estos pensadores es el ilustre médico valenciano don Andrés Piquer, representante el

más caracterizado del eclecticismo español, después del P. Feijóo. En su *Lógica,* que es sin disputa la mejor, la más razonable y más docta del siglo XVIII, se distingue por el bien encaminado propósito de incorporar a la antigua dialéctica aristotélica, que él sinceramente admiraba, todo el fruto de la labor de los modernos, especialmente sobre las cuestiones de metodología y sobre las fuentes de los errores; procediendo en todo con gran independencia de pensamiento y con alta, sólida y tolerante crítica, que le pone muy por cima de los declamadores antiescolásticos de la estofa del Genuense o de Verney. Al tratar, en el libro II, de los errores que ocasionan los sentidos, la imaginación, el ingenio y la memoria, forzosamente había de penetrar en la psicología estética, dejando sobre ella algunas observaciones, derramadas sin mucha trabazón, pero dignas todas de leerse, [1] aunque no sea más que para ver cuán irresistible y rapidísima era la pendiente que empujaba la filosofía del siglo XVIII a negar la trascendencia y valor objetivo de las leyes de lo bello. Pocos han llevado más allá que Piquer este error sensualista. «Entre las apariencias de los sentidos (dice), ninguna es más engañosa que la que lleva el carácter de *bello* o de *hermoso.* Todavía no están conformes los Philósofos en definir en qué consiste lo que llamamos hermosura y belleza, así en las cosas animadas como en las inanimadas. Yo pienso que lo que llamamos **[p. 131]** hermosura en las cosas sensibles es cierto orden y proporción que tienen entre sí las partes que las componen. *Este orden es relativo a nuestros sentidos, porque a unos parece hermoso lo que a otros feo, y tanta variedad como se encuentra en estas cosas nace de la impresión diversa que un mismo objeto ocasiona en distintos hombres, y del diferente modo con que excita los sentidos en cada uno. Sucede, pues, en esto lo mismo que en todas las otras percepciones de los sentidos, que sólo nos ofrecen las cosas con proporción a nuestro cuerpo*».

De estas afirmaciones tan crudamente empíricas deduce el traductor de Hipócrates que «la hermosura de las cosas sensibles es una apariencia, que sólo puede arrastrar a los hombres que se dexan llevar de las exterioridades que se ofrecen a los sentidos, sin exercitar la razón». A esta desestimación de la belleza sensible acompaña una confusión lastimosa de la belleza intelectual con la verdad, y de la belleza moral con la bondad. Piquer, moralista y hombre de ciencia, espíritu sólido y penetrante, pero enteramente incapaz de fruiciones estéticas, sólo acierta a encontrar encanto en la belleza en cuanto se enlaza de algún modo con el orden moral. Por eso está en guardia siempre contra la imaginación, cuyos excesos y arrojados vuelos zahiere y moteja con no menos encarnizamiento que el P. Malebranche, que precisamente abusaba de ella donde menos debiera. «Como todos sentimos e imaginamos las cosas en la niñez (dice ingeniosamente Piquer), y entonces no razonamos, hacemos un hábito de imaginar de tal suerte, que después, cuando ejercitamos la razón, nos vemos obligados a imaginar los objetos sobre que razonamos, y no podemos percibir las cosas si no formamos imágenes sensibles de ellas en la imaginación.» Reconoce, pues, el carácter espontáneo de las representaciones estéticas, pero las tiene por peligrosas, y prefiere el hábito de la abstracción. Y realmente, como verdadero médico de almas no menos que de cuerpos, acertó a describir y clasificar en una especie de fisiología moral, muy curiosa y adelantada para su tiempo, los varios descarríos que ocasionan las que llama imaginaciones *pequeñas, hinchadas, profundas, contagiosas, apasionadas,* así en las artes y ciencias como en la práctica de la vida. El estudio de las monomanías le debe positivos servicios.

Por todo lo expuesto se comprenderá qué idea del arte podía tener el insigne médico de Valencia. Para él la poesía no era o no **[p. 132]** debía ser más que una especie de instrumento de la Filosofía Moral, de la Política, de la Económica, y un medio de propaganda y difusión amena de la Historia Sagrada y Profana. No se la puede rebajar más en són de ensalzarla, ni llevar más lejos el carácter de utilidad prosaica que late en casi todos los preceptistas de aquel siglo y que tanto contrasta con la

teoría del arte puro y libre, profesada en términos claros por los grandes escolásticos de las dos centurias anteriores.

En la *Philosophia Moral* de Piquer, obra más práctica que especulativa, y notable, sobre todo por una disección municiosísima de las pasiones y afectos humanos, encontramos también algunos conceptos de índole estética, que incidentalmente ocurren al tratar de la alegría, de la risa, de la fábula y de la ironía. Las proposiciones 37, 38 y 39 ofrecen especial interés en este concepto. En la primera de ellas apunta Piquer una teoría de las artes basada en el instinto de imitación, «por medio del cual el hombre quiere procurarse un bien que no tiene», y aplica esta doctrina al baile, que considera como una imitación del ritmo y número de la música, aunque estigmatizándole, por otra parte, como nada conforme a la sana razón. En las dos proposiciones siguientes intenta definir los caracteres de lo ridículo, haciéndole consistir en una deformidad inofensiva, sin vicio y sin dolor, idea apuntada ya por Cicerón en el libro II *de Oratore,* y ampliamente desarrollada en aquel tratado de Heinnecio, *Fundamenta styli cultioris,* tan conocido y estimado de nuestros humanistas del siglo XVIII y que es verdaderamente una de las mejores retóricas clásicas. «Si la deformidad va junta con algún vicio, excita en nosotros aborrecimiento, no alegría, y si va mezclada con algún daño considerable, nos mueve a compasión, no a regocijo...» Pero el doctor Piquer añade otra idea suya y otra fuente de la risa: «Todo el estudio de los poetas cómicos consiste en *pintar las cosas serias con deformidad.* » Aquí se ve, en germen, una teoría profunda de lo cómico, que ha prosperado después. [1]

Pero lo que verdaderamente hará imperecedero el nombre de **[p. 133]** Piquer en estos estudios, cualesquiera que hayan sido sus errores por nosotros acerbamente notados, es el haber consignado, antes que ningún otro español que sepamos, un principio tan fecundo, que por sí solo alcanzó a renovar la crítica literaria, levantándola desde el ínfimo y subordinado puesto de auxiliar y confirmadora de los cánones de la Retórica, al de reveladora del espíritu de los pueblos. Este género de crítica histórica y trascendental, que ya presintió el canciller Bacon, para quien la historia universal, destituída del estudio de la historia de las letras, era análoga al gigante Polifemo con un solo ojo en la cara y éste ciego, aparece recomendada explícitamente en estas palabras de la introducción de Piquer a su *Lógica:* «No se puede dar paso seguro en el juicio que se hace de los autores, *si no se tiene presente el carácter del siglo en que vivieron,* porque es tanta la influencia que éste tiene en los hombres de letras, que arrastra a los mayores ingenios».

Dos solitarios pensadores, sevillanos ambos y adversarios declarados del enciclopedismo en todas sus manifestaciones, combatieron la tendencia estética *subjetiva* a que el mismo Piquer había pagado tan largo tributo. El P. Ceballos, en su *Falsa Filosofía,* que descuella sobre todas las apologías católicas de aquel período, como en otro lugar he manifestado largamente, [1] defiende, contra todos los sensualistas, la existencia de «un *Pulcro* o Bello esencial, necesario e independiente de nuestro gusto, que es Dios, así como hay un Bueno y Justo, esencial e invariable, que es el mismo Dios. Todo lo que nos agrada en el Universo y en cada una de sus partes..., es más o menos bello y agradable, según su mayor o menor conformidad con el *Bello* esencial y perfectísimo, que es el original e idea primitiva de cuanto nos agrada». Esta belleza, refleja y secundaria, la divide el P. Ceballos en *bello aritmético o musical* (belleza del ritmo) y *bello geométrico* (belleza de las proporciones y medidas). ¿Dónde encontrar los cánones y reglas eternas de esta belleza? «No en la puntual conformidad con las instituciones y leyes arbitrarias y variantes de los Griegos, Romanos, Godos u otras naciones, puesto que unos amaron la simplicidad y claridad, otros la complicación y carga de los adornos; **[p. 134]**

unos los cuerpos altos y delgados, otros los robustos, etc.; y después que se agota una forma, se percibe su limitación, y comienzan a imperar, por más o menos tiempo, otras que antes se desdeñaban y proscribían, variando, según los siglos, las opiniones de las artes, y no porque en ninguno de ellos falte absolutamente la belleza, sino porque caprichosamente nos apasionamos por aquella parte de gracia que hay en las cosas, y que siempre es poca e imperfecta». En concepto del P. Ceballos, la Belleza, considerada en sí misma, es independiente y soberana de todas las reglas, y antes viene a ser su *medida original y el contraste donde todas se prueban.* En Dios hay un orden eterno, esencial. En el Universo hay un orden necesariamente conforme al orden eterno, y en el Arte se busca una ordenación inmediata y precisamente conforme al orden de la naturaleza. «No queramos entender otra medida ni otro peso que la conformidad de las ideas arquetipas u originales del orden, proporción e íntimo temperamento que hay en el centro del Supremo Sér, por la unidad de todas las perfecciones que lo constituyen Pulcro y Justo esencialmente». [1]

Mucho más original en el encadenamiento de su sistema, aunque menos extenso y comprensivo que el del P. Ceballos, se mostró el ingenio del jurisconsulto hispalense Pérez y López en su tratado de los *Principios del orden esencial de la naturaleza,* libro en que predomina la tendencia armónica, y en el cual la teodicea leibnitziana se da amigablemente la mano con la de Raimundo Sabunde. Coloca Pérez y López por piedra angular de su sistema la afirmación de que el orden se encuentra esencialmente en Dios, siendo su propia perfección infinita la razón suficiente de cuanto existe, y la verdad trascendental de él y de todas sus partes. Ahora, pues, «lo que está bien ordenado es perfecto en su línea, porque, no siendo otra cosa la perfección que el convenio y armonía de varias partes o atributos entre sí, que se dirigen a un fin y concuerdan en él, es incontrovertible que cualquiera cosa ordenada es perfecta». De la perfección nace la *hermosura,* que es «el agrado que causa a la vista del conocimiento de una cosa perfecta».

[p. 135] Pero ésta es la consideración subjetiva de la belleza. Pérez y López va más adelante, y cree que puede probarse demostrativamente por la doctrina del orden y de la perfección supremas que «hay una hermosura absoluta, contra la opinión de algunos autores que juzgan que la hermosura pende del capricho, equivocando, v. gr., el deleite sensual que causa la vista de una mujer deshonesta y fea, con el agrado que excita la presencia de una matrona honesta y hermosa». [1]

Pero estas aisladas protestas eran ineficaces para contener la tendencia *empírica,* que ya había levantado la cabeza en algún escrito del P. Feijóo, donde se afirma que «de la disposición de las fibras viene que en uno haga vehementísima impresión el objeto hermoso, en otro floja y débil». Propagada y reducida a cursos dogmáticos la filosofía de Locke y de Condillac por tratadistas tan elegantes, lúcidos y perspícuos como el famoso arcediano de Évora, Luis Antonio de Verney, y el jesuíta valenciano Antonio Eximeno; recibida, además, sin sospecha de heterodoxia, no sólo por el acendrado catolicismo de la mayor parte de los que la exponían y propagaban, sino por el color tradicionalista que muchos de ellos la dieron, salvando las ideas abstractas con suponerlas recibidas de la enseñanza divina o humana, fué creciendo por días la enemistad o el desdén hacia la Metafísica, que para Verney no era más que Física y Lógica, y para Eximeno ni eso siquiera, sino un nombre vacío, por no corresponder a objeto alguno real, y ser vana abstracción el *ente en sí* y quiméricas sus propiedades. En su libro famoso *Del Origen y reglas de la Música,* Eximeno refiere el origen de las bellas artes a un instinto o *sensación innata* (sic) *impresa originalmente por el autor de la naturaleza.* Todo conocimiento es sensación. Las sensaciones dejan en el cerebro ciertas impresiones materiales,

que, puestas en agitación, nos renuevan el conocimiento del objeto que las produjo... Esta impresión se llama *imagen* o *idea* del objeto. Así, la idea de la extensión proviene del continuo ejercicio del tacto, y los llamados axiomas matemáticos son inducciones hechas sobre la idea de la extensión.

A estos principios ideológicos, enteramente condillaquistas, **[p. 136]** responden bien las teorías estéticas generales de Eximeno. Hace una clasificación trimembre de las artes: primer grupo, las que miran a nuestra comodidad y necesidades, como son la Maquinaria, la Botánica y la Medicina; segundo, las artes de ingenio (Pintura, Poesía y Música); tercero, la Arquitectura y las artes vulgarmente llamadas compuestas o mixtas. Equivale, en rigor, a la moderna clasificación de artes *útiles, bellas* y *bello-útiles.*

«Las artes del ingenio se proponen imitar a la naturaleza, y así el buen gusto consiste en la conformidad de los objetos inventados con los naturales. El conocimiento de esta conformidad excita en el ánimo cierto placer... y el que lo tiene, siente a la vista de los objetos inventados por el arte las mismas sensaciones que convienen a los objetos naturales».

A pesar de su sensualismo, y por una contradicción palmaria, Eximeno reconoce el carácter infalible e imperativo de las reglas del gusto: «la esencia de un objeto es tan invariable como las leyes de la naturaleza; de aquí que el buen gusto no esté sujeto a variantes». El mal gusto consiste en la extravagancia o en la desconformidad de los objetos inventados con los naturales. Las circunstancias que pueden en nuestra imaginativa alterar la naturaleza de un objeto, son infinitas: por eso el mal gusto es sumamente variable.

El sentido del buen gusto es para el P. Eximeno un *instinto,* que, juntamente con el *entusiasmo,* constituye el *genio.* El *entusiasmo* consiste en la viveza de la fantasía para avivar y combinar las imágenes de los objetos.

Mucho se engañaría, sin embargo, el que tuviese a Eximeno por mero copista de Condillac. Difiere de él en puntos esencialísimos, sobre todo en la noción del *instinto,* que en la filosofía de Eximeno es *innato,* aunque se desenvuelva por la repetición de impresiones, y en la de Condillac *adquirido por la experiencia y por la reflexión,* viniendo a confundirse con el hábito. Difiere también en no aceptar la absurda hipótesis del *hombre estatua,* por repugnar a su buen sentido que, «teniendo la estatua todos los órganos bien dispuestos para cualquier movimiento, permanezca inmóvil y sea verdadera estatua». Es, pues, menos sensualista que Condillac, y casi estaría en lo cierto el que, atendiendo al conjunto de su doctrina, y de un modo muy especial a la importancia **[p. 137]** que en ella tiene el principio de la *reflexión,* le considerase como lockiano puro y neto. De sus notabilísimas teorías musicales y literarias se hablará en los lugares correspondientes. [1]

Esta influencia sensualista se prolonga en nuestras escuelas hasta muy entrado el siglo XIX, e informa libros verdaderamente notables bajo el aspecto literario. Agruparemos aquí algunos de ellos para que resulte completo este desarrollo, aunque sea quebrantando levemente el orden cronológico en obsequio del orden lógico. A los años 1811 y 1812 pertenecen los bellos y apacibles diálogos de ideología, lógica, metafísica y moral que el P. Muñoz Capilla, agustino cordobés, a quien hemos de mencionar con elogio entre los críticos literarios, publicó, muchos años después de escritos, con el título de *La Florida.* [2] La psicología del P. Muñoz salva mucho más que la de Eximeno la actividad

del alma que trabaja sobre el dato de los sentidos; y además tiene el mérito de distinguir claramente entre la *impresión* y la *sensación,* definiendo esta última «modificación del alma excitada por los sentidos»; y añadiendo que ninguna sensación por sí sola es idea, aunque las ideas se compongan de sensaciones... «Yo no alcanzo, por más que Condillac se empeñe en explicármelo, cómo la sensación, aunque se la haga pasar por todas las metamorfosis de Ovidio, puede llegar a ser una perfección, ni mucho menos una idea».

También la doctrina estética del P. Muñoz es mucho más espiritualista que lo que pudiera creerse de su escuela y de su tiempo, y no deja de conservar vestigios del platonismo augustiniano. Considera el alma como un *sér armónico* que se deleita y complace en la belleza, por lo mismo que ella es *armonía y orden.* Rechaza, en verdad, todo *innatismo,* no quiere que el alma posea arquetipos de las bellezas creadas y posibles, pero se ve forzado a reconocer que el alma lleva en su propia esencia una regla o proporción armónica, que luego va aplicando a todas las cosas criadas. «El **[p. 138]** tipo de este orden existe en ella misma; y aunque no lo puede conocer sino en los objetos, no lo conocería en los objetos si en sí misma no lo tuviese. No es éste ni el otro orden particular el que existe en el alma, sino un orden propio de ella, el cual, comparando consigo mismo los objetos cuyas partes observan orden, y las infinitas combinaciones que pueden tener entre sí las partes de los objetos sin guardar orden alguno, distingue aquéllas de éstas, y aquéllas le aplacen porque hacen unidad, y éstas le desagradan porque no pueden reducirse a lo uno». Este orden, pues, se refiere a la unidad, o es la unidad misma, que es la forma y el constitutivo de la belleza, conforme a la sentencia de San Agustín, reproducida por el P. Muñoz: *«Omnis porro pulchritudinis forma unitas est».* «Lo que es bello por sí mismo, lo es por el orden y proporción de sus partes, *que todas conspiran a formar un solo todo, o todas se encaminan a un solo fin.* Cuando el alma percibe un objeto compuesto de partes, se aplica a asimilárselo, reduciéndolo a la unidad, o haciéndolo simple como ella lo es...; y esta facilidad con que las reduce le place, y *llama bello al uno a que las ha reducido.* El alma es unísona con todo lo ordenado y bien proporcionado, y disonante con respecto a todo lo que es desorden, desproporción y fealdad, o más bien, ella *es el centro del orden, el original de toda belleza sin parecerse a ninguna».* [1]

Es patente la elevación metafísica de estos conceptos del Padre Muñoz, que casi bastarían para absolverle de la nota de *empirismo,* si fuera empresa fácil concordarlos con su modo casi mecánico de explicar la formación de las ideas universales y de los juicios, o bien el fenómeno de la memoria y el de la imaginación. Pero así y todo, para comprender cuánto se levanta el insigne agustino sobre el vulgo de los tratadistas filosóficos de su tiempo, no hay más que abrir dos o tres de ellos a la ventura. Un anónimo, oculto con las iniciales D. J. M. P. M., imprimió en Madrid, el año 1820, un *Arte de pensar y obrar bien, o filosofía racional y moral.* [2] En él leemos el siguiente párrafo que como muestra de estética sensualista no tiene precio; apenas cabe descender **[p. 139]** más *: «Lo hermoso* no puede menos de colocarse en línea de seres relativos, lo mismo que *lo feo,* pues no graduándose uno y otro más que por impresiones de sensación gustosa o de disgusto... no resultan iguales en todos, sino con relación al orden particular de sus órganos sensorios». Y, en efecto, la estética del perro debe de ser distinta de la del hombre.

Pero sin recurrir a autores baladíes y olvidados, que sólo ofrecen interés como ecos del común sentir de su tiempo, aun en otros de muy justo renombre encontramos proposiciones harto semejantes, o a lo menos inspiradas por el mismo *relativismo.* Don Félix José Reinoso, uno de los luminares mayores

de la moderna escuela sevillana, se encargó en 1816 de la cátedra de Humanidades sostenida por la Sociedad Económica de Sevilla, y en la cual le habían precedido sus amigos Blanco y Lista. Como oración inaugural leyó un breve tratado *de la influencia de las bellas letras en la mejora del entendimiento;* [1] dilatando luego las mismas ideas en otros más extensos sobre el gusto, la belleza, la sublimidad, y, finalmente, en el *Plan ideológico de una Poética,* escritos parte impresos, parte inéditos, y que juntos pueden considerarse como un *curso de Bellas Letras,* en la forma un tanto libre y descuidada de apuntes de clase. Reinoso, discípulo de Destutt-Tracy y de Bentham en cuanto podía serlo un sacerdote católico, no sólo profesaba la doctrina utilitaria con todas sus consecuencias morales y políticas, inclusa la de identificar el bien con el placer y el mal con el dolor; no sólo era positivista en filosofía hasta el punto de no reconocer otra ciencia que la que resulta de la comparación de los hechos, sino que en Estética, y procediendo con un rigor lógico innegable, confundía también la belleza con el deleite, llamando *«bello o agradable a lo que causa un placer* más exquisito y puro aunque menos durable: *bueno o útil* a lo que produce un *placer* más radical y permanente, aunque menos delicado y más penoso a veces de conseguir». De esto al *hedonismo* de Aristipo y de la escuela de Cirene, no hay más que un paso. Utilidad, necesidad, belleza, bien, son sinónimos para Reinoso, y todos ellos **[p. 140]** se reducen a la sola noción del placer, espiritual, es claro, pero al fin placer, esto es, afección o modificación agradable de la sensibilidad. Fuera de esto, Reinoso tiene, entre muchas nociones vulgares, tomadas de Blair, Batteux, Burke y demás estéticos que tenían boga por entonces, alguna idea original y profunda, porque al fin, aunque contaminado y empequeñecido por la pésima filosofía de su tiempo, era varón de muy robusto entendimiento. Así, aun aceptando el principio de la imitación en los términos en que el abate Batteux le enseñaba, no se contenta con tan superficial explicación, y parece considerar como objeto del arte, no sólo el renovar, sino el *perfeccionar y aumentar las impresiones halagüeñas* de la naturaleza, entendiendo esta perfección en el sentido de sacar a luz algo que en la naturaleza misma está, pero tan borroso y difuso, que muy pocos ojos alcanzan a verlo ni comprenderlo. Distingue las Bellas Letras y las Bellas Artes por la variedad de sus instrumentos, y da entre ellos el primer puesto a la poesía, no solo por la mayor extensión de su materia, puesto que puede expresar ella sola todos los objetos que expresan las demás artes reunidas, sino, además, porque tiene la facultad de comunicar o excitar ideas sin valerse para ello de instrumentos materiales y mecánicos.

Es indudable que Reinoso había alcanzado a leer el *Laoconte* de Lessing, una de cuyas doctrinas capitales resume con bastante claridad en estos términos: «La Pintura y Escultura sólo presentan un momento de alguna acción o un aspecto de alguna cosa; pero la Poesía puede sucesivamente describir un hecho en todo su curso, o un objeto en todos y por todos sus lados».

El sensualismo, casi materialista, de Reinoso, aparece ya muy modificado en su discípulo y sucesor en la cátedra de Humanidades, don Félix María Hidalgo, conocido por su elegante traducción de las *Bucólicas* virgilianas. Al tomar posesión de su enseñanza en mayo de 1833, leyó Hidalgo un *Discurso sobre la unión que entre sí tienen la razón y el buen gusto,* [1] en el cual ya comienza a sentirse la influencia de Laromiguière, que predominó luego en Lista, Arbolí y otros varios.

Aquellos diez y siete años no habían pasado enteramente en **[p. 141]** balde, a pesar de lo despacio que suelen caminar todas las cosas en España. Hidalgo define ya el *gusto* como «un sentido interno, por el cual juzgamos y discernimos las bellezas naturales y las del arte»; le declara *trascendental* a todos los conocimientos humanos, e inseparable de la razón, y enseña que la verdad y la belleza, así

como proceden de un mismo origen, jamás se desunen, so pena de pervertirse y de corromperse. Declara inmutables las leyes del mundo moral y las del gusto; sustituye el nombre ya desacreditado de sensación con el de sentimiento, y reconoce y acata las nociones de unidad, de orden, de variedad, de decoro, de regularidad, de simetría y de armonía que resplandecen en un *todo artístico.* Y aunque todavía quema incienso en las aras de Condillac, y quiere persuadirnos de que las verdades morales no son más que las *mismas verdades físicas consideradas abstractamente,* eso no menoscaba en su pensamiento el carácter eterno e indiscutible de esas verdades, tan conculcadas en las teorías sociales y estéticas de su maestro Reinoso. La transformación de la escuela sevillana había sido completa, y fué gloria de Lista el iniciar dentro de ella la reacción espiritualista, como veremos más adelante.

De intento hemos dejado para este lugar, como centro del presente capítulo, a los dos escritores españoles del siglo XVIII que con más ahinco y vocación se dieron al estudio de la Estética, haciéndola objeto principal, ya que no único, de extensos trabajos, en los cuales, a vueltas de una originalidad positiva, se refleja de un modo muy exacto y completo el punto a que había llegado la filosofía del arte en Francia, en Italia, en Inglaterra y en Alemania, puesto que entrambos críticos nuestros trataron familiarísimamente con el pintor filósofo Mengs y con el arqueólogo artista Winckelmann, y por conducto de ellos tuvieron noticia de Baumgarten, de Mendelssohn y de Sulzer, mostrándose además muy leídos, así en los ensayos del P. André y de Diderot, como en los de Hutchesson y Burke. A todo esto juntaban minuciosos conocimientos de la técnica artística, sin la cual nadie puede dar un paso en estas materias, so pena de exponerse a gravísimos dislates, por mucha que sea o pretenda ser su penetración filosófica.

Pero en Azara, lo mismo que en Arteaga, el cultivo de la teoría estética se encaminaba, o más bien se subordinaba, a la crítica **[p. 142]** animada y concreta de las obras de arte, deleitándose nuestro diplomático con las reliquias venerandas de la escultura griega y con las obras divinas de la pintura italiana del Renacimiento, y escogiendo el P. Arteaga por campo principal de su actividad las varias especies del ritmo musical y poético.

Nada más singular que la amistad estrecha que enlazó a estos dos hombres, venidos de tan opuestos campos, y que sólo en el del arte podían darse la mano. Azara, hombre de mundo, escéptico y volteriano, uno de los principales fautores de la expulsión de los Jesuítas, contra los cuales estaba animado de una especie de fanatismo, muy poco frecuente en todas las demás circunstancias de su vida: el P. Arteaga, jesuíta de los expulsos, uno de los sabios más eminentes de aquella emigración gloriosa, que puso en Italia tan alto el nombre de la cultura española. Pero como en Azara se sobreponía a toda otra consideración el amor a las letras y a las artes, y era como una necesidad de su índole magnífica y ostentosa el protegerlas y honrar a sus cultivadores, muy pronto los primeros trabajos críticos del ilustre Jesuíta madrileño, historiador de la ópera y de la música italiana, llamaron sobre él la atención del diplomático aragonés, que le dió hospedaje en su propio palacio, y le proporcionó todos los medios de entregarse con holgura a sus estudios favoritos. Arteaga le pagó su deuda en bonísima moneda, y a él se debe atribuir casi exclusivamente la corrección e ilustración de las bellas ediciones de poetas latinos (Virgilio, Horacio, Catulo, Tibulo y Propercio, Prudencio, etc.), que, con esplendidez superior a todo encarecimiento, hizo estampar Azara en la imprenta bodoniana de Parma, por los años de 1789 a 1794. Además de estos trabajos, en que Arteaga y su patrono fueron asistidos alguna vez por eruditos italianos tan eminentes como Carlos Fea y Ennio Quirino Visconti, es fama que Arteaga tuvo parte no secundaria en la elegante versión de la *Vida de Cicerón,* de Middletton, que lleva el nombre de Azara; y, en suma, en cuantos trabajos literarios éste emprendió o

imaginó, que fueron muchos.

Azara, en su papel de Mecenas, al cual pudo dedicarse holgadamente cuando el cardenal Bernís le dejó por heredero de su cuantiosa fortuna, y del cual ni la misma Revolución francesa bastó a distraerle, tuvo ocasión de proteger a los más diferentes **[p. 143]** personajes, desde el abate Casti, que alegraba los espléndidos banquetes de nuestro embajador con sus cuentos picarescos, hasta Winckelmann y Mengs, que ejercieron sobre el ingenio claro, despierto y cultivado de Azara mucho más saludable inflencia, llevándole a verdaderos descubrimientos arquelógicos, y a terciar sin desventaja en las grandes cuestiones que ya comenzaban a agitarse sobre la naturaleza y fin del arte, en las cuales se presentó con un criterio filosófico marcadamente sensualista, y hostil, por tanto, al de sus dos amigos alemanes, que eran fervorosos platónicos.

Antonio Rafael Mengs (1728-1779), pintor bohemio tan famoso en la teoría como en la práctica, apellidado por sus contemporáneos el *pintor filósofo*, y muy decaído hoy de su reputación antigua, como todos los pintores pseudo-clásicos del siglo pasado, era un correctísimo, aunque amanerado dibujante, y un falso e intolerante idealista, secuaz de cierta fantástica y abstracta noción de lo bello, que no era de ninguna suerte el ideal concreto y vivo que ha de regir siempre la mente del artista, sino algo que, viviendo en heladas e inaccesibles regiones y nutrido por una falsa, aunque noble, inteligencia del arte antiguo y por una aspiración mal discernida a lo noble y a lo grandioso, comunicaba a la forma pictórica, al traducirse en ella, toda la palidez de los conceptos intelectuales y metafísicos. Tal era la filosofía que Mengs ponía en sus cuadros y en sus frescos, que hoy tanto nos empalagan, y que sus contemporáneos aplaudían, por reacción instintiva y natural contra el sensualismo. Bajo este aspecto, la obra crítica de Mengs tiene más importancia que su obra pictórica. Había nacido para enseñar y para dogmatizar, y su férula censoria se hizo sentir terriblemente sobre todo lo que sabía a naturalismo, lo mismo veneciano que español y flamenco. Reina en todos los actos de su vida, en sus pinturas lo mismo que en sus escritos, cierta unidad que infunde respeto; cierta severidad moral y estética que no transige con nada que empañe la pureza de sus ideas, y un convencimiento tan profundo de hallarse en posesión de la verdad y de tener en sus manos las llaves del alcázar del gusto, que sus decisiones parecen oráculos y traen aparejada la nota de impiedad contra quien dude de ellos.

Mengs pintó mucho en España desde 1761; fundó aquí escuela, **[p. 144]** de la cual fueron ornamento los Maellas y los Bayeus, y fué acatado como un semidiós de la Pintura, desterrando la manera de Corrado y de Tiépolo. Cuando murió en Roma, en 1779, Azara mandó reproducir en bronce su retrato, costeó su sepulcro, dictó la inscripción latina que en él se puso, escribió extensamente su biografía, coleccionó sus obras y las hizo imprimir simultáneamente (con el lujo que él acostumbraba) en italiano, en castellano y en francés. [1] Es libro vulgarísimo y muy consultado todavía por nuestros artistas.

La admiración de Azara por Mengs no reconocía límites, y hoy nos causa verdadero asombro oirle decir, por ejemplo, que el Genio de la Grecia había transmigrado a aquel pintor, que nos parece tan mortecino, tan académico, tan tímido y tan yerto. Y no menos admiración causa la facilidad con que Azara, lo mismo que Winckelmann, abusan en loor de su amigo de los mayores nombres del arte, declarándole el Rafael de su siglo, así como suena, o afirmando de él que reunía el *claro-obscuro* del Correggio con el colorido de Ticiano.

Pero dejando aparte estos errores de la crítica de una época (y quizá no sean menores los de la nuestra, aunque en sentido contrario), claro es que a Azara no le movía desestimación alguna respecto del talento de Mengs, cuando se levantaba a impugnar en las *Observaciones sobre la Belleza*, que acompañan a su edición, las teorías de estética general que profesaba su amigo, y especialmente aquel concepto del ideal, por obra y gracia del cual producía Mengs las maravillas tan ponderadas por Azara. Y como esta polémica es curiosa y da mucha luz sobre la confusión e incertidumbre de conceptos que entonces reinaba entre los artistas y los conocedores, es preciso, antes de dar idea de las *Observaciones* de Azara, conocer sucintamente el tratado de Mengs sobre el que recaen.

Mengs usó indiferentemente en sus escritos el alemán, el italiano, el castellano y el francés, por lo cual, en rigor, no puede decirse que pertenezca a ninguna literatura. Pero las *Reflexiones* **[p. 145]** sobre la belleza y gusto en la Pintura fueron escritas e impresas en su nativa lengua alemana, y dedicadas a Winckelmnann, como expresión de las ideas platónico-leibnitzianas que uno y otro profesaban, y que el segundo ha repetido en muchos lugares de su Historia del arte antiguo, de donde las tomaron y exageraron después Sulzer y Milizia.

La perfección no es propia de la naturaleza humana; pero Dios, queriendo comunicarle una *noción intelectual* de ella, le ha dado la Belleza. La belleza se halla difusa en todas las cosas creadas, y es en cada una de ellas el grado más alto de perfección que idealmente podemos concebir. La belleza es, por consiguiente, la perfección de la materia, y tiene por principal efecto transportar el alma a una momentánea beatitud, que la hace soñar con la visión celeste y aspirar a la patria de la cual se halla desterrada.

Pero limitándonos a la belleza material y visible, es evidente que se encuentra en las formas, y que en las formas se revela por medio de los colores... Cada cosa material tiene una forma, que es la medida de su potencia y actividad. «La gran diversidad de colores que vemos en la materia, proviene de la diferencia de sus pequeñas formas o partículas y de su mezcla. De estas formas pequeñas compone la naturaleza otras mayores, que no se juzgan bellas o feas por sus colores, sino por sus figuras, y en ellas es también la uniformidad la base de su Belleza».

Entre todas las figuras, Mengs considera como más perfecta la circular, *porque la produce un solo motivo,* cual es la extensión de su propio centro. Las que nacen de diferentes motivos son inferiores en perfección, pero no por eso carecen enteramente de hermosura, y aún vemos en la naturaleza que muchas cosas que en sí carecen de belleza, la adquieren por su unión o conexión con otras. También se observan en los objetos naturales diversos grados de belleza, según que sus partes sean activas o pasivas, siendo mucho menos perfectas las segundas, aunque tienen en su imperfección una especie propia de belleza.

Mengs distingue cuidadosamente la belleza de la utilidad; que las partes bellas no siempre son las más útiles y perfectas, por más que sea ya cierto género de belleza la adaptación al fin. Cuanto más imperfecto es un color, cuanto más imperfecta es una figura, de tanta mayor variedad y riqueza de manifestación son **[p. 146]** susceptibles. ¿Cómo conciliar esto con la idea de perfección que es el fondo del sistema? A Mengs le extravió el no haber comprendido que la belleza no es la perfección en absoluto, sino una particular manera de perfección.

En su sistema, la belleza es la *conformidad de la materia con las ideas, o la perfección de la materia según nuestras ideas:* usa indiferentemente las dos fórmulas, y también la de *alma de la materia*, porque todo lo que no es bello está como muerto para el hombre. La contemplación de la belleza nos inspira deseos de romper la cárcel del cuerpo y unirnos con la perfección increada; pero si esta contemplación dura mucho, fácilmente degenera en una especie de tristeza, en una nostalgia de la eternidad, conociendo el alma que no ve en lo creado más que una perfección aparente.

Pero aunque no hallemos en el mundo visible belleza perfecta, ¿podremos negar su posibilidad, y no nos será lícito tratar de acercarnos a la verdadera y absoluta belleza? De modo alguno: en cada especie cabe cierto género de perfección; y Mengs llega a decir, con singular optimismo, trasunto del de Leibnitz, que el hombre sería siempre bello si diversos accidentes no se lo impidiesen, contando por el principal las pasiones, ideas y afectos que embargan el alma de la mujer preñada y la impiden dedicarse con libertad a formar con perfección el nuevo ser: especie absurda y chistosa, de la cual con razón y con ironía protesta Azara.

Consecuencia forzosa de este resuelto y consecuente idealismo de Mengs es la afirmación de que el Arte puede superar a la Naturaleza en hermosura, porque el Arte obra libremente y la Naturaleza no, y el Arte puede escoger de la Naturaleza lo más hermoso, recogiendo y juntando las partes de diversos lugares y las bellezas de distintas personas. «Con facilidad puede suceder que los hombres pintados sean más bellos que los verdaderos». La Música y la Poesía tienen una fuerza infinitamente mayor que la que tendrían los sonidos y las palabras derramados confusamente y al acaso.

Pero no olvidemos que para Mengs, que en esto, y a pesar de su platonismo, se eleva poco sobre la filosofía de su tiempo, y rara vez alcanza a la región de las ideas puras, la perfección artística no consiste en otra cosa que en unir las partes perfectas de diversos **[p. 147]** objetos, teniendo que refugiarse el sistema de los arquetipos (aunque el autor no lo diga con bastante claridad) en aquella noción o tipo de hermosura que sin duda en la mente del artista debe presidir a esta selección y mezcla. La *idea* en Mengs se reduce a una buena *elección*, y sólo de las cosas existentes, no de las posibles.

En orden al Gusto, Mengs se atiene a un vulgar eclecticismo, que consiste en escoger siempre *el medio entre dos extremos.* El alma del Gusto es la *idea:* la *imitación* es el *cuerpo.* El Gusto mejora la naturaleza, *escogiendo* lo mejor y más útil de ella. Por el contrario; la *Manera* desnaturaliza y calumnia lo que imita. Para adquirir el buen gusto verdadero, no hay, según Mengs y Winckelmann, otro camino que estudiar continuamente las esculturas de los griegos, los cuales, descartando de las figuras de sus dioses todos los caracteres de debilidad humana, supieron hallar un medio entre lo humano y lo divino, y adquirieron así «el sentido propio de lo bueno y de lo malo que hay en las figuras y en las cosas».

Azara puso al *Tratado* de Mengs un *Comentario* casi tan extenso como el tratado mismo, del cual es refutación en són de ilustrarle. Empieza hablando con ligereza volteriana de la discordancia y contrariedad de opiniones acerca de lo bello. Sobre las ideas platónicas exclama: «¡Lástima que una invención tan ingeniosa no sea verdadera!» De la *unidad* de San Agustín escribe: «Quizá los iniciados en los misterios de los números pitagóricos entenderán esto». Wolfio y los leibnitzianos, «que no siempre han soñado con la amenidad de los platónicos», confunden groseramente la causa

con el efecto, y la belleza con el gusto. Definir, como el P. André, la belleza por la regularidad, el orden o la proporción, es querer explicar lo oscuro por lo más oscuro: otro tanto valdría decir que el orden es una cosa bella. El psicologismo de los escoceses, el *sentido interno* de Hutcheson, le parece a Azara el sistema más pobre y menos ingenioso de todos: ese *sentido interno* es una especie de *Deux ex machina,* e igual razón habría para multiplicar hasta lo infinito los sentidos internos, atribuyendo uno diverso a cada una de las ideas abstractas que poseemos.

Después de esta parte crítica viene la parte positiva y dogmática. Azara no admite la belleza como cosa real y existente en sí misma, sino como una cualidad que predicamos de ciertos objetos. **[p. 148]** Hay objetos que llamamos bellos, pero la belleza no tiene existencia alguna fuera de nuestro entendimiento. ¿Y en qué consiste esa cualidad por cuya posesión llamamos bellos a los objetos? *«En la unión de lo perfecto y de lo agradable».* «De la perfección juzga el espíritu, los sentidos perciben lo agradable, y el entendimiento, que es el compuesto de entrambos, goza de la belleza». De lo bello sólo es juez competente la razón.

Azara presenta indicios seguros de haber leído el *Laoconte* de Lessing, aunque jamás le cita. Todas las consideraciones que hace sobre el sentido estético de los helenos, están tomadas de Lessing y no de Winckelmann. Y era natural que así sucediese, porque las tendencias sensualistas del espíritu de Azara, riñendo como reñían con sus aficiones críticas a ciertas obras del idealismo ecléctico de su tiempo, debían llevarle, aunque sólo fuese en teoría, a la justa estimación del elemento *individual* y *expresivo,* base de la estética de Lessing. Separándose, pues, muy profundamente de la *noción ideal,* preconizada por Mengs, a pesar de la desacordada admiración que profesaba a todas las obras del pintor su amigo, concedía grande importancia, y un capítulo separado, a la *expresión,* entendiendo por ella el «arte de hacer comprensibles los afectos interiores y las situaciones morales»; si bien este poder expresivo le subordinaba siempre, lo mismo que Lessing, a las leyes de la Belleza, la cual uno y otro tenían por canon supremo del arte griego, al paso que Winckelmann hacía consistir su excelencia en cierta serenidad abstracta y fría. Con grande inteligencia de los principios de Lessing, explicaba Azara la ausencia de convulsiones y ademanes violentos del Laoconte, por el respeto del escultor a la belleza de las formas, y no por una idea que *a priori* se hubiese formado de la dignidad humana, ni por el temor de menoscabarla con violentas contracciones. Lo que no quería era *desfigurar la hermosura de los cuerpos.* «Los griegos tenían tal arte (añade), que apenas se ve en sus estatuas que hubiesen pensado en la expresión; y, sin embargo, cada una dice lo que debe decir: están en un reposo que muestra toda la belleza, sin ninguna alteración: un suave movimiento de la boca, de los ojos... expresa el afecto, encantando el alma y los sentidos». Descubrir los *resortes del* alma, sorprenderla, por decirlo así, en sus más ocultas sinuosidades, y todo esto sin alterar la belleza de las formas, **[p. 149]** sino con suavidad de sensación y evidencia de perfección, es el concepto estético de Azara, que dista *toto coelo,* como se ve, del de Mengs, y está mucho más próximo que el suyo a la racional y moderna Estética. Mentira parece, y sólo se explica por la tiranía del medio ambiente, que, razonando con tanta pespicacia, juzgara luego con tanta torpeza, poniendo en las nubes las mismas obras que más contradecían su sistema.

Pero nos engañaríamos mucho si creyéramos ver en el Azara teórico alguna semejanza con lo que hoy se llama un *realista.* Azara no es ni más ni menos realista que Diderot y Lessing, con quienes tiene muchas concomitancias. Desde luego no admite en sus términos literales el principio de imitación, y se burla mucho de la supuesta ilusión que las obras artísticas producen: «Nadie que tenga juicio cabal puede suponer, ni por un instante, que es verdad lo que ve representado en un cuadro, y si

esto fuese posible, las más de las pinturas harían un efecto contrario al que hacen. Porque no existe semejante ilusión, es cabalmente por lo que gusta el arte... *Que la imitación sea más bella cuanto es más perfecta, es otro error que depende del primero, porque nada tiene que ver la imitación con la belleza. Si el original no es bello, tampoco lo será la copia, por muy semejante que sea».* ¡Cuán superior aparece esta doctrina, por un lado, a la de Mengs, que con todo su idealismo aún admitía el principio de imitación, cayendo con esto en un eclecticismo trivial, y por otro, a la del abate Batteux y sus innumerables secuaces, cuya influencia, aunque remozada, persiste todavía en el arte literario, e informa escuelas y producciones novísimas!

Tampoco incurre Azara en la grosera confusión frecuentísima en los sensualistas de su tiempo, entre la belleza y el deleite. «Lo agradable no es bello, aunque lo bello sea, por lo común, agradable». Para Azara, el gusto es un efecto de los sentidos, inferior a la percepción de la belleza, la cual corresponde al puro entendimiento. Por eso hay gusto bueno y gusto malo, gusto recto y gusto depravado, no en cuanto tales gustos, pues considerados sensiblemente son iguales, sino en cuanto están sujetos al juicio y estimación de una facultad superior. El que imita sin discernimiento los objetos de la naturaleza, no tiene gusto ni bueno ni malo: el que imita con predilección lo feo, da muestra segura de tenerle pésimo y corrompido.

[p. 150] Aún pueden entresacarse otros notabilísimos aforismos estéticos de este *Comentario* de Azara, que brilla más por sentencias sueltas que por el conjunto. Así, le vemos condenar enérgicamente el nimio esmero de los detalles, lo que el llama superfluidades y menudencias. Así, coincidiendo esta vez sin saberlo con Diderot, cuya *Paradoja del comediante* no estaba impresa aún, rechaza la imitación realista en la declamación escénica, recordando aquella sentencia de nuestro Quintiliano: *«Adeo in illis quoque est aliqua vitiosa imitatio, quorum ars omnis constat imitatione».* Finalmente: Azara, en todo lo que es teoría filosófica y general, aparece tan adelantado como los dos más adelantados estéticos de su tiempo: sólo yerra, y a veces groseramente, al aplicar sus ideas a la técnica artística, o más bien al no aplicarlas, sino contradecirlas y violentarlas, como tendremos ocasión de ver cuando nos hagamos cargo de sus violentos y atropellados juicios, no ya sobre Velázquez y los flamencos, sino sobre la misma divinidad de Miguel Angel, escarnecida por él tan sacrílegamente como por su amigo Milizia.

Si en Azara la crítica artística era más que todo alarde y bizarría de gran señor y de príncipe a la italiana, en el P. Arteaga fué vocación y ejercicio de toda la vida. Los escritos que conocemos de él, sin exceptuar ninguno, se refieren directa o indirectamente a ella, lo mismo su *Historia de las revoluciones del teatro musical italiano,* y sus cartas sobre el teatro de Alfieri, y su teoría del ritmo musical, que su libro sobre Horacio, o su carta sobre la filosofía de Píndaro y de los demás poetas antiguos, o su disertación sobre la influencia de los árabes en el arte moderno. Pero el libro que se levanta dominando el conjunto de todos sus trabajos, y comunicándoles la unidad de una teoría fuertemente enlazada, es, sin duda, el de las *Investigaciones filosóficas sobre la bellaza ideal, considerada como objeto de todas las artes de imitación,* impresas en Madrid, y en lengua castellana, en 1789, y que, sin contradicción, deben tenerse por el más metódico, completo y científico de los libros de estética pura del siglo XVIII, pudiendo hombrear sin desventaja con cualquier otro de su tiempo, aunque entren en cuenta Burke, Sulzer y Mendelssohn, con la excepción única del *Lacconte,* que es una obra de genio con todas las superioridades de tal, es decir, con horizontes **[p. 151]** y perspectivas infinitas, pero que no puede considerarse como una Estética metódica, ni el autor lo pretendía. [1]

Quizá tampoco era posible una construcción rigurosamente científica de la teoría del arte cuando nuestro Jesuíta escribía. Sin duda, por eso puso a su libro el título modesto de *indagaciones,* bien conforme, de otro lado, con el carácter analítico que entonces tenían todos los estudios filosóficos. No se le ocultaba, en verdad, que la ciencia de que escribía, y a la cual ni siquiera dió nombre, como tampoco se le dió Lessing (lo cual prueba que la invención de Baumgarten aún no había hecho fortuna), estaba en mantillas, y lo había de estar largo tiempo por la oscuridad en que la naturaleza envolvió todo lo que pertenece al principio físico de nuestras sensaciones, al origen de las ideas y a la causa impulsiva de los movimientos voluntarios. Veía claros los límites de la ciencia de su tiempo, y presentía, y adivinaba, y llamaba con sus votos otras ciencias futuras, como la *pneumatología* o ciencia del espíritu, y la *psicología racional:* «toda nuestra ciencia se reduce a algunas observaciones sobre los efectos que resultan de la unión del alma con el cuerpo, sobre las sensaciones que aquélla recibe, y sobre las ideas que se forma con ocasión de las sensaciones». De esta oscuridad y atraso debía resentirse, tanto o más que cualquiera otra de las ideas generales y abstractas, la de la Belleza. «Todos hablan de belleza, y apenas hay dos que apliquen a este vocablo una misma idea. ¿Se trata de proferir aquella palabra? No hay imaginación que no se regocije, oído que no se deleite, corazón que no salte en el pecho, ni hombre que no manifieste en sus movimientos la inclinación hacia aquellas cosas que con ella se significan... Pero ¿se trata de aplicar la misma palabra a este, a aquel o al otro objeto deteminado? Aquí la variedad de juicios, la confusión de pareceres, la contrariedad de dictámenes».

[p. 152] Arteaga, pues, aunque profese la filosofía de su tiempo, aunque proclame un subjetivismo exagerado, o más bien un empirismo psicológico semejante al de la escuela escocesa, con la cual tiene evidentes relaciones, y aconseje prescindir de las causas y atenerse al estudio de los efectos, no lo hace por escepticismo respecto de las ideas abstractas, sino por el atraso de la metafísica que él reconoce y deplora, y en cuyo porvenir cree firmísimamente, por más que no le satisfaga la que hasta entonces había existido. Esta posición suya no debe olvidarse nunca, porque fija y aclara las que parecen contradicciones de su doctrina, ya que nunca es lícito confundir al empírico *expectante,* pero que en principio confiesa la legitimidad de la Metafísica, con el empírico dogmático que de todo punto la niega. Arteaga comienza por enumerar rápidamente las explicaciones que hasta su tiempo se venían ensayando de la belleza (lo agradable, la unidad, la unidad junta con la variedad, la regularidad, proporción y orden, la belleza absoluta en Dios y relativa en las criaturas, etc.), y sin tomar partido por ninguna de ellas, declara insolubles en el estado actual de la ciencia las cuestiones relativas al origen y formación de la idea estética, la acepta ya formada en el espíritu humano, y procede a estudiar la belleza ideal, artística, única sobre la cual cree que puede decirse algo fecundo y provechoso. Como su tratado es de tan excepcional importancia, le compendiaré con alguna extensión, haciendo de paso las oportunas observaciones, sin apartarme nunca del orden de capítulos del original, que responden a las divisiones internas de la teoría. Si el análisis resulta algo largo, cúlpese a la fecundidad de ideas que encierra en pequeño volumen el libro de Arteaga, que ya por sí, y en la mente de su autor, venía a ser extracto y quinta-esencia de otro más amplio que tenía en proyecto, y cuyo plan expone al fin.

I .— *De la imitación y en qué se distingue de la copia.*— El fin *inmediato* de las artes imitativas es imitar a la naturaleza. Imitar es representar los objetos físicos, intelectuales o morales del universo con un determinado instrumento (en poesía el metro, en la música los sonidos, en la pintura los colores, en la escultura el mármol o el bronce, y en el baile las actitudes y movimientos del cuerpo).

El fin de la representación es excitar en **[p. 153]** el ánimo de quien la observa ideas, imágenes y afectos análogos a los que excitaría la presencia real y física de los mismos objetos, pero con la condición de excitarlos por medio del deleite, de cuya particularidad resulta que la imitación bien ejecutada debe aumentar el placer en los objetos gustosos y disminuir el horror de los desapacibles, convirtiéndolos, cuanto lo permite la naturaleza de su instrumento, en agradables. *La copia es muy diversa de la imitación.* El copiante no tiene otra mira que la de expresar, o, mejor dicho, reproducir con la exactitud y semejanza posible el objeto que copia. *El imitador se propone imitar su original, no con la semejanza absoluta, sino con la semejanza de que es capaz la materia o instrumento en que trabaja.* No pretende engañar ni quiere que su retrato se equivoque con el original; antes, para evitar todo engaño, pone siempre delante de los ojos las circunstancias y señales del instrumento con que trabaja. «¿Qué pretenden, por ejemplo, un Fidias o un Buonarrotti, cuando nos representan a Júpiter o a Moisés? ¿Intentan acaso engañarnos de modo que tomemos la estatua por original? No por cierto. Con la blancura del mármol que escogen, con su inflexibilidad y su dureza, que ellos, en vez de esconder y disimular, manifiestan a los ojos de todos, hacen ver que no quieren que su estatua se tome por un hombre, sino por una piedra que imita al hombre. Y porque ésta es su mira, y no aquélla, evitan con el mayor esmero todos los efectos con que fácilmente pudieran engañar a quien observa, como sería pintar el mármol de color de carne, dar negrura a los cabellos y a las cejas, y animar los ojos con el cristal o con el vidrio, circunstancias todas que tendrían mayor semejanza con el hombre verdadero que no el color natural de la piedra o del mármol, al cual no hay hombre que se asemeje». Y en confirmación de esto, y para rechazar más y más el principio de la ilusión vulgar, todavía observa Arteaga que hacemos mayor aprecio de las cosas imitadas por el arte que de las que copia la misma naturaleza, aunque reconozcamos en éstas mucha mayor semejanza. El arte de la imitación consiste, pues, en dar los grados posibles de semejanza con el original al instrumento escogido, pero sin ocultar ni disimular su naturaleza. Con razón se ha notado que Arteaga, por huir del superficial principio de la ilusión (base, dicho sea, **[p. 154]** entre paréntesis, del sistema francés de las unidades dramáticas), exagera el mérito de *la dificultad vencida* y el de la *lucha con el material*, que por mucho que valgan en el arte, al cabo tienen un valor secundario, externo y mecánico, sobre todo respecto del contemplador, no siendo de ninguna suerte proporcionada la admiración de éste, como Arteaga supone, a la resistencia del material empleado. De todas maneras, conste que la imitación, en el concepto de Arteaga, muy lejos de ser trasunto fiel de la realidad, debe atenuar, modificar y suprimir muchas circunstancias de ella.

II.— *De la naturaleza imitable y de las diversas clases de imitación en las respectivas* artes. —«Entiendo por Naturaleza el conjunto de los seres que forman este universo, ya sean causas, ya efectos, ya substancias, ya accidentes, ya cuerpos, ya espíritus, ya Criador, ya criaturas». Todo este mundo dilatadísimo, o, por mejor decir, infinito, puede servir de materia a la imitación de las artes, *con tal que el objeto sea capaz de recibir imagen material y sensible.* No todo puede ser imitado en todos sus aspectos y relaciones. Por imagen se entiende «la señal, idea o fantasma que queda en nuestra imaginación después de haber recibido por cualquier órgano o sentido corpóreo la impresión de los objetos». Arteaga es francamente sensualista, y no admite idea alguna que no traiga *directa o indirectamente* origen de los sentidos. Además las ideas matemáticas y metafísicas no son objeto de imitación. Esta recae sólo sobre los individuos, precisamente porque son imperfectos y limitados. Siendo el artífice una criatura inteligente, pero limitada, no puede abrazar con su comprensión todo el universo, ni mucho menos tener fuerzas para representarle. No sólo se niega a las artes el poder expresar cumplidamente la inagotable belleza del mundo creado, sino que ni aun siquiera es lícito a la imaginación concebir o idear algún grado de belleza que no se halle comprendido en el plan inmenso

de la creación.

Los medios de que se vale el artífice, unos son *naturales* (como en las Bellas Artes, o sea, en las artes del diseño, y en la Música), otros *convencionales* (como en las Bellas Letras). Los *naturales* se dividen en *ópticos* (artes plásticas) y *acústicos* (música). Los objetos percibidos por la vista pueden estar **[p. 155]** o en quietud (escultura y pintura), o en movimiento (danza y pantomina). Prosigue el autor con las acostumbradas y naturales distinciones entre la escultura y la pintura, y entre la armonía y la melodía. Y llegando a tratar de las relaciones entre la poesía y las artes plásticas, no duda en declarar, siguiendo a Lessing, que la esfera de imitación de las bellas letras (en cuyo número incluye, no solamente la poesía, sino la elocuencia y la historia) es mucho más extensa que la de las bellas artes. Caben, sin embargo, recíprocas intrusiones, y así la poesía emplea la *hipotiposis* como medio de reemplazar a la pintura, y la *onomatopeya* para remedar a la música. La pintura y la escultura producen a veces, por medio de símbolos, alegorías y emblemas, un efecto semejante al de la poesía cuando trata de encarnar ideas generales y abstractas. La Música es la que posee menos recursos en este punto, y sólo de una manera muy vaga e indecisa, puede despertar con los sonidos una sensación semejante a la que con los colores produce el objeto mismo.

III.— *De la naturaleza bella en cuanto sirve de objeto a las artes de imitación.*— La Belleza, considerada en general, es absoluta, pero en el arte es sólo *comparativa* o *relativa.* Lo bello en el arte no es precisa e individualmente lo mismo que estimamos por tal en la naturaleza, sino lo que representado es capaz de excitar más o menos vivamente la imagen, idea o afecto que cada uno se propone. Arteaga demuestra la más profunda indiferencia en cuanto a la elección de asuntos. *Tan bella puede ser la imitación de Narciso como la de Tersites, y la de Venus como la de Canidia. Lo feo en el arte es, no lo que se juzga tal en tos objetos, sino aquello que no es capaz de producir la ilusión y el deleite a que cada una de las artes aspira.* Muchos objetos hay que, siendo desagradables y aun horrorosos en la naturaleza, pueden recibir lustre y belleza de la imitación (Polifemo, Laoconte, las Danaidas). Atribuye Arteaga el agrado que causa la pintura de tales objetos al deleite que percibe el alma en verlos *imitados,* a la complacencia que halla encontrando en la imitación materia de juicios y comparaciones, a lo incompleto de la ilusión en las artes imitativas y al efecto de la habilidad del artífice en la composición. Esta última razón es la única fundamental en su sistema, y las primeras, o son una petición de principio, o se reducen **[p. 156]** a la última, aunque explicadas en diversos términos. «Juzgo superfluo advertir (añade Arteaga) que cuando digo que se convierten las cosas desagradables en bellas, no quiero decir que se muda la esencia de la cosa en sí misma, sino relativamente a la impresión que hace en nosotros, de suerte que la que era desapacible y horrorosa en el original, se convierte en dulce y agradable cuando es imitada por el artista. Por la misma razón hay otras cosas que, siendo bellas en un género de imitación, se vuelven feas cuando se las saca de aquel género y se trasladan a otro». Laoconte grita admirablemente en Virgilio, y haría mal en gritar en el mármol. El viento, en una oda de Horacio, cabalga sobre las ondas de Sicilia: en la pintura tal imagen sería ridícula. Polifemo royendo los huesos de los compañeros de Ulises, y corriéndole negra sanguaza por el pecho y las barbas, sería un objeto repugnante en la pintura: es hermoso y admirable en la poesía. Y aun dentro de una misma arte, cosas bellas en la poesía narrativa no son tolerables en la dramática; v. gr.: Atreo, cociendo los miembros del hijo de Tiestes y dándoselos a comer a su padre; Medea descuartizando a sus hijos; o bien la *Saint-Barthélemy* descrita por Voltaire en el segundo libro de su *Henriada.*

No habiendo naturaleza absolutamente bella ni absolutamente fea, y teniendo el poder de la imitación

y la habilidad del artífice valor y eficacia bastantes para trocar en hermoso lo feo; siendo, en suma, el arte algo como un río sagrado que depura a la naturaleza de sus imperfecciones, resulta *insuficiente y falsísimo* el principio de Batteux, para quien únicamente podían ser objeto adecuado de imitación los objetos que despiertan ideas de unidad o variedad, de simetría o de perfección; en suma, la bondad y la belleza. Y no menos rechaza Arteaga la opinión de Moisés Mendelssohn, conforme al cual «el carácter y la esencia de las bellas artes y de las bellas letras consiste en la expresión sensible de la perfección». Aserción contradicha a cada paso por la historia del arte, exclama con razón Arteaga, recordando, a este propósito, no sólo ejemplos de deformidad física enaltecidos por el pincel y por la descripción, sino retratos sensibles de la abominación moral y de lo más execrable que se halla en la naturaleza, «como el Yago de Shakespeare, el *Tartuffe* de **[p. 157]** Molière, el *Catilina* y el *Mahoma* de Voltaire, el *Lovelace* de Richardson», los cuales, por eso, no dejan de ser artísticos y bellos. «Los autores que dan por fin del arte la bondad o la perfección natural (añade profundamente Arteaga), se han formado ideas incompletas, así de la naturaleza imitable como de la imitación: de aquélla porque juzgaron que sólo los objetos bellos eran capaces de recibir expresión y gracia, sin hacerse cargo del influjo que tiene el arte sobre las cosas y el modo de representarlas; y de ésta porque creyeron que debía guardar las mismas leyes en todas las artes, sin reparar en la notable diferencia que introduce en la manera de imitar la diversidad del instrumento y la de la potencia que percibe la imitación». ¡Y en un país donde la Estética indígena había proclamado tan virilmente, desde hace cien años, la belleza de las representaciones artísticas de lo malo y de lo feo, se ha querido en nuestros días, por los que se dicen amantes de la tradición, sustituir la ciencia nacional con las mojigaterías de colegio del P. Iungmann, u otros tratadistas semejantes, buenos, a lo sumo, para una congregación de niñas que todavía no han recibido su primera comunión!

IV .—*Diversos grados de imitación.—Definición de la belleza ideal*.— El artista, para conseguir su imitación, ha de tener presentes cuatro cosas: 1.º, el carácter y flexibilidad del instrumento sobre que trabaja; 2.º, los estorbos que deben quitarse en dicho instrumento; 3.º, los grados de belleza real esparcidos en aquella clase de objetos naturales que se propone imitar; 4.º, la belleza accesoria que los objetos pueden recibir del arte y de la imaginación del artífice. No debe pasar los límites del arte, obedeciendo a una imitación sobrado material y realista, ni tampoco violentar el instrumento, para hacerle representar lo que no puede según su esencia. Debe apartarse lo menos que pueda de lo natural, y no recurrir a su fantasía, cuando tiene modelos que imitar en los objetos reales. Es obligación suya suplir con el arte los defectos del original, ya concentrando en un objeto las bellezas esparcidas en otros de la misma especie, ya añadiéndole de su fantasía perfecciones ficticias, hasta que resulte un conjunto natural en las partes, pero ideal en el todo, al cual pueda aplicarse lo que dijo Aristóteles: *optimum in unoquoque genere est mensura caeterorum.* La imitación se divide en **[p. 158]** *fantástica* e *icástica*, división que ya hemos visto en Luzán y en otros, y que procede de la escuela platónica. La *fantástica* es imitación de la naturaleza universal, y contiene todo lo que, no existiendo en ningún individuo particular, recibe forma y ser de la fantasía del artífice. La segunda es imitación de lo particular, que abraza las acciones y cosas verdaderas, según se hallan en la naturaleza, en el arte o en la historia. Son cuatro los grados de imitación respecto de los artífices. El primero e inferior consiste en imitar la naturaleza, pero sin llegar a expresarla tal como es. El segundo, en copiarla como es. El tercero, en reunir las propiedades de varios objetos en uno solo. El cuarto, en perfeccionar el original con atributos ficticios sacados de la fábula o de la propia imaginación.

A todo este trabajo preside la *bellaza ideal,* que no es una idea pura, sino derivada y compleja,

resultado abstracto de una comparación o selección, «el arquetipo o modelo mental de perfección que resulta en el espíritu del hombre, después de haber comparado y reunido las perfecciones de los individuos», o más extensa y comprensivamente definido, «el modelo mental de perfección aplicado por el artífice a las producciones de las artes, entendiendo por perfección todo lo que, imitado por ellas, es capaz de excitar con la posible evidencia la imagen, idea o afecto que cada uno se propone, según su fin e instrumento». Hay *bellaza ideal* de pensamiento y de ejecución. La obra perfecta de arte debe reunir entrambas cualidades.

Si en esta doctrina no hay diferencia palpable entre Azara y Arteaga, sí la hay, y mucha, cuando se trata de determinar el valor de las palabras *naturalista e idealista,* que ya desde el siglo XVII venían aplicándose a la pintura, y que Arteaga toma en un sentido más general. Azara, lo mismo que Mengs, a pesar de la profunda discordancia entre las opiniones metafísicas de uno y otro, habían fulminado las más acerbas censuras contra los cuadros de Velázquez y de las escuelas flamenca y holandesa, llamando a sus autores *servum pecus,* imitadores adocenados del natural, y negando que nunca en sus obras pudiera encontrarse la verdadera belleza, puesto que carecían del discernimiento necesario para distinguir lo bello de lo feo, y todo lo trasladaban por igual al lienzo. El P. Arteaga, cuyas doctrinas **[p. 159]** sobre el valor de la ejecución y sobre la legitimidad de las representaciones de lo feo conocemos ya, no podía canonizar tan extrañas herejías artísticas. Es más: desde su punto de vista tenía que negar la antinomia entre naturalismo e idealismo, y realmente la niega en la esfera de la teoría, concediendo sólo en autores diversos tendencias a uno o a otro de esos procedimientos artísticos. «Un todo bello (escribe) debe componerse de partes integrantes que concurran cada una de por sí a acrecentar la Belleza. Por tanto, además del arquetipo de perfección, que resulta del conjunto de atributos que se hallan en un objeto, es necesario considerar también el modelo de pefección a que pueden reducirse los elementos que le componen. Así, en cualquiera producción de un artífice pueden concebirse dos géneros de belleza ideal, uno que resulta del modo con que supo coordinar las partes con relación al todo, otro de la habilidad con que dispuso las partes relativamente a sí mismas... No es posible que se dé obra alguna de arte donde no aparezca más o menos uno de los mencionados géneros. *Las mejores y más perfectas son las que manifiestan amigablemente hermanados el uno con el otro. Es, por tanto, una preocupación, nacida de haber reflexionado poco sobre estos asuntos, el distinguir los profesores de una facultad imitativa en «naturalistas» e «idealistas». Digo que es una preocupación, porque no hay idealista que no deba tomar de la naturaleza los elementos para formar su modelo mental, como tampoco hay naturalista que no añada mucho de ideal a sus retratos, por semejantes que los juzgue y cercanos al natural. De suerte que todo naturalista es idealista en la ejecución, como todo idealista debe ser necesariamente naturalista en la materia primitiva de su ejecución. Y si tiene algún fundamento esta «vulgar» deducción, no puede ser otro que el más o el menos, esto es, la mayor o menor porción de belleza ideal que cada uno introduce en sus perfecciones, o el diferente género de belleza con que las exorna.* ¡Ya en tiempo del P. Arteaga era *vulgar* esta *novísima* cuestión del naturalismo, y se la declaraba inútil y sofística, ante un criterio estético superiorl Si los españoles tuviésemos costumbre de leer nuestros libros, ¡cuántas sorpresas nos ahorraríamos!

V .—*Ideal en la Poesía.*— Consiste en perfeccionar la naturaleza, imitándola con el metro o verso, que es su instrumento. **[p. 160]** Hay belleza ideal en las *acciones,* coordinando el argumento del poema por medio de la fábula o máquina, de suerte que excite interés y maravilla: en las *costumbres,* recogiendo en un solo personaje las cualidades más eminentes en virtud o en vicio (por eso declara Arteaga, adelantándose a toda la crítica moderna, que D. Juan Tenorio, por ser carácter tan complejo,

es *el carácter más teatral que se ha visto sobre las tablas desde que hay representaciones);* [1] en la *sentencia,* atribuyendo a un personaje razonamientos y máximas mayores y más realzadas que las del común de las gentes (este género de ideal es el que prefieren Lucano y Corneille); en la *dicción,* escogiendo las palabras más adecuadas, combinándolas diestramente, etc. No todas las especies de ideal se hallan igualmente en todos los poemas. En el épico caben todos. En el didáctico no se admite sino en episodios el ideal de *costumbres,* etc. El de dicción debe entrar en todos, y él puede salvar obras en otros conceptos defectuosas.

VI .—*Ideal en la Pintura y Escultura.—El* autor anuncia que seguirá a Mengs, despojando sus opiniones del platonismo que en el original las envuelve. Hace oportunas consideraciones históricas sobre el genio estético de los griegos, sobre el sistema de la depuración de la forma, sobre la imitación de lo universal recomendada por Aristóteles, sobre el platonismo de los artífices del Renacaniento, y particularmente sobre cierta idea de Rafael, que él hace coincidir con el sistema de la imitación fantástica. En todas las partes principales de la pintura cabe la belleza ideal: en la composición, en el diseño, en el claro-obscuro, en el colorido y en la expresión. La *composición* consta de *invención* en el todo y *disposición* en las partes. Lo ideal de la invención estriba *en elegir un argumento que no se halle en la naturaleza,* en elegirle tal que nos interese y agrade, y en revestirle de colores, figuras y circunstancias adecuadas a su especie y objeto. Arteaga confiesa su debilidad por las invenciones alegóricas **[p. 161]** en la pintura, ponderando como modelo de invención ideal el cuadro de la Calumnia que pintó, o no pintó, Apeles, y que por ejercicio literario y sofístico nos describe Luciano; y aun imaginando él de su cosecha y proponiendo a los artistas ciertas representaciones simbólicas de los atributos del amor. Lo ideal de la disposición consiste en el orden y concierto de las figuras según su oficio y graduación (ejemplos: el cuadro de las bodas de Alejandro, descrito por el mismo Luciano; la Escuela de Atenas, de Rafael; la Apoteosis de Trajano, de Mengs).

El dibujo es aquella parte de la pintura que nos da el debido conocimiento de las formas de un cuerpo, ya dependan éstas del del contorno, redondez y proporción de las partes entre sí y relativamente al todo, lo cual pertenece a la geometría o a la anatomía, ya provenga del *modo de ver,* esto es, de la diversa reflexión de luz que ofrecen, o del diverso ángulo visual bajo del que nuestros ojos las miran, lo cual pertenece a la perspectiva. La ciencia de las proporciones y de los contornos es lo que, hablando con exactitud, constituye el dibujo; la de la perspectiva pictórica forma lo que propiamente llamamos colorido y claro-obscuro. Su ideal consiste en dar a la belleza sobrenatural que quiere representarse la verdad y proporción de formas que corresponden a su naturaleza, escogiendo las más hermosas, las que mejor se concierten entre sí, y formar un todo más cumplido y perfecto. Esta especie de belleza tiene más lugar en asuntos divinos, alegóricos y mitológicos, que en los históricos o en los retratos. Cristo, la Virgen, los Angeles, los Santos, las divinidades gentílicas, etc., deben representarse siempre con una hermosura superior a la naturaleza. A la parte del diseño pertenece la gracia en los contornos. Arteaga tilda a Mengs de haber confundido teóricamente la gracia con la elegancia. La gracia ideal aplicada al diseño no es más que aquella disposición de formas en los contornos que presenta unidos, *en el mayor grado posible,* la facilidad, la elegancia y la variedad. Esto del *grado más perfecto posible* debe entenderse siempre de una manera relativa, conforme a la belleza que corresponde a cada objeto.

El *claro-obscuro* no es más que la diligente imitación de los efectos producidos por la luz y las sombras naturales en la superficie de los cuerpos. El influjo de lo ideal aquí consiste en **[p. 162]**

elegir las masas de luz, las disposiciones de las sombras y las variaciones de unas y de otras que se reconozcan más a propósito para hermosear el objeto que se pinta; por último, en degradar oportunamente la luz.

Entra también lo *ideal* en el *colorido,* ya escogiendo en la naturaleza colores más o menos fuertes, ya en el tono general del cuadro y en la armonía de las luces entre sí, correspondientes a la invención que reina en el todo y al carácter de las figuras. En esa parte, lo ideal es inferior a la naturaleza, y brilla, por tanto, más en los asuntos de pura invención. Arteaga, siguiendo a Mengs, recomienda a Ticiano para el colorido y a Correggio para el claro-oscuro.

La *expresión* es aquella parte de la pintura que representa los movimientos del alma, sus pasiones e ideas, tanto las que excita la presencia de los objetos cuanto las que se muestran en el semblante y en las actitudes del cuerpo. Aquí lo ideal entra de dos maneras: la primera escogiendo entre los movimientos propios de las pasiones los más nobles, enérgicos, decisivos y adecuados a la persona y al argumento (ejemplos de los antiguos pintores, Arístides y Timómaco). La segunda manera consiste en dar a las figuras divinas y sobrenaturales aquellos lineamentos y rasgos que expresen las intenciones del alma, pero sin denotar los vicios y defectos de la humanidad. Cabe también lo ideal en otras partes secundarias de la pintura; v. gr.: forma de los ropajes, disposición de los grupos, etc.

VII.— *Ideal en la Música y en la Pantomima.*— En la música la belleza ideal es más necesaria que en las demás artes representativas: 1.º, porque su manera de imitar es indeterminada y genérica, razón que obliga a referir a un motivo ideal todas sus modulaciones; 2.º, por la particular obligación que tiene la música de halagar y deleitar los oídos; 3.º, por la mutación grave a que se sujetan los sonidos cuando pasan a formar intervalo armónico; 4.º, por la distribución de los tonos y semitonos, especialmente cuando éstos forman los modos mayor y menor, según las diversas escalas, cuya oportuna colocación no puede conseguirse sin el auxilio de signos (bemol, sostenido, becuadro, etc.) que no existen en la naturaleza. La imitación de la naturaleza no es tan evidente y clara en ésta como en las demás artes. Es **[p. 163]** mayor el influjo del ideal en ella que en las artes plásticas. Imita la Música a la Naturaleza, pero la imita más oscuramente que las demás artes representativas, y esto con una sola parte, que es la melodía. La armonía no hace más que alterar la naturaleza, en vez de representarla, aprisionando el acento natural, reduciéndole a intervalo, y desechando toda inflexión que no sea *apreciable,* esto es, que no pueda tener lugar en el sistema músico. El mérito y dulzura no consiste en la *armonía,* sino en la *melodía.* La belleza de la armonía es absoluta, porque depende de las proporciones inalterables de unos sonidos con otros, y no comparativa, porque, no imitando nada de la naturaleza, no puede haber comparación entre el original y la copia. La imitación de la melodía consiste en pintar, con sucesión progresiva de sonidos agradables, los objetos físicos y morales de la naturaleza, moviendo los afectos de quien la escucha. Esta imitación puede ser directa o indirecta.

La belleza ideal de la melodía estriba en el artificioso conjunto de las inflexiones más agradables de la voz humana, o de las vibraciones más capaces de armonía que se reflectan de los cuerpos sonoros. En el *ritmo* hay mucho de ideal. Ritmo es la duración relativa de los sonidos que entran en una composición cantable. Consta de dos partes principales: la medida y el movimiento. La medida fija con exactitud el tiempo, y el tiempo, junto con el movimiento, determina la simetría. Hay, por tanto, ritmos *naturales* y *artificiales.* El natural existe en todo cuerpo sonoro. *Ritmos artificiales* son los de la pintura y música. La música en su origen no tuvo otro *ritmo* que el de la poesía, y de aquí las

ventajas de la prosodia clásica. Arteaga, enamorado del armónico maridaje que hacían entre los antiguos música y poesía, y aplicando a la música (lo mismo en este libro de Estética que en su historia de la ópera) un criterio excesivamente literario, declara la música moderna inferior a la antigua en ritmo y expresión. Dentro del arte moderno, toma partido, sin vacilar, por la música italiana contra la francesa, decidiendo así de plano la célebre controversia de los Glukistas y Piccinistas, tan encarnizada en su tiempo.

Aparte de la belleza ideal propia de cada una de las Artes, concibe nuestro Jesuíta una belleza más alta, resultado del **[p. 164]** conjunto de todas ellas, unión perfecta de la Música, de la Poesía, de la Danza y de la Pantomima: ideal que realizaría la *ópera* «si una multitud de causas no contribuyera a estorbar los progresos del *drama músico* y los prodigiosos efectos que debieran esperarse de semejante unión». ¿No se ve apuntar aquí la concepción artístico-sintética que hoy llamaríamos *wagneriana,* y que aspira a la producción de un verdadero *Cosmos* estético en una obra sola?

El *ideal* de la danza y pantomima consiste en reunir y concretar los movimientos y actitudes del cuerpo humano, de suerte que produzcan un espectáculo agradable a la vista, etc. La imitación coreográfica está sujeta a los mismos principios de *expresión, ritmo,* etc., que la imitación musical y poética. Arteaga se proponía desarrollar estas ideas en un tratado especial sobre la pantomima, pero no llegó a escribirle, quedando incompleta en este, como en tantos otros puntos, la verdadera enciclopedia estética, que meditaba, y de la cual quedan tan asombrosos ensayos.

VIII.— *Ideal de las cosas morales en cuanto son objeto de las artes de* imitación.—Hay belleza en los objetos morales, y cabe en ellos el ideal. De todas las pasiones humanas, la que más siente la influencia del ideal es el amor, porque la fantasía engrandece el objeto amado, formando de él un ídolo mental que la provoca al delirio, y reuniendo en él la suma de perfecciones esparcidas en los objetos de la naturaleza, por donde vienen a cobrar nueva vida todos los seres que rodean al objeto amado. En este calor y elevación de la fantasía consiste el amor platónico, cuya realidad es innegable, aunque él sea una pasión nada común ni ordinaria. Sólo en él se halla aquella hermosura ideal perfecta que levanta al hombre sobre la naturaleza común, y le hace libre de los bajos apetitos de la carne. De aquí nace la ventaja estética del Petrarca, en cotejo con los elegíacos latinos. Otra propiedad del amor es la actividad que tiene de transformar y convertir en sí mismo las acciones subalternas, aunque sean contrarias, y de hacerlas concurrir todas al enaltecimiento de la Belleza.

Arteaga admite también belleza en la virtud, sin confundir, por eso, los conceptos del orden ético con los del estético. Esta **[p. 165]** belleza puede hallarse, aunque no siempre se halle, ya en el ejercicio de una virtud particular, ya en el conjunto de todas. En el primer caso, se halla lo ideal de las acciones heroicas; en el segundo, lo ideal del vir *sapiens* de los antiguos, y especialmente de los estoicos, que Arteaga considera como un verdadero tipo estético, a despecho de las opiniones contrarias de Merian, académico de Berlín.

IX .—*Causas de la tendencia del hombre hacia la belleza ideal.*— Estas causas son: 1.ª La facultad de abstraer, cuyo ejercicio consiste en aplicar la fuerza activa del alma a las propias sensaciones, en separar por medio de ella las ideas simples que se contienen en una concreta y los accidentes o atributos de la substancia a que pertenecen, en transferir a un objeto las propiedades de otro, y en formar de estas abstracciones parciales un todo mental. Esta fuerza no es más que un acto de la

atención que presta el alma a sí misma y a sus modificaciones. Esta abstracción se divide en *parcial, modal* y *universal,* según los motivos que la determinan. Además de estas abstracciones *sensibles* hay otras intelectuales, cuyo ministerio es separar las propiedades de las ideas abstractas del signo representativo a que van unidas. La operación del alma, cuando forma la belleza ideal, es idéntica a aquella otra con que forma las abstracciones sensibles—2.ª La perfectibilidad, natural en el hombre, y asimismo exclusiva de nuestra especie, dado que los animales muestran una conformidad de inclinaciones y una semejanza de obrar maravillosas. Por el contrario, la capacidad humana es una escala, de cuyas gradas no se sabe hasta ahora el número fijo. Esta propiedad de perfeccionarse es consecuencia de la facultad de abstraer, fundamento del lenguaje y de la escritura. El hombre se afana en suplir con la fantasía la imperfección de los objetos naturales. —3.ª *El deseo de la propia felicidad* que siempre tiene mucho de ficticia y exige el concurso de lo ideal muy imperiosamente (de aquí la idolatría, las ficciones mitológicas, las fábulas, etc.). 4.ª *El principio del terror,* fundado en la misma propensión imaginativa que da formas grandiosas a los objetos que le infunden terror. Así, el infierno gentílico, como obra de pura imaginación, tiene, según Arteaga, indudables ventajas estéticas sobre el infierno cristiano.

[p. 166] X. —*Ventajas de la imitación de lo ideal sobre la imitación servil.*— 1.ª La imitación de lo ideal deleita más que la imitación servil. En la segunda se obliga el artífice a expresar, no sólo las virtudes de la naturaleza, sino también sus defectos, pues de otro modo no sería representación exacta. Y como los defectos desagradan por sí mismos, de aquí las ventajas de una imitación que represente a la naturaleza en su aspecto más ventajoso, ocultando a la vista sus ordinarias imperfecciones. Además de disimular los defectos, la imitación de lo ideal tiene la ventaja de reunir en un solo cuadro los puntos más favorables y oportunos para hacer resaltar su original. Lo ideal excita más novedad de sensaciones que lo natural.—2.ª *Contiene más instrucción y moralidad.* La instrucción puede consistir, o en el número de propiedades físicas y morales que nos descubre en la naturaleza (en lo cual es grande la ventaja de la imitación de lo ideal **,** que nos muestra, a más de las perfecciones existentes, las posibles, no ya las del individuo, sino las de la especie), o en la esencia de dichas verdades más o menos conducentes para nuestra dirección moral, porque la imagen de la naturaleza artísticamente idealizada, nos da nociones más claras de la perfección, purifica de defectos la naturaleza de los individuos, «pintándolos, no precisamente como son, sino como serían si el Autor de lo creado no hubiese dejado libre el curso y efecto de las causas segundas en la regulación de los particulares». Las artes, corrigiendo este influjo, reducen los individuos a la idea arquetipa y primitiva de lo bello. Por eso Aristóteles llamó a la poesía más *importante y filosófica que la historia.* Arteaga traduce el texto con toda exactitud, rechazando el más *verdadero* que entonces interpretaban algunos.

XI .—*Continuación del mismo argumento. Ventajas de lo ideal.*— Lo ideal dilata el poder de la naturaleza y nos inspira mayor confianza en nuestras propias fuerzas. Si las artes imitativas se limitaran a la representación exacta del natural, y no se remontasen hasta las encumbradas regiones de la belleza, quedaría ociosa y poco menos que inútil, en nosotros aquella facultad activa y trascendental que se llama imaginación, e ignoraríamos un gran número de propiedades en la naturaleza.

La expresión de lo sublime es más fácil y frecuente en la **[p. 167]** imitación de lo ideal que en la de lo natural. Arteaga no investiga la esencia de lo sublime aunque de paso le describe (y no mal), por sus efectos, mostrándose en esto, como en todo, muy superior a Burke. «Produce el efecto de la

sublimidad la presencia de un objeto cuyo poder y fuerzas, excediendo a nuestra capacidad, nos le representa como una naturaleza excesivamente superior a la nuestra». Es una explicación bastante análoga a la de Silvain («sublime es lo que produce el efecto de lo infinito»), y no muy distante de la de Kant («discordancia entre la idea de totalidad absoluta y la facultad de estimar la magnitud sensible»). Aun circunscribiéndose Arteaga a la contemplación de la belleza artística, escoge bien sus ejemplos y analiza de un modo admirable el e l e l ixen × l Ým pon de Homero, burlándose de la ridícula traducción del abate Ceruti.

XII.— *Se desatan varios reparos contra la belleza ideal.*— No es quimérica: no es un ente de razón ni un producto infundado del capricho o de la fantasía. La hermosura ideal no contradice a la imitación de la naturaaleza, antes es su perfección y complemento, como que tiene en la naturaleza su base. *El primero y principal blanco de las artes es imitar la naturaleza; el segundo hermosearla, y no puede llegarse a éste sin haber pasado por aquél,* o, lo que es lo mismo, el realismo es el *medio,* y el idealismo el fin. Si el objeto imitado es absoluta y soberanamente bello, de más está el hermosearle, y aun hay casos raros en que la belleza natural es de tal perfección, que el arte no alcanza a imitarla. La naturaleza existente ha de anteponerse a lo ideal, y no sustituir a la nativa hermosura de las cosas las invenciones de la propia fantasía.

Lo ideal no debe ser más que un suplemento de lo natural. No hallando la perfección moral o física en los objetos, debemos buscarla en el concepto mental del artífice. No es cierto, como afirmaba Luzán, que sea imposible perfeccionar en la imitación los objetos materiales por haberlos hecho su divino Autor tales como debieran ser. No todos los objetos del mismo orden tienen la misma perfección; y cabe que el arte se la de, aun sin apartarse nunca de la observación de la naturaleza. El primer suplemento a esta observación es el estudio de los modelos, que debe cursar el artífice antes de abandonarse al propio ideal.

[p. 168] Pero no imaginemos ni por un momento que el sistemático y consecuente *idealismo subjetivo* de Arteaga (que tal es la verdadera calificación que conviene a su doctrina) le arrastre nunca a las absurdas intolerancias que hemos visto en Mengs y en Azara, respecto del arte naturalista de diversas naciones y períodos. Arteaga, con criterio muy superior al de los más adelantados críticos franceses de su tiempo, y sólo comparable con el de algunos alemanes, sabe encontrar y admirar la belleza donde quiera que se halle. Así le vemos apartarse por completo de sus amigos de Roma, al defender con poderoso espíritu que *no es ni puede ser jamás una tacha* para Velázquez, Murillo, Ribera y los flamencos y holandeses la calificación de *naturalistas,* y que si alguna censura envuelve, debe aplicarse sólo a aquellos casos en que «la imitación de lo ideal debiera anteponerse a la de lo natural, en lo que, así como sería falta de juicio y sobra de temeridad el asegurar que los españoles han delinquido siempre, así tarmbién sería preocupación y pedantería el defender que no han pecado jamás». Aplicando a la literatura los mismos principios, no duda en hacer la más ardiente apología de Shakespeare, «cuya pluma retrató con tal evidencia las pasiones y los caracteres de los hombres, que parece negado a la humana capacidad el ir más adelante». «Su fecundidad admira, no menos que la variedad de sus retratos, los cuales jamás se confunden unos con otros, y todos muestran energía de pincel, superior a la que se observa en los demás poetas, con la diferencia de que éstos añaden mucho de propia imaginación a sus pinturas, y *Shakespeare parece el intérprete de la naturaleza, destinado por ella a ser el espejo que represente con puntualidad sus movimientos más imperceptibles».* Y aun reconociendo los defectos reales del gran dramaturgo inglés y aquellos otros convencionales que arbitrariarnente le achacaba la poética neoclásica por supuestas infracciones a sus reglas, todavía,

contrapesados estos lunares con sus infinitas y sublimes excelencias, hallaba en Shakespeare un *ingenio mucho más original y fecundo que el de los dramáticos franceses.* ¡Qué progreso representa esta crítica, a la cual hoy mismo puede añadirse poco, sobre aquella otra puramente teórica y externa de que daban ejemplo Voltaire en su *Carta a la Academia Francesa,* y Moratín en sus notas al *Hamlet!*

[p. 169] Claro es que a nuestros dramáticos del siglo décimoséptimo no había de faltarles en el tribunal del P. Arteaga la indulgencia que tan liberalmente otorgaba a Shakespeare. «Podemos afirmar (escribe) que el teatro español es como las minas del Potosí, donde, a vueltas de mucha escoria, hay plata para abastecer a todo un continente». Ni tampoco cae en el error de considerar el teatro español como exclusivamente naturalista: «siguieron un *ideal* (dice), pero no bien fundado ni entendido, *porque no le fundaron sobre las reglas de una naturaleza universal»,* sino sobre otra local y transitoria; y carecieron muchas veces de tino para separar lo bueno de lo malo, o, contentos con lo bueno, no aspiraron a lo mejor. Artista perfecto es para Arteaga el que sabe juntar en amigable proporción el estudio de la naturaleza con el de la hermosura ideal.

Como si no bastasen todos los rasgos de genio crítico hasta ahora registrados para hacer eternamente memorable el libro de Arteaga y darle la palma entre todos nuestros estéticos del siglo XVII, fácilmente se la daríamos por el sólo hecho de haber concebido el gigantesco *plan de una obra nueva sobre las artes de imitación,* con el cual, menudamente expuesto, corona sus investigaciones. Nada menos se proponía que aplicar sus tesis doctrinales a la historia crítica de todas las artes, examinando las causas que producen, modifican o perfeccionan la expresión en las artes imitativas, tomándolas de las facultades naturales del hombre, y basándolas en principios filosóficos. Esta obra había de dividirse en cinco tratados o discursos sobre las materias siguientes:

«En el primer tratado, remontándose al origen de nuestras sensaciones y de nuestras ideas, se razonará sobre las relaciones intrínsecas puestas por la naturaleza entre nuestros sentidos, así interiores como exteriores, y los objetos del universo que sirven de materia a la imitación; en donde se hará ver demostrativamente que todas ellas tienen su principio en la sensibilidad física del hombre y su física organización, sin las cuales no hubiera dolor, deleite, artes, ni letras.

En el segundo se hablará largamente de la materia primitiva de la imitación en todas y en cada una de las artes; esto es, de los signos naturales y de los de convención, de su mayor **[p. 170]** o menor aptitud y energía, como también del origen de las lenguas, consideradas como fundamento de la armonía, de la melodía y de la expresión.

El tercer capítulo abrazará lo *icástico* de las bellas artes y de las bellas letras; esto es, las copiosas fuentes de expresión que traen su origen de la fantasía, y los medios propios de cada facultad imitativa para aprovecharse de ellas.

El cuarto versará sobre lo *patético,* o , lo que es lo mismo, sobre el influjo de la humana sensibilidad y de las pasiones en la expresión. Se indicarán las diversas sendas que las artes toman para llegar a excitarlas, y se evidenciará que el deleite que éstas nos ocasionan nace de dos solas leyes simplicísimas, que son *huir del dolor* y *seguir el placer,* con cuyas reglas se establecerá la filosofía del estilo, rectificando y generalizando lo que sobre este importantísimo punto nos dejaron escrito los

antiguos.

Después de haber averiguado en los cuatro tratados antecedentes el influjo de las causas intrínsecas, se pasará a exarminar el de las causas extrínsecas. En él se expondrán por extenso las cuestiones sobre la acción del clima en los ingenios y en la manera de representar los objetos: cómo las diversas religiones alteran, perfeccionan o modifican el gusto: hasta qué punto contribuyen para el mismo efecto los diversos sistemas de moral, de legislación y de gobierno; y qué parte tengan las opiniones políticas, las conquistas, el espíritu que reina en la sociedad, el espíritu filosófico, el comercio, el lujo, la aplicación de las mujeres, el trato con ellas, los que se llaman Mecenas, la moda, con las demás circunstancias accidentales y pasajeras».

Tal es en sus líneas generales el plan concebido por el Jesuíta madrileño, de quien podemos afirmar, sin que la devoción a la ciencia patria nos ciegue, que presintió y adivinó todo el prodigioso desarrollo que la historia del arte y de la civilización había de alcanzar en nuestros días, ya desde el punto de vista interno y psicológico, ya desde el naturalista y externo, ya, finalmente, desde el punto de vista social, religioso y político, puesto que en el programa que hemos trasladado ni uno sólo falta de los aspectos nuevos y luminosos que nos ha revelado la moderna crítica histórica y trascendental. En él se sustituye la antigua tiranía de mecánicos preceptos violentamente aplicados **[p. 171]** a todo tiempo y lugar, con la apreciación legítima y compleja de las múltiples causas que influyen en la producción artística, comenzando por el suelo y por el clima, y acabando por las concepciones teológicas y cosmológicas del autor. ¡Qué hace Taine (pongo por caso) en la introducción a su magnífica *Historia de la literatura inglesa,* y aun en todo el proceso de su libro, sino realizar experimentalmente en una particular literatura los *desiderata* del P. Arteaga! Para abrir a los ojos de éste tan amplias perspectivas, sirvió mucho (no hay duda en ello) el ejemplo de su compañero de hábito, el Padre Andrés, que había emprendido nada menos que la historia universal de los conocimientos humanos, o, como él decía, de *toda la literatura,* tomada esta palabra en su acepción vastísima, puesto que el P. Andrés confundía las obras científicas con las literarias, y no había encontrado aún la característica que separa una obra estética de cualquiera otra manifestación de la actividad humana. Por otra parte, Winckelmann, con muy superior espíritu, había abierto el inmenso cauce de la historia del arte antiguo, y Arteaga sintió más que ningún otro su influencia. Pero con ella se amalgamaron otras muchas y de diversa índole, a las cuales prestaba fácil acceso la rica y variada cultura del jesuíta castellano, y el conocimiento que poseía de todas las lenguas cultas de Europa, permitiéndole citar oportunamente, y aprovechar en sus originales, lo mismo las obras de Batteux, Voltaire, Marmontel, Diderot y Falconet, que las de Gravina y Milizia; así las de Hutchesson, Adam Smith, Web y Richardson, como el *Ensayo filosófico sobre tas relaciones entre las letras humanas y las bellas artes,* de Mendelssohn, o las *Reflexiones* de Hagedorn *sobre la Pintura,* salpicando además su texto de oportunas citas de poetas extranjeros, sin excluir a los que entonces eran más recientes y más preludiaban el advenimiento de las escuelas novísimas, como el suizo Haller en sus odas, y Klopstock en su *Messiada.* [1] Sin temor **[p. 172]** puede decirse que la obra de Arteaga nos pone delante de los ojos exactísimamente, aunque en compendio, el estado de la ciencia antes de Kant, con verdaderas adivinaciones de lo futuro. Si el impulso hubiera continuado y el libro de Arteaga hubiese producido sus naturales frutos, sin interrumpirse la comunicación intelectual de nuestros estéticos con los de fuera, la renovación literaria se habría verificado en España más de treinta años antes, y no con un carácter puramente instintivo y romántico, sino con un sentido racional y científico. Por desgracia, la invasión francesa y el cúmulo de desastres que la acompañaron y siguieron, vino a matar en flor todas las esperanzas de cultura que nos daban los últimos años del siglo XVIII, verificándose en éste,

como en todos los estudios, un tan lamentable retroceso, que a los españoles modernos nos ha sido preciso volver a empezarlo todo; y esto sin continuidad, sin tradición y sin plan fijo, errantes entre un fárrago de doctrinas superficialmente conocidas, para alcanzar después de todo un nivel quizá inferior al que alcanzan los buenos libros españoles del tiempo de Carlos III, época, si pobre para el arte, nada perdida ni estéril para la ciencia.

Ni fué el P. Arteaga el único miembro de aquella gloriosa emigración jesuítica, en quien el espectáculo de la dulce Ausonia abrió los ojos a la contemplación de toda belleza artística, Prescindiendo de los padres Andrés, Eximeno, Requeno, etc., cuyos méritos serán quilatados en otros lugares, aún debe hacerse mención de otros tres estéticos jesuítas, el P. Joaquín Millas, **[p. 173]** aragonés, el P. Ceris y Gelabert, valenciano, y el P. Márquez, mejicano.

El P. Joaquín Millas, natural de Zaragoza (1746), misionero en el Paraguay y en el Tucumán, y catedrático de Metafísica en el colegio Real de San Pedro de la ciudad de Placencia (en Italia), era un psicologista fervoroso, pero más inclinado, como Arteaga, a los principios de la escuela escocesa que a los de Condillac. Para él, la observación del hombre *(hominis contemplatio)* era el fundamento de la filosofía; y no tenía reparo en aceptar la duda cartesiana y patrocinar el método analítico. De estas sus tendencias eclécticas dió larga muestra en su *Introductio ad metaphysicas disciplinas* (1798), y en varios escritos de índole principalmente estética. El más importante es el que lleva por título *Del único principio que despierta y forma la razón, eI buen gusto y la virtud en la educación literaria.* [1] Esta obra, que sólo conocemos por breves extractos, y que mereció los elogios de Tiraboschi en el tomo XXXV de los *Diarios* de Módena, tiene el alto objeto de *educar armónicamente todas las facultades del espíritu,* tomando por criterio la *íntima observación de sus facultades* y *el enlace entre la mente y el corazón humano.* El segundo tomo se ocupa muy especialmente en el examen de la literatura griega, que el autor prefería a la latina por motivos muy semejantes a los que universalmente recibe la crítica moderna. Con no menor acierto discurre sobre la influencia de la filosofía en el arte heleno. Ni dedica menos atención a los italianos, elogiando a Boccaccio por haberse separado de la monotonía petrarquista, y estudiando atentamente las causas de la decadencia de aquella literatura. En la segunda parte de su libro se manifiesta inclinado a la teoría del arte *docente.* Publicó además un tratadillo de *Armonía General de las Bellas Artes,* [2] inculcando **[p. 174]** el principio de la *sobria regularidad,* y mostrando en ejemplos de Virgilio la poesía como pintura y la poesía como música. Azara gustaba mucho de este libro.

Todavía hemos sido menos afortunados en nuestras pesquisas para indagar el paradero de la obra de Estética, al parecer voluminosa, que compuso el abate Ceris y Gelabert (1743-1795), entre los Árcades *Aglauco Edetano,* con el título de *Espíritu de las Bellas Artes y Letras, o entretenimientos domésticos... desaprobando las investigaciones filosóficas de un moderno autor sobre las bellezas ideales prototipas,* tres tomos en 8.º, que el bibliógrafo Fuster [1] da por existentes en su tiempo (1827), en poder de un sobrino del autor. Si, como parece por lo de *investigaciones* y lo de *belleza ideal,* esta obra era una refutación de la de Arteaga, debía de ofrecer algún interés, y quizá su autor se inclinaría al *idealismo objetivo* de los platónicos del Renacimiento italiano. Pero todas éstas no pasan de conjeturas, quizá infundadas, pues todo lo que hemos podido hallar sobre este punto, es una carta del abate Ceris al Príncipe de la Paz (fecha en Ferrara, 15 de Junio de 1794), solicitando su protección para imprimir el libro de *La razón de la belleza en las nobles artes y en las bellas letras,* « cuyo objeto se reduce a indagar por vías filosóficas cuál sea el objeto de la imitación en la Pintura,

Escultura, Música, Danza y Poesía». [2] El padre Ceris no carecía de ingenio y de buen gusto literario. Escribió versos castellanos fáciles y graciosos, tradujo las elegías de Tibulo y de Propercio, y dejó manuscrita una disertación sobre la poesía lírica.

De otro jesuíta, D. Pedro Márquez, a quien volveremos a encontrar entre los ilustradores de la antigua arquitectura, conocemos un discurso *sobre lo bello en general,* estampado en **[p. 175]** Madrid (1801), pero, al parecer, tan poco leído que ni siquiera hace mención de él el diligente Beristain, al tratar de otras obras de su autor, en la *Biblioteca Hispano-Americana Septentrional.* [1] Este discurso sólo es notable por la confusión de ideas que en él reina. Define la belleza «aquello en que el espíritu se complace», confundiéndola con el agrado, y distingue tres géneros de objetos agradables. Los del olfato, gusto y tacto, que forman la primera clase, no pueden en rigor llamarse bellos, pero pueden espiritualizarse o trasmudarse en objeto del espíritu. A la segunda clase pertenecen los objetos de la vista y del oído. A la tercera, los que se perciben inmediatamente por las potencias espirituales sin que sea necesaria la intervención de los sentidos. Sólo éstos y los anteriores pueden llamarse bellos, porque bello es lo que causa placer al espíritu. En los objetos bellos van siempre unidas las dos cualidades de verdad y bondad.

Ya se ve cuán lejos está Márquez de la teoría de Arteaga, y aun de toda racional Estética. Llega a usar como sinónimos las palabras *belleza, verdad* y *bien,* y sobre esta confusión ilógica discurre del modo siguiente: «Lo bello es bueno; *luego los actos de amor y gozo con que la voluntad abraza el bien presente, serán los mismos con que percibirá lo bello.* Es también verdadero; *luego cualquiera de los actos con que el entedimiento conoce las verdades será a propósito para la percepción de lo bello por parte de esta potencia».* Por ejemplo, las demostraciones matemáticas. ¡Cuán prolífico es el error, y cuán ineludibles sus consecuencias! «Cualquiera de los actos del entendimiento (prosigue) puede concurrir a la percepción de la belleza, con tal que en ellos se presente a la voluntad el objeto bello como bueno y como verdadero... Basta una simple aprensión de que el objeto es conforme a lo bueno y verdadero, y aun basta muchas veces aquello que llamamos instinto... Los objetos, para ser bellos, han de conformarse a los principios de bondad y de verdad... Las formas perfectas que el arte o la naturaleza presentan a nuestros ojos, en tanto son bellas, en cuanto, pasando sus ideas **[p. 176]** por los órganos, y llegando a nuestro espíritu, éste, con las acciones de sus potencias, reconoce en ellas las cualidades de verdad y belleza, conformes a las leyes de la naturaleza y del arte».

El espíritu es sólo quien goza el placer de la belleza. La percepción de ésta es de dos modos: interna y externa. Es interna la que proviene *de los principios que nos son innatos,* o que influyen en nosotros, *sin que precedan discursos ni raciocinios formados.*

En las últimas páginas de su discurso parece como que el P. Márquez vuelve sobre sí, y comprende que en la belleza debe de haber cierta *incógnita cualidad,* independiente de la verdad y del bien. Esta *incógnita* cualidad la busca en la regularidad, en la novedad, etc., y no encontrándose satisfecho con ninguna de estas explicaciones, acaba por referirla *a la perfección, que se muestra como nueva,* de uno de dos modos: o presentando sucesivamente sus cualidades, o reconociéndolas el espíritu unas después de otras. «La *perfección* y *novedad* del objeto perfecto, y el movimiento del espíritu hacia lo agradable, son los dos requisitos necesarios en el asunto de la percepción de la belleza, cualquiera que ésta sea».

El discurso termina con estas palabras, que parecen arrancadas de un diálogo de Platón: «Felices, por tanto, llamemos desde ahora a los que sepan gustar, no de los objetos puramente sensibles, sino de los que, aunque sea por la vista y oído, comunican su verdadera belleza; pero más felices los que sepan hallar placer en los objetos espiritualizados, y tanto mas, cuanto estos objetos se acerquen más a la fuente y origen de la verdad y del bien, puesto que en razón de lo que posean o participen de estas cualidades, se hallarán constituídos en mayor y más alto grado de belleza, hasta llegar al infinito».

Antítesis perfecta de este discurso archi-idealista y ontologista es la *Disertación sobre la belleza ideal de la Pintura: su autor D. Guillermo Lameyra,* [1] publicada en 1790. El autor, en són de ilustrar y comentar a Mengs, le impugna en sentido sensualista análogo al de Azara. «Que exista la belleza ideal, no puede asegurarse, porque no la hay fuera de la mente... Si existiese en **[p. 177]** alguna obra humana, ya no sería ideal, puesto que, copiándola, se adquiere la manera de obrar en las artes con belleza, y entonces sería demostrable, tendría reglas, y, en fin, no sería abstracta... La belleza ideal no es otra cosa que la buena elección de partes entre las varias que ofrece la naturaleza, para formar una cosa (si no perfecta) que tenga menos imperfecciones que las que muestran por lo general las obras de los artífices... La belleza ideal en pintores y escultores no es otra cosa que una noción intelectual para *elegir* lo más perfecto de la naturaleza. Por tanto, es más electiva que ideal: es ideal en cuanto al entendimiento del artífice, y electiva en cuanto a la forma de la obra... Una obra bella tendrá tanto de ideal cuanto tuviere de electiva. Pues si el artífice consiguió *formar en su mente* la proporción del todo con sus partes en el dibujo, la belleza del colorido, la gracia en la actitud, la expresión en cada figura, según el carácter que representa, también le ministró la naturaleza modelos que le ayudasen a formar la idea, y materia donde pudiese imprimir los entusiasmos de su imaginación; le contribuyeron los tres reinos, animal, vegetal y mineral, conceptos con que adornase y explicase sus pensamientos; últimamente, *le dieron la principal noción de la belleza*».

En suma: Lameyra es partidario del sistema de la selección o depuración de las formas, y no admite más que una *belleza ideal electiva,* que él define «operación del entendimiento, noción intelectual para elegir lo más perfecto en la naturaleza».

Sobre este discurso se publicaron unas ingeniosas observaciones en el *Memorial Literario,* excelente periódico de entonces. Para probar que «la belleza ideal no es vanidad aérea, ilusión fantástica o sueño de calenturiento», como el autor de la disertación pretendía, hacen notar los redactores que «la perfección elegida de la naturaleza por un acto del entendimiento será la belleza elegida, o, lo que es lo mismo, belleza ideal, *puesto que es idea de la belleza que existe en el entendimiento, abstraída de la naturalleza sensible*».

Al movimiento de la cultura estética excitado por estas producciones originales de muy desigual mérito, se juntaban las versiones, bastante frecuentes, de los más notables trabajos de la antigüedad y de las naciones extrañas sobre la teoría y razón **[p. 178]** filosófica del arte. Mencionaré algunos, sin la pretensión de enumerarlos todos.

El libro atribuído al maestro de la reina Zenobia *sobre lo sublime, o* más bien *sobre lo elevado,* no había merecido de ninguno de nuestros helenistas del buen tiempo que le trasladasen a lengua castellana. Al fin apareció en una pésima y descuidada versión, impresa en Madrid en 1770 por D. Manuel Pérez Valderrábano, profesor moralista de Palencia, o más bien por D. Domingo Largo,

natural de Rioseco y canónigo palentino, el cual, así en esta como en otras obras suyas (v. gr., en su perverso poema *Angelomaquia o caída de Luzbel),* gustó por buenos respetos de disfrazarse con el nombre de Valderrábano, que era un estudiantón, paje o fámulo suyo. Bien hizo el bueno del canónigo en no dar la cara, porque realmente su libro no es traducción de Longino, sino de Boileau, y él misino confiesa que no se le ocurrió mirar el texto griego (o más bien la imperfecta versión latina de Tollo) hasta que tenía concluído su trabajo; y por más que jure y perjure que le enmendó después en muchas cosas hasta el punto de rehacerle, basta comparar ambos traslados, francés y castellano, para convencerse de que son uno mismo con palabras diferentes. Valderrábano, o sea, el canónigo Largo, tenía conocimiento muy superficial de la lengua griega, y era incapaz de traducir el texto de un retórico tan erizado de dificultades como Longino. Cuantos defectos de inteligencia del original hay en Boileau, han pasado punto por punto a Valderrábano, y además los versos castellanos en que quiere traducir los ejemplos de Longino son de lo más infeliz que puede verse. De algunos de ellos se aprovechó con poco escrúpulo y peor gusto D. Agustín García de Arrieta, que en 1803 volvió a traducir por tabla *Lo Sublime* de Longino, o sea, de Boileau, incorporándole en el tomo VII de su versión aumentada de los *Principios Filosóficos de Literatura* del abate Batteux. Este Longino todavia es inferior al de Valderrábano. Siquiera éste sabía el castellano, que había mamado en la leche; pero Arrieta le había olvidado de todo punto, y llena su traducción de los barbarismos más enormes, hablando, v. gr., de *pensamientos «lurdos»* (lourds), y otras cosas a este tenor.

Así y todo, el libro de Longino se leía mucho en las aulas **[p. 179]** de Retórica, y no faltó quien tratase de refundirle (a pesar de su corto volumen) para mayor comodidad de los estudiantes. Hízolo el P. Basilio Bogiero, de las Escuelas Pías de Zaragoza, más célebre por su heroica muerte que por sus versos infelices y prosaicos, aunque en su tiempo se los celebraron mucho. El P. Bogiero publicó en 1782 el *Tratado de lo sublime, que compuso el filósofo Longino, secretario de Zenobia, reyna de Palmira.* Tampoco este tratado es el de Longino, sino el de Boileau, a quien sigue hasta en la división, completamente arbitraria, de los capítulos, si bien extractándolos y reduciéndolos todos a mucho menor espacio: los ejemplos están traducidos en prosa castellana.

Todas estas desgraciadas e indirectas versiones nos valieron, al fin, una *directa* y excelente. Hízola uno de los más doctos elenistas del primer tercio de nuestro siglo, el cura de Medina Sidonia, D. Miguel José Moreno, y ha permanecido inédita hasta nuestros días, aunque mereció grandes elogios de Martínez de la Rosa y D. Juan Nicasio Gallego. Al fin la *Sociedad de Bibliófilos Andaluces* ha tenido el buen acuerdo de imprimirla. [1] Es trabajo notabilísimo, dada su época, y hoy mismo puede sacarse de él no poco provecho. Moreno, que sabía perfectamente el griego y tradujo con mucha valentía en octavas reales algunos cantos de la *Ilíada,* se había preparado con toda formalidad para su tarea, dejando a un lado el infiel *rifacimento* de Boileau, y yéndose derecho al texto original, del cual vió y cotejó cuantas ediciones pudo, para notar las variantes y elegir entre ellas, fijándose especialmente en la de Juan Hudson (1710), en la de Zacarías Peark (1724), en la de Samuel Moro (1769); pero no pudo haber a las manos, y bien se lamenta de ello, la de C. Enrique Heinck, que era la mejor publicada hasta su tiempo. De esta manera entró (como él dice) «en el oscuro y sagrado penetral de Longino», a quien, no sólo tradujo con singular fidelidad, sino que le comentó en una serie de notas filológicas, destinadas las más a poner de manifiesto errores cometidos por Boileau y sus copistas españoles. Fué de los primeros en notar que la **[p. 180]** obra atribuída a Longino de ninguna suerte podía considerarse como un tratado sobre los rasgos y pensamientos sublimes, sino como una disertación retórica sobre aquel género de estilo apellidado por los antiguos *sublime* o *elevado,* en oposición al estilo *medio* y al *ínfimo.* Estimando el opúsculo de Longino por lo que

realmente es, quiero decir, por un excelente tratado de la elocución, trató de convertirle en retórica española, añadiendo a cada uno de los capítulos un comentario en que aplica a nuestra literatura los preceptos del retórico alejandrino, con abundante y selecta copia de ejemplos de nuestros prosistas y poetas de los dos siglos de oro, manifestando singular afición a Quevedo, a Lope de Vega y al doctor Valbuena, lo cual prueba su gusto independiente y español a toda ley, fortificado por el trato y comunicación amistosa que tuvo con D. Bartolomé Gallardo, que le dedicó su *Carta sobre el asonante.* En los modernos le parecía «todo muerto, todo pobreza».

Los editores del *Memorial Literario* insertaron en el tomo IX [1] de su publicación (1795) un extracto tan extenso del *Tratado de la Belleza*, del P. André, que casi puede considerarse como traducción abreviada.

Para el tomo III, las *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes* (1804), órgano de la tertulia de Quintana, tradujo del inglés D. José Luis Munárriz, el *Ensayo* de Addisson *sobre los placeres de la imaginación.* [2] El mismo Munárriz publicó en cuatro tomos una versión, o más bien refundición, de las *Lecciones de Retórica y Bellas Letras* de Hugo Blair, y casi simultáneamente apareció otra de los *Principios de Literatura* de Batteux, hecha por don Agustín García de Arrieta.

Estas dos obras, publicadas como en competencia, se disputaron el favor de los principales bandos o parcialidades en que nuestra literatura se dividía a principios de este siglo, promoviendo acres y encarnizadas polémicas, no tanto por el respectivo valor de sus doctrinas estéticas (de las cuales ya en la introducción de este tratado queda dicho lo bastante, como por las notas, escolios y aditamentos que cada traductor puso a su **[p. 181]** versión, valiéndose, ya de sus propios estudios, ya, con más frecuencia, de la pluma de sus amigos. Estas adiciones se referían a la literatura española, distinguiéndose (como veremos en sazón más oportuna) las de Arrieta por su espíritu de benevolencia hacia la antigua poesía española, y las de Munárriz por cierta petulante desestimación de ella, a lo menos en autores y obras del siglo XVI, tenidas hasta entonces por modelos intachables de gusto. *Inde irae.* El grupo que acaudillaban Quintana y Cienfuegos, y que venía a ser la última evolución de la escuela salmantina informada ya de un poderoso espíritu enciclopedista y revolucionario, tomó por bandera las *Lecciones de Blair*, en cuyos suplementos el mismo Quintana y el mismo Cienfuegos, y además Sánchez Barbero y otros, habían puesto la mano. Los adversarios de Quintana, es decir, el grupo acaudillado por Moratín el hijo, se dieron, por espíritu de contradicción, a patrocinar al infeliz traductor del Batteux, pero sin ayudarle con otro más positivo servicio que con decir pestes de la traducción de Blair, que ciertamente las merecía todas, ni más ni menos que la de su rival, pudiendo tenerse una y otra por pésimas entre las malas de aquel siglo. El traductor de Batteux, por ejemplo, interpreta *le ramage des oiseaux* «el ramaje de los pájaros», y el *qu'il mourût* de Corneille le traduce de esta manera inverosímil y elíptica: «Murió» (!). El traductor del Blair era hombre de más letras que su competidor, y no incurre en tan garrafales desatinos; pero sabía tan medianamente la lengua de que traducía, que llega a escribir frases sin sentido, como ésta: «Shakespeare era naturalmente instruído»; y otras cosas las dejó tan en inglés como se estaban, v. gr., *los tensos de los verbos.* Debemos advertir, sin embargo, que muchos de los neologismos censurados en las *Lecciones* del Blair castellano por Moratín y sus amigos, han quedado después en el vocabulario de la crítica artística, y eran pintorescos y necesarios; v. gr.: «estilo substancial o jugoso», «manera poética», «cultivar el pensamiento», y otras por el estilo. Nuestros puristas de fin del siglo pasado exageraban el espíritu de reacción, empobreciendo la lengua en són de purificarla.

De todas maneras, ambas traducciones están muy mal hechas, y debieron de ser pésima escuela para el gusto y el oído de la **[p. 182]** juventud española, cuando una y otra penetraron en la enseñanza, donde logró más popularidad la de Blair, por ser de menor bulto y de mejores condiciones didácticas. [1] El Consejo de Castilla la señaló por texto único en las cátedras de Humanidades, y así siguió estudiándose y reimprimiéndose, hasta que en 1827 publicó Hermosilla su *Arte de hablar,* calcado también en no pequeña parte sobre las doctrinas del profesor escocés. Con la sustitución de Blair por Hermosilla ganó algo la pureza de la lengua, pero no ciertamente la educación estética de los españoles, puesto que el libro de Blair, por cualquier lado que se le considere, descubre una crítica mucho más elevada e independiente que la de Hermosilla, y una preocupación de los problemas de estética, para los cuales el *Arte de hablar* es casi de todo punto extraño o indiferente. Blair procedía con el criterio espiritualista de la escuela escocesa, al paso que el empirismo grosero de Hermosilla pasaba de sensualista y llegaba a rayar en materialismo utilitario, más o menos disimulado; el cual en la preceptiva literaria tenía que traducirse por un estéril y enfadoso mecanismo, sin sombra de aspiración ideal, pegado a la letra de las composiciones, sin percibir nunca su alma y sentido. No así Blair, que tan largo espacio concede a las cuestiones generales del gusto y de la belleza, y que, en la misma manera de entender los ejemplos de la antigüedad y las máximas de los retóricos antiguos, muestra la libertad característica del genio inglés, no dejando de notarse en él tampoco ciertos vagos anuncios de romanticismo, sostenidos por la admiración que sentía respecto de los falsos poemas ossiánicos de su amigo Macpherson.

Así se explica el curioso fenómeno de que todos los espíritus que en España manifestaban alguna propensión a dar mayor ensanche y elevación al pensamiento poético y mayor libertad a las formas líricas, fuesen apasionados partidarios de Blair: así Cienfuegos, Quintana y hasta cierto punto Lista. En esta parte no ha de negarse que fué benéfica la influencia de Blair, **[p. 183]** y muy meritoria la tarea de su traductor. Yo dudo mucho que los tratados de Retórica que corren hoy en nuestras aulas elementales valgan lo que el Blair, ni con mucho, a pesar de la total renovación de la ciencia estética, de la cual estos preceptistas menudos no suelen darse por enterados.

El *Batteux* castellano no se imprimió más que una vez, [1] y consta de nueve voluminosos tomos en cuarto, ocupando por lo menos doble espacio que el original francés. Es realmente una compilación o masa indigesta de muchos tratados y fragmentos, bajo cuya mole casi desaparece el pobre autor original. Pero esta compilación tuvo también su utilidad relativa, y mediante ella se hicieron familiares a nuestros críticos, no sólo los tratados de Longino y Dionisio de Halicarnaso (pésimamente traducidos por cierto), sino largos pedazos del *Curso de literatura* de La Harpe, de la Poética de Marmontel, de las paradojas de Fontenelle y La Motte, de los artículos literarios de la Enciclopedia, y hasta de las obras de Sulzer y otros estéticos alemanes. Además el *Tratado de las Bellas Artes reducidas a un principio,* que forma el primer volumen del Batteux castellano, tiene un carácter de teoría y de sistema y un grado de elaboración científica a que no alcanzan las indicaciones sueltas de las primeras lecciones de Blair. El traductor se permitió, de vez en cuando, ingerir algunas notas en sentido un poco más idealistas que el del original. Así, v. gr., leemos en una de ellas que «el ingenio humano, aun procediendo por el camino de la imitación, se aproxima en cierto modo a la inteligencia del Supremo Genio *(sic),* creador de todos los seres, y llega a ser como un creador segundo». En otra quiere probar contra Arteaga, y reproduciendo ideas de Mendelssohn, que «en la Naturaleza los objetos imitables son los que excitan las ideas de la unidad, de la variedad, de la **[p. 184]** simetría y de la perfección..., y por consiguiente que las Bellas Artes y las Bellas Letras tienen

por objeto de imitación *la belleza y Ia bondad,* consistiendo su carácter y esencia en la expresión sensible de la perfección» . Y por cierto que no lo prueba ni hace más que enredarse en un laberinto de palabras, como hace todo el que juega con ideas cuyo valor desconoce. En otra parte se rebela contra las abstracciones metafísicas: «En las cosas que penden del sentimiento y de la observación (como la belleza) es mejor observarlas y sentirlas que quererlas definir y reducir a principios». ¿Quién podrá atar cabos con tan incoherente comentador? Uno de los raros casos en que acierta es al defender contra Batteux (que está confuso en este punto) la poesía en prosa: «Concedemos a nuestro autor que la medida y la armonía son el colorido de la poesía; mas no son, por eso, la poesía esencial, es decir, la imitación de la naturaleza, la cual puede hacerse sin versificación: la verdadera poesía es poesía de cosas.» [1]

Finalmente, y para no hacer interminable a poca costa esta enumeración de traducciones, cerraremos el catálogo con la más importante de todas ellas, la *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello,* obra célebre de Edmundo Burke, trasladada del inglés con mucha fidelidad y acierto por el catedrático de Leyes de la Universidad de Alcalá, D. Juan de la Dehesa, [2] el cual la antepuso un prólogo muy discreto, para defender a Burke de algunos reparos de Blair.

De todo lo expuesto resulta que cuantas ideas había puesto **[p. 185]** en circulación la naciente estética del siglo XVIII, otras tantas eran familiares a nuestros críticos al alborear el siglo XIX, acrecentadas, además, por la labor propia de algunos espíritus superiores, especialmente el de Arteaga. Veamos ahora de qué suerte estas concepciones generales, cada día más precisas y menos imperfectas, influyeron en la disciplina particular de cada una de las artes, comenzando, como hasta ahora lo hemos venido haciendo, por el arte literario, mucho más abierto siempre al contagio de las teorías y más susceptible de ser informado por ideas filosóficas.

NOTAS A PIE DE PÁGINA:

[p. 103]. [1] . *Cursus Philosophici Regalis Collegii Salmanticensis Societatis Jesu in compendium redacti, et in tres partes divisi. Secunda Pars, continens Physicam* seu *Phylosophiam Naturalem, de corpore naturali generatim. Authore R. P. Ludovico de Losada ejusdem Societatis, et in eodem Regali Collegio Theologiae Professore et Sacrae Script. Interprete. Salmanticae ex offic. Typ. Antonii Josephi Villagordo et Alcaraz. Ann.* 1749. (Págs. 174 a 177.)

[p. 105]. [1] . Ocupan los números 11 y 12 entre los artículos de dicho tomo. Las ediciones de Feijóo son vulgarísimas: recomiendo la de 1765, a costa de la Compañía de Impresores y Libreros. Tiene una biografía del autor escrita por Campomanes, y es la más correcta de todas.

[p. 110]. [1] . Este romance se conserva manuscrito en la Biblioteca de la Universidad de Santiago, y ha sido publicado en la *Gaceta de Galicia* **,** diario santiagués (29 de abril de 1879).

[p. 113]. [1] . Tomo II de las *Cartas Eruditas,* carta 6.ª

[p. 114]. [1] . Tienen algún enlace con la materia estética, aunque realmente pertenecen a la filosofía moral y todavía más a la literatura, los dos discursos del P. Feijóo intitulados *Causas del amor* y *Remedios del Amor*, que son los dos últimos del tomo séptimo del *Theatro crítico.* Los cito aquí para que nadie los eche de menos; pero no pasan de discreteos ingeniosos, de amena recreación.

[p. 115]. [1] . Porcel, *Juicio Lunático* o vejamen, escrito en 1750, según parece. Hay dos copias manuscritas, una en la Biblioteca Nacional entre los libros que fueron de D. Pascual Gayangos, otra en la biblioteca del Marqués de Pidal. Vide *Bosquejo histórico-crítico de la poesía castellana del siglo XVIII*, por don Leopoldo A. de Cueto (pág. 101), tomo I de *Poetas líricos del siglo XVIII*, en la *Biblioteca* de Rivadeneyra.

[p. 116]. [1] . Cita todas estas obras de Luzán (que quedaron inéditas) su hijo D. Juan Antonio en las *Memorias de la vida de su padre*, que anteceden a la segunda edición de la *Poética.* (Madrid, 1789.)

[p. 117]. [1] . Libro II, cap. IV.

[p. 123]. [1] . Fernández y González (D. Francisco), *Historia de la crítica literaria en España, desde Luzán hasta nuestros días... Memoria... premiada por la Real Academia Española*, Madrid, 1867, 4.º. 73 páginas. Trabajo útil y de gran sentido, aunque de brevedad nimia, a la cual el autor hubo, por desgracia nuestra, de sujetarse, en vista de las condiciones del concurso y del breve plazo señalado para él. Son complemento obligado de esta memoria los artículos de mi erudito y cariñoso amigo D. Gumersindo Laverde Ruiz en sus *Ensayos críticos de Filosofía, Literatura e Instrucción Pública Españolas.* (Lugo, Soto Freire, 1868, págs. 432 y siguientes.)

[p. 129]. [1] . Conviene advertir, como más latamente se dirá en el capítulo que sigue, para el cual queda reservada la bibliografía de la mayor parte de los escritores citados en el presente, que entre la *Filosofía de la Elocuencia* publicada por Capmany en 1787, y la que se imprimió en Londres en 1812, hay variantes tan considerables, que casi hacen de ellas dos libros distintos en plan y forma. Pero estas variantes no afectan a las ideas propiamente estéticas que son comunes a entrambos libros, sin más diferencia que alguna insignificante de tecnicismo, nacida de la manía purista que llegó a dominar a Capmany en sus últimos años. Así, v. gr., sustituye la palabra *sentimiento* con la de *afecto*, por encontrar en la primera cierto sabor galicano.

[p. 130]. [1] . *Lógica de D. Andrés Piquer, médico de Cámara de S. M. Madrid*, 1771, *por D. Joachin de Ibarra, impresor de Cámara de Su Majestad*, páginas 114 a 183. La primera edición se hizo en 1747.

[p. 132]. [1] . *Philosophia Moral para la juventud española, compuesta por el doctor D. Andrés Piquer, médico de Cámara de S. M.—Tercera edición... Madrid*, 1787, *en la oficina de Benito Cano* dos tomos en 4.º, págs. 178 a 200 y 430 a 433.

[p. 133]. [1] . Vid. *Historia de los Heterodoxos españoles*, tomo III, páginas 314 a 327.

[p. 134]. [1] . *La Falsa Filosofía, crimen de Estado.* Madrid, 1775, imprenta de Sancha, tomo V,

págs. 129 a 132.

[p. 135]. [1] . *Principios del orden esencial de la naturaleza.* Madrid, Imprenta Real, 1785, cap. I, párrafos 2, 6 y 7.

[p. 137]. [1] . *Del origen y reglas de la Música* (trad. castellana), t. I, Imprenta Real; lib. II, cap. II y siguientes.

[p. 137]. [2] . *La Florida. Extracto de varias conversaciones habidas en una casita de campo inmediata a la villa de Segura de la Sierra... Por el Ex. R. P. M. Fr. José de Jesús Muñoz, de la Orden de San Agustín, Obispo electo de Gerona, etc. Madrid,* 1836, *imp. de D. M. de Burgos.* 8.º, 383 págs.

[p. 138]. [1] . Páginas 226 a 234. Véanse además las páginas 181 a 186, y compárese todo ello con la doctrina del *Arte de escribir,* que analizaremos en el capítulo siguiente.

[p. 138]. [2] . Libro I, parte 5.ª, págs. 55 y 56.

[p. 139]. [1] . Sevilla, por Aragón y compañía, 1816.—Algunos capítulos del *Curso de Humanidades* se publicaron en el tomo VI de la antigua *Revista de Madrid.*

[p. 140]. [1] . Impreso en Sevilla, imprenta de D. Mariano Caro, 1833, 15 páginas.

[p. 144]. [1] . *Obras de D. Antonio Rafael Mengs, primer Pintor de Cámara del Rey. En Madrid, en la imp. Real de la Gaceta,* 1780, 4.º *mayor.—Opere di Ant.º Raffaello Mengs... pubblicate da don Guiuseppe Nicola d'Azara,* Parma, Bodoni, 1780.

[p. 151]. [1] . *Investigaciones filosóficas sobre la Belleza Ideal, considerada como objeto de todas las artes de imitación, por D. Estevan de Arteaga Matritense, socio* de *varias Academias. «Nec verò ille artifex, cum faceret Jovis forman aut Minervae, contemplabatur aliquem è quo similitudinem duceret, sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximiae quaedam, quam intuens, in eaque defixus, ad illius similitudinem artem et manum dirigebat». Cicerón, Orat. 2. En Madrid. Por D. Antonio de Sancha,* 1789; 215 páginas 8.º

[p. 160]. [1] . ¡Cuán superior en esta parte el juicio de Arteaga al de Voltaire, que no encontraba en el *Convidado de piedra* más que «una monstruosa mezcla de bufonadas y de religión, un cúmulo de prodigios extravagantes»; o al de Moratín, que condenaba la profunda concepción de Tirso como «repugnante a la sana crítica, y buena sólo para *la plebe ignorante y crédula»!*

[p. 171]. [1] . ¿Conoció a Lessing? Para mí no tiene duda. Léanse las páginas 46, 47 y 48 de las *Investigaciones,* en que Arteaga refuta las opiniones de Milizia sobre el Laoconte, y se verá un trasunto fiel del libro inmortal del crítico de Hamburgo, así en lo que respecta a negar la supuesta impasibilidad de Laoconte, como en la manera de exponer las diferencias entre la imitación *permanente* de las artes plásticas y la imitación *sucesiva* de la poesía. Arteaga enseña, copiando a Lessing, que el antiguo escultor, debiendo representar un solo momento en la fisonomía, escogió el de la mayor belleza, y que desnudó a Laoconte de sus ropas sacerdotales *por manifestar mejor el primor del cincel en lo desnudo,* aunque esto fuera contrario a la verosimilitud, porque «el fin de las artes no es copiar exacta y precisamente la belleza individual, sino imitarla con una materia o instrumento determinado».

Ahora bien: citando Arteaga con tanta religiosidad a todos sus autores para cosas de mucha menor importancia, ¿por qué no confiesa haber tomado de Lessing ideas tan fundamentales? Yo no puedo atinar más que con una causa: el recelo de desagradar a su amigo Winckelmann, declarándose secuaz de quien tanto le había combatido. De todas maneras, el hecho es curioso y digno de observación.

[p. 173]. [1] . La primera parte se imprimió en Mantua, 1786, dividida en dos tomos, el primero de 236 págs., y el segundo de 280. La segunda parte en Bolonia, 1788 (283 páginas, 8.º mayor), y en gran parte es una refutación del *Emilio* de Rousseau. (Vide Latassa, *Biblioteca Nueva de Escritores Aragoneses).*

[p. 173]. [2] . *Saggio sopra i tre generi di Poesía, in cui Virgilio si acquistò il titolo di Principe, con un confronto dei Greci e degl'ltali poeti... Mantova,* 1785, *nella Stamperia di Giuseppe Braglia,* 160 págs. 8.º (Comprende, además de la *Armonía* ya citada, una serie de comparaciones entre Virgilio, Teócrito y Sannázaro como poetas bucólicos; Virgilio, Hesiodo y Luis Alamanni, como poetas geórgicos; Homero, Virigilio, Ariosto y el Tasso, como poetas épicos.)

—*Discurso sobre los caracteres del estilo poético italiano.* (Verona, 48 páginas, 8.º mayor.—Tirada de 300 ejemplares que costeó el Conde Giulliari).

[p. 174]. [1] . *Biblioteca Valenciana,* tomo II, pág. 64.

[p. 174]. [2] . Archivo central de Alcalá de Henares.—Copia en la colección del Sr. Barbieri.

[p. 175]. [1] . *Sobre lo bello en general. Discurso de D. Pedro Márquez, presbítero, socio de las Academias de Bellas Artes de Madrid, de Florencia y de Bolonia, a un amigo... En la oficina del Diario, año* 1801; 31 *páginas.*

[p. 176]. [1] . En 4.º, 32 páginas, Madrid, por Ortega e hijos de Ibarra, 1790.

[p. 179]. [1] . *Tratado de la sublimidad, traducido fielmente del griego de, Dionisio Casio Longino,*

por. D. Miguel José Moreno.— Sevilla, imprenta y librería española y extranjera de D. Ralael Tarascó, 1881, 4.º

[p. 180]. [1] . Páginas 27 y 55.

[p. 180]. [2] . Tomo III, páginas 27, 82 y 159

[p. 182]. [1] . La primera edición del Blair es de 1798, pero se ha reimpreso muchas veces. Tengo a la vista la de 1816 (Madrid, por Ibarra), que consta, como todas las anteriores, de cuatro tomos en 8.º Debe advertirse que en todas ellas se notan curiosas variantes. Las encabeza la Vida de Hugo Blair y una advertencia del traductor.

[p. 183]. [1] . *Principios filosóficos de la Literatura, o curso razonado de Bellas Letras y de Bellas Artes. Obra escrita en francés por el señor abate Batteux, profesor real de la Academia Francesa y de la de Inscripciones y Bellas Letras, traducida al castellano, e ilustrada con algunas notas críticas y varios apéndices sobre la Literatura española, por D. Agustín García de Arrieta.* Madrid, imprenta de Sancha, 1797-1805.

En las *Variedades*, etc. (tomo v), pág. 101, puede leerse una sangrienta crítica de Munárriz contra el traductor de Batteux.

[p. 184]. [1] . De Sulzer copia (tomo III, pág. 317 y sig.) unas *Reflexiones sobre el verdadero objeto de la comedia y sus varias formas.* Sulzer no rechaza ni lo que pudiéramos llamar el *lirismo cómico,* es decir, la creación de gigantescas caricaturas, ni mucho menos la comedia seria o sentimental. Para él la comedia no es exclusivamente la representación de lo ridículo, sino la representación de los lados y aspectos no trágicos de la vida, inclusos los virtuosos y nobles. «La Naturaleza (dice) no conoce esos límites entre la comedia y la tragedia: estos géneros no se distinguen en la esencia, sino en los grados». Los *Elementos de literatura* de Marmontel están embutidos, casi al pie de la letra, en diversos capítulos de la obra, sin que Arrieta se dé por entendido de la discordancia profunda que ofrecen con los principios de Batteux.

[p. 184]. [2] . *Indagación filosófica, etc... Con licencia, en Alcalá, en la oficina de la Real Universidad. Año* 1807. 4.º, 14 hs. prels. 242 págs. 3 de índice y una de erratas.

HISTORIA DE LAS IDEAS ESTÉTICAS EN ESPAÑA — III : SIGLO XVIII

[p. 187] CAPÍTULO II.— DESARROLLO DE LA PRECEPTIVA LITERARIA DURANTE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVIII (REINADOS DE FELIPE V Y FERNANDO VI).— PRIMERAS TENTATIVAS DE INTRODUCCIÓN DEL GUSTO FRANCÉS.—FUNDACIÓN Y PRIMEROS TRABAJOS DE LA ACADEMIA ESPAÑOLA.—OPINIONES DEL P. FEIJÓO SOBRE LA CRÍTICA LITERARIA.—EL «DIARIO DE LOS LITERATOS».—APARICIÓN DE LA POÉTICA DE LUZÁN.—CONTROVERSIA DE LUZÁN CON EL «DIARIO DE LOS LITERATOS».—OTRAS OBRAS POSTERIORES DE LUZÁN: SUS «MEMORIAS LITERARIAS DE PARÍS».—LOS REFORMADORES DEL GUSTO Y PARTIDARIOS DE LA POÉTICA CLÁSICA.— RESISTENCIA QUE ENCUENTRAN, NUNCA APAGADA DEL TODO DURANTE EL SIGLO XVIII.—NASARRE Y SU PRÓLOGO A LAS COMEDIAS DE CERVANTES. —RÉPLICAS DE ZAVALETA, NIETO MOLINA, MARUJÁN Y OTROS.— DISCURSOS DE MONTIANO Y LUYANDO SOBRE LAS TRAGEDIAS ESPAÑOLAS: IMPUGNACIONES QUE PROMUEVEN. —«ORÍGENES DE LA POESÍA CASTELLANA DE VELÁZQUEZ».—«LA ACADEMIA DEL BUEN GUSTO»: PORCEL.—LOS REFORMADORES DE LA PROSA Y LOS ERUDITOS LITERARIOS: MAYÁNS, SARMIENTO, ISLA, SÁNCHEZ, ETC.: CARÁCTER MÁS NACIONAL DE SUS ESCRITOS.

BIEN puede afirmarse, sin recelo de paradoja, que no fué la mudanza de dinastía en España el hecho que determinó de una manera más eficaz el cambio profundísimo verificado en **[p. 188]** nuestros hábitos y gustos literarios durante la centuria próxima pasada, y que el mismo hecho se hubiera realizado más o menos pronto, con mayor o menor intensidad, aunque la dinastía de Austria u otra cualquiera distinta de la francesa hubiese dominado en España. No fué una moda cortesana, frívola y pasajera la que trajo triunfantes las nuevas ideas críticas: fué un movimiento común a toda Europa en el siglo XVIII, y del cual no se salvaron ni Italia, ni Inglaterra, ni Alemania, donde no existían las razones políticas que parecieron favorecerle en España. Desde mediados del siglo XVII, había comenzado a afrancesarse la literatura inglesa, quizá la más original e independiente de todas las literaturas modernas. Los poetas cómicos de la restauración quieren ser, a su manera ruda y cínica, imitadores de Molière; y en la tragedia y en la crítica dramática Dryden intenta combinar la regularidad francesa con algo del movimiento y animación del antiguo drama nacional. Todavía en esta primera adaptación del gusto francés se nota el sabor acre y duro del terruño donde se implanta; pero una generación más adelante, cuando al desorden y a la licencia suceden el orden y la rígida disciplina, así moral como literaria, los poetas del tiempo de la reina Ana y hasta los *ensayistas* y moralistas (que son lo más independiente y característico de la literatura de esta época), intentan modelar su gusto a ejemplo del de sus vecinos del Estrecho, y así Pope rehace la Poética de Boileau, e imita su famoso poema heroi-cómico, y Addisson se somete a la monótona y abstracta regularidad trágica en su *Catón*, y hasta los predicadores, así de la iglesia oficial como presbiterianos y disidentes, alardean de pisar las huellas de Massillon y de Bossuet, en cuanto lo consiente la sequedad del dogma protestante. Verdad es que si Inglaterra recibe mucho de Francia a principios del siglo XVIII, no es menos lo que la da y comunica, especialmente en el orden especulativo y científico, verificándose así por primera vez un cambio de ideas entre aquellos dos grandes pueblos **.** Pero ya lo he dicho: la influencia de Inglaterra en Francia durante ese período es científica, filosófica y religiosa, o más bien irreligiosa: la influencia de Francia en Inglaterra es de todo punto literaria. Por mucho que sea lo que Voltaire tomó de Swift, de Prior y de otros humoristas, y por muy positiva que

[p. 189] parezca la influencia ejercida por la novela de Richardson en las teorías de Diderot, y por la poesía descriptiva y familiar de los ingleses, en no pocos escritores de fines del siglo, no puede negarse que el sentido de la crítica dominante en Inglaterra por más de una centuria, tal como podemos estudiarle en Addisson, en Pope, en Blair y en tantos otros, era el sentido de la crítica francesa de la era de Luis XIV, aunque muy nacionalizada a veces y discretamente hermanada con la admiración fervorosa por Milton y otros clásicos indígenas formados en la escuela de los latinos e italianos, y con ciertas concesiones al genio de Shakespeare, que nunca vió del todo derribadas ni abatidas sus aras.

En Alemania, donde no había los mismos elementos de resistencia que en Inglaterra, por faltar la conciencia nacional en medio del fraccionamiento y desmembración de tantos Estados pequeños y débiles, el triunfo de la escuela francesa tenía que ser completo, y ciertamente lo fué hasta los días de Lessing. Perdida y olvidada de todo punto la gloriosa tradición de la literatura germánica de la Edad Media, y no habiendo producido el siglo XVI más creación propiamente alemana que el protestantismo, había habido verdadera solución de continuidad en el espíritu de aquel pueblo después de la guerra de treinta años, imponiéndose con despótico señorío, no sólo el gusto francés, sino la misma lengua francesa, empleada en obras eminentes por espíritus tan grandes y tan germánicos como Leibnitz, el cual, no obstante figuró, lo mismo que Cristiano Thomasius, entre los apologistas de su lengua nativa. De Federico el Grande, sabido es con qué desdén miraba la poesía alemana, y con qué fervor buscaba los aplausos de París, y mayormente los de Voltaire, componiendo en lengua francesa, no ya sólo los detestables e infinitos versos que son el lado cómico de su gran figura, sino sus monumentales libros de historia, de arte militar y de política. Otros no llegaban a tanto como aquel rey, protector asiduo de cuanto abate o filosofante francés oscuro iba a llamar a las puertas de la Academia de Berlín; pero aunque escribieran en alemán, y algunos como verdaderos clásicos, bien mostraban en su sistema literario y en el total de la composición la escuela en que se habían formado. Así, por grandes que **[p. 190]** sean el ingenio, la gracia y la ligereza nativa del autor de *Don Silvio, de Agathon,* de *Los Abderitanos* y de tantas otras composiciones fáciles y risueñas, nadie puede negar gue Wieland es un Voltaire alemán, con más fantasía que su modelo, pero con intención y trascendencia harto menores. Grande es, sin duda, la originalidad del ingenio germánico, pero hasta para conquistar su independencia tuvo que acudir por armas a los arsenales de Diderot y de otros franceses, tan admirados por Lessing y por Goethe.

Si esto acontecía en las razas septentrionales, apartadas siempre de la corriente francesa por tan hondas antipatías, ¿qué no había de suceder en los países latinos, los cuales, por largo período de la Edad Media, habían tenido una literatura común, cuyo centro estaba en Francia? Un fenómeno semejante vuelve a verificarse en el siglo XVIII. Quien lee a Algarotti, a Bettinelli, a Cesarotti, cree leer prosa francesa con palabras italianas. En tales escritores el galicismo de ideas y de palabras llega a ser escandaloso, y ha sido preciso todo el enérgico esfuerzo de reacción que a fines del siglo XVIII iniciaron Parini y Monti para borrar tales manchas del noble rostro de la más bella de las lenguas modernas. Goldoni, cuando no hace profesión de veneciano, escribiendo en dialecto y copiando las costumbres de su pueblo natal, es un Molière menos poético que su modelo, y llegó a escribir una comedia de las mejores suyas en la lengua de Francia, que él en los últimos años llamaba su verdadera patria. Más original fué Metastasio, porque a ello le convidaba el género lírico-dramático que cultivó, exento hasta cierto punto de la servidumbre de las reglas; pero en las trazas y en los planes, ya que no en el estilo, se ajustó bastante a la regularidad raciniana, si bien en la teoría no dejó de mostrarse inclinado a ciertas novedades con leve sabor de románticas. Pero era tal la tiranía del

espíritu del siglo, que hasta los más feroces *miso-galos,* cuyo prototipo fué Alfieri, al paso que se pasaban la vida maldiciendo de los franceses y de su influencia en Italia, y de la corrupción de la lengua toscana, se mostraban luego al escribir tan franceses como cualquier otro, en cosas harto más substanciales que un vocablo o una construcción impura. Así nadie duda hoy que con todas sus generosas pretensiones de constituir un teatro **[p. 191]** nacional y de legítima estirpe clásica, la tragedia de Alfieri es una hijuela de la tragedia francesa, con la desventaja de ser menos poética, menos variada y menos humana, consistiendo todas las innovaciones (generalmente desgraciadas) del férreo poeta de Asti en haber empobrecido, hasta dejarla en los huesos, una forma poética ya de suyo poco amplia y poco libre.

No tenemos que avergonzarnos, pues, los españoles de haber recibido, quizá en menor grado que otros pueblos, un influjo que, en el estado de postración y abatimiento a que habían llegado nuestras letras, no podía menos de ser beneficioso, y que, por otra parte, venía a ser el desquite del que nosotros habíamos ejercido en Francia desde la segunda mitad del siglo XVI hasta la segunda mitad del siglo XVII. Con el advenimiento de Felipe V, o sin él, el resultado hubiera sido el mismo, puesto que obedecíamos a una ley general de la cultura europea, que en diferentes siglos da a diferentes pueblos el carácter y la fuerza de iniciadores, sin que esto implique baldón para el influído, sino únicamente comunión intelectual, útil y fecunda, que trueca unas por otras las ideas, como cambia el comercio los frutos de la tierra y los de la industria.

Se ha exagerado el desconocimiento de la literatura francesa por los que le suponen absoluto y general durante el siglo XVII. Es cierto que entonces éramos nosotros los influyentes y los franceses los influídos; pero aunque no los tomásemos por guías y maestros, no faltaba quien los leyese. Lope de Vega sabía algo de francés, y cita con grande elogio a Ronsard *(Ronsardo,* como él dice) y a Desportes, concediendo al primero (jefe de la pléyade francesa del siglo XVI) un valor en su literatura semejante al del Petrarca en Italia y al de Garci-Lasso en España, juicio confirmado por la crítica moderna, que por boca de Sainte-Beuve y de los críticos románticos, y hoy de los poetas parnasistas, ha vuelto a levantar las aras de Ronsard, tan maltratado por Boileau y otros espíritus exactos y prosaicos, aclamando al poeta de Vendôme verdadero maestro de ritmo y de estilo poético. Tampoco eran desconocidos en la España del siglo XVII ciertos libros ascéticos franceses, tales como la *Philotea o Introducción a la vida devota,* de San Francisco de Sales, puesta en castellano, con escasa fidelidad por cierto, nada menos que por **[p. 192]** D. Francisco de Quevedo. El mismo Quevedo cita varias veces a Montaigne (a quien llama *Miguel de Montaña),* de cuyos ensayos hay una traducción manuscrita del mismo siglo XVII, hecha por Diego de Cisneros. Además de Montaigne, se abrieron camino por el Pirineo otros moralistas, y sería curioso averiguar, concordando fechas, si las semejanzas que se advierten entre ciertos pensamientos del ingeniosísimo P. Baltasar Gracián (tan estimado hoy mismo por los extranjeros) y otros de las *Máximas* de La Rochefoucauld, de los *Caracteres* de La Bruyére, etcétera, son originalmente de procedencia francesa o española; averiguación en que no puedo detenerme ahora. Conforme el siglo XVII avanza, comienzan a ser menos raras las citas y aun las traducciones de obras francesas, algunas de ellas clásicas y celebérrimas. Diamante restituye a España el *Cid* de Corneille con el título de *El Honrador de su padre.* Acompañando a la comedia de Calderón *Hado y divisa,* se representó en el Retiro el 3 de Marzo de 1680 un entremés o farsa intitulada *El labrador gentilhombre,* que viene a ser, como su ignorado autor lo confiesa, una imitación de la principal escena del *Bourgeois gentil-homme* de Molière, estrenado diez años antes. No entraremos aquí en la cuestión del *Heraclio* y de En *esta vida todo es verdad y todo es mentira,* en la cual, si todas las probabilidades morales están de parte de

Calderón, los datos cronológicos conocidos hasta ahora favorecen a la originalidad de Corneille. En tiempo de Carlos II se publicó también una traducción del *Artamenes* o *Gran Ciro,* de mademoiselle de Scudéry, así como a principios de aquel siglo las historias trágicas de Bandello habían sido puestas en castellano, no del original, sino de la traducción o arreglo francés de Belleforest, lo mismo que aconteció en Inglaterra. Pudiéramos ir rastreando algunos otros indicios, pero quizá el más elocuente de todos sea el haber llegado el conocimiento de la lengua francesa hasta nuestras apartadas posesiones de América, como lo patentiza el hecho de haberse representado en Lima, antes de 1710, una imitación de la *Rodoguna* de Corneille, y un entremés calcado sobre *Las Mujeres Sabias* de Molière, obras una y otra del famoso polígrafo D. Pedro de Peralta Barnuevo. Verdad es que Peralta Barnuevo era un hombre excepcional, a quien el P. Feijóo cita como verdadero monstruo de erudición.

[p. 193] Estas obras de Peralta Barnuevo (aun sin contar con *El Honradar* de Diamante) nos autorizan para separarnos del vulgar sentir que pone la primera aparición del drama francés entre nosotros en el *Cinna,* traducido en variedad de metros (y no destinado a la representación) por el marqués de San Juan D. Francisco de Pizarro y Piccolomini, en 1713; traducción algo descuidada, aunque literal con exceso, y, en suma, obra de buen estudio. Por de pronto tuvo pocos imitadores, pero fué bastante apreciada, y reimpresa en 1731. En el Teatro seguía dominando la antigua escuela nacional, sostenida por algunos poetas de no vulgares dotes, como Zamora, Fernández de León, Cañizares. Pero ya en ellos mismos, y aun contra su voluntad (si bien se repara), empiezan a notarse como síntomas de algo nuevo, y una tendencia que no va hacia la comedia francesa, pero que en algunos puntos pudiera, sin grande esfuerzo, darse la mano con ella. Pero entiéndase bien que aun esta tendencia no la reciben Zamora y Cañizares del teatro francés, sino de ciertos géneros del teatro indígena, tenidas hasta entonces por inferiores y secundarios. La llamada *comedia de figurón,* aunque no pueda calificarse de verdadera comedia de carácter, sino de *comedia de caricaturas* groseramente abultadas, y aunque se despeñe a la continua en los abismos de la ínfima farsa, no está tan lejana, como parece, de las farsas de Molière, y revela como ellas cierto espíritu de observación moral, que en algunos pasos del teatro de Zamora y Cañizares llega a convertirse en espíritu cómico de buena ley, el cual produce algo más que una risa pasajera. Por eso los más intolerantes reformadores del gusto en el siglo XVIII solían tratar con cierta indulgencia a estos poetas, perdonándoles sus infinitos plagios del teatro de Lope y sus sucesores, y sus dramas heroicos y caballerescos, en gracia de estas caricaturas o figurones, que se ajustaban más al gusto prosaico, dominador tiránico de nuestras letras en el siglo XVIII. Por eso no es caso infrecuente encontrar salvados de la proscripción general que cayó sobre nuestro antiguo y maravilloso teatro, *El Hechizado por fuerza, El Dómine Lucas,* etc., no tanto por su gracia indisputable, cuanto por ser rudo esbozo de la comedia de costumbres sin ideal y sin grandeza, única que aquellos preceptistas admitían y preconizaban.

[p. 194] Cañizares, por más que en todo descienda de los antiguos maestros a quienes saqueaba sin pudor ni escrúpulo alguno, tuvo la veleidad de mostrar una vez a su auditorio lo que eran las comedias *según el francés estilo,* y con esta mira hizo antes de 1716 una extrañísima imitación de la *Ifigenia* de Racine, añadiéndola un par de graciosos que alternan familiarmente con Aquiles y Agamenón. No menos absurda es otra imitación, que más adelante hizo del *Temístocles* de Metastasio, convirtiéndole en zarzuela con el título de *No hay con la patria venganza y Temístocles en Persia.*

Al lado de estos ensayos de adaptación, prematuros y algo bárbaros, anegados por otra parte en la

inmensa corriente de las obras, casi todas malas, algunas medianas y una que otra digna de alabanza relativa, que producía en su decrepitud el teatro nacional, comenzaba a aparecer, si bien con escaso séquito y sin llegar nunca a las tablas, alguna que otra traducción directa, fruto de los ocios de tal o cual humanista. Así, en 1752, un D. Juan de Trigueros (que se disfrazó con el seudónimo de *D. Saturio de Iguren)* publicó, traducido en prosa el *Británico* de Racine, mereciendo los elogios de Luzán, Montiano y demás reformadores.

Sólo a quien conozca muy superficialmente nuestra historia literaria del siglo XVIII podrá admirarle que tan poco como esto adelantase el gusto francés en el teatro durante el largo espacio de cincuenta años; y es que, no solamente tenía en contra el gusto popular, que antes de la aparición de la *Raquel* de Huerta, jamás quiso tolerar en el teatro ninguno de los fríos engendros trágicos que abortaban los preceptistas, sino que además la nueva escuela dramática, aunque se anunciase con grande estrépito en la esfera de la teoría, se vió por mucho tiempo desvalida de todo amparo y protección oficial, dado que ésta, en el reinado de Fernando VI, no se dirigió de ningún modo a las tragedias o comedias según el francés estilo, sino a los pomposos espectáculos de la ópera italiana, que alcanzaron en los teatros reales tal brillantez y magnificencia que cuando leemos hoy sus descripciones nos parece asistir a alguna escena de encantamiento, de aquellas de los cuentos persas, árabes o tártaros. Entonces, y para contrabalancear la influencia de los admiradores **[p. 195]** exclusivos del gusto de Racine y de Corneille, penetró en España, secundado por todos los prestigios de la música, de la declamación, de la danza y del lujo áulico, un género que por su índole mixta se había librado bastante bien de la tiranía de las Poéticas, como que, teniendo por suyo un mundo ideal y fantástico país de quimeras y de ensueños, nadie se cuidaba en él de la verosimilitud moral ni de la verosimilitud material, sino del halago de los oídos y de los ojos. Bajo este aspecto no cabe dudar que la ópera mantuvo en todos los países una verdadera escuela de libertad artística, contraria de todo en todo a las rigideces dominantes. Entonces los *librettos* tenían un carácter verdaderamente literario, y no había en la Europa de 1750 un poeta superior ni igual a Metastasio. Sus óperas, que no podían recomendarse ciertamente por el profundo estudio de los caracteres, tenían, sin embargo, afectos verdaderos, calurosos a veces y muy lindamente expresados, movimientos e intenciones dramáticas (única cosa que cabe en un género donde todo se ha de apuntar y en nada se puede insistir), arte y desembarazo en la intriga, y sobre todo un tesoro de poesía pintoresca y melódica, de que nadie daba ejemplo en medio de aquel diluvio de prosaísmo. La misma pobreza relativa de vocabulario con que los *librettos* italianos tenían que escribirse por las condiciones especiales que requieren las palabras que han de ser puestas en música, los hacían fáciles y agradablemente comprensibles para todos los hijos de la raza latina. Así y todo, era costumbre traducirlos, bien o mal, y por tal camino se vulgarizaron e influyeron en España las obras de Metastasio. Luzán abrió el camino, traduciendo en horas *La Clemencia de Tito.* No tuvieron la misma fortuna los restantes *librettos* del ilustre poeta. De ellos se apoderó un médico italiano, D. Orlando Boncuore, cuyas traducciones fueron, segun Moratín, «otros tantos modelos de extravagancia y ridiculez **».** [1] Conste, de todas suertes, que el aplauso **[p. 196]** y boga alcanzados por el teatro musical italiano deben contarse entre los obstáculos que impidieron que aquí arraigase el sistema dramático francés, reduciéndole a pura recreación de los eruditos, aunque entre los ensayos de traducción (jamás representados) llegó a haberlos tan notables como la *Atalia* de D. Eugenio de Llaguno, por primera vez impresa en 1754, obra en que no sólo la parte de diálogo, sino la lírica de los coros, está interpretada con verdadero talento, si perdonamos la dureza y falta de ritmo de algunos versos **.**

A acelerar el cambio de las ideas literarias contribuyó también desde 1714 la fundación de la Real

Academia Española, con estatutos calcados sobre los de la francesa, lo cual no quiere decir que mostrase jamás la nuestra pretensiones de reglamentar el gusto, ni que procediese en sus actos literarios con el criterio estrecho y pedagógico que algunos imaginarán en oyendo el nombre de Academia, conforme a la opinión que de tales cuerpos suele tener el vulgo. Pocas instituciones ha habido menos *académicas* en tal concepto que la Academia Española. Fundada, sobre todo, para hacer el inventario de la lengua, para depurarla y acrisolarla de los vicios que un siglo de decadencia literaria la había legado, y para oponer un dique a la invasión ya temible del galicismo, su misión fué, y tenía que ser, filológica más bien que crítica ni estética, y sólo de un modo muy remoto podía influir en la dirección del gusto de prosistas y poetas. [1] Jamás **[p. 197]** se le ocurrió legislar en la esfera retórica; y en la gramatical y lexicográfica procedió con criterio tan ancho y aun con gusto tan inseguro, que lo que más asombra en nuestro gran *Diccionario,* vulgarmente llamado de *autoridades,* es el copioso número de ejemplos (algunos de ellos bien extravagantes) tomados de los escritores más culteranos, más conceptistas y más equivoquistas del siglo XVII y de los primeros años del XVIII, [1] empleados muchas veces con preferencia innecesaria y desacordada respecto de otros autores limpios, tersos y elegantísimas del siglo XVI, que habían usado las mismas palabras y debían servir de autoridad en aquel caso. Todo lo cual demuestra cuán lejanos andaban aquellos egregios fundadores de rendir servilmente parias a la corrección francesa; prefiriendo, al contrario, aun dentro del gusto nacional, lo más contrario a todo canon de preceptistas y a toda disciplina académica. Impresos los seis monumentales volúmenes del *Diccionario* desde 1726 hasta 1739, son testimonio fehaciente, más que otro alguno, de la persistencia de las escuelas poéticas nacionales, aun las más depravadas y pésimas. ¡Cuáles no debieron de ser los obstáculos con que tropezó la empresa crítica de Luzán cuando vemos a la primera generación académica quemar todavía incienso en las aras de Pantaleón de Ribera, de Cáncer, de la Monja de Méjico y de León Marchante! Aparecía, pues, la Academia Española, más bien como un cuerpo conservador de la buena y mala tradición castellana, que como un cuerpo de humanistas afrancesados, por más que de Francia viniera el impulso, y hasta el nombre **[p. 198]** mismo de la Academia, y por más que su fundador, el Marqués de Villena (de quien hace el implacable Saint-Simon tan magníficos elogios, presentándolo como espejo «de virtud, honor probidad, buena fe, lealtad, valor y caballerosidad»), fuera un espíritu muy abierto a la cultura extranjera y en relaciones frecuentes con muchos sabios de Europa, como el mismo Saint-Simon refiere.

La Academia no pensó formalmente en redactar una Poética, por más que algunos escritores lo afirmasen en són de burla. Demasiado prudente para arrojarse a dar ley en materias tan opinables, y que deben reservarse siempre a la iniciativa individual, no tuvo otras relaciones con la literatura propiamente dicha que la de haber reimpreso, como textos de lengua, algunos autores clásicos, y la de haber anunciado de vez en cuando, desde 1777, premios de oratoria y poesía. Y ciertamente que ni en una ni en otra cosa dió muestras de intolerancia, puesto que entre los modelos de lengua prefirió a Cervantes, uno de los menos académicos, y uno de aquellos en quienes las reglas gramaticales sufren más continuas excepciones o infracciones, si bien no tantas como Clemencín creía. Y en materia de premios, tampoco dieron muestra de un gusto muy rígido ni muy clásico los que en dos ocasiones sucesivas desairaron a D. Leandro Moratín, y en otra anterior a su padre, y honraron en cambio con sus sufragios y sus coronas a escritores tan geniales, excéntricos y temerarios como Vaca de Guzmán, Forner y Vargas Ponce, es decir, todo lo más próximo a la libertad literaria, y lo que más reñía con el tacto y la mesura que creemos inseparable de un tribunal académico. Ni deja de ser significativo el hecho de no haber pertenecido nunca a aquella docta corporación los escritores más académicos y más correctos del siglo pasado, tales como D. Tomás de Iriarte, Moratín, Gomez Hermosilla, y

haberlo sido, en cambio, Alvarez de Toledo, Torrepalma, fray Juan de la Concepción, Porcel, Huerta, Cienfuegos, nombres todos, o de ingenios semiculteranos, o de precursores del romanticismo.

Por otra parte, es evidente que los cambios y revoluciones literarias no salen ni pueden salir nunca de las academias, cuerpos de libre discusión e indagación, donde todos aprenden y casi todos enseñan, y donde es muy difícil reducir a unidad los varios **[p. 199]** pensamientos y voluntades. Ahora bien: sin esta unidad de pensamiento, nunca puede ser eficaz la acción de nadie sobre el gusto de su siglo. Por haberla tenido, lo alcanzó Luzán, y después de él otros críticos que le eran muy inferiores en todo, v. gr., Montiano y Nasarre; al paso que la Academia Española, que los contó en el número de los suyos, ni lo consiguió ni lo intentó siquiera, satisfecha con influir de una manera más indirecta (y en realidad más permanente, por lo mismo que estaba más alejada de las luchas y preocupaciones del momento) en la difusión del buen gusto, mediante la lectura de los modelos y el estudio cada vez más reflexivo y científico de la lengua materna, instrumento primero de la ejecución, ya que no de la concepción literaria. No más que esto hizo la Academia, ni para más que esto fué establecida, y si Moratín, que tenía que vengar antiguos agravios de ella, la acusa de no haber contribuído a los progresos de la oratoria y de la poesía, no faltará hoy quien por ello cabalmente la elogie, admirando el tino y el espíritu castizo con que acertó a hacerse superior al dogmatismo, necesario y útil, pero transitorio, de aquel período de reforma, manteniendo, entretanto, íntegra su autoridad sin comprometerla ni desprestigiarla con intransigencias de escuela; y logró de este modo llegar al siglo XIX como una institución esencialmente española, que no tenía motivos para rechazar a nadie que de buena fe cultivase el arte nacional; y de hecho lo mostró, abriendo sus puertas a los poetas románticos de 1834, sin necesidad de borrar ella una tilde de lo que en sus escritos oficiales había estampado.

Claro es que en las definiciones de un *Diccionario*, por muy breves y muy impersonales que sean, siempre han de traslucirse las ideas de una época y el nivel científico que sus autores alcanzaban. Así, limitándonos a nuestro asunto, no deja de ofrecer curiosidad el cotejo de las primitivas definiciones estéticas del *Diccionario* con las que hoy vemos en sus páginas. Por todo el siglo pasado, la Academia Española, sujetándose a las ideas del P. André, estuvo definiendo la *hermosura* «perfección que resulta de la proporción y simetría de las partes, con que se hace agradable a la vista». El concepto de la *belleza* (que no se consideraba como palabra sinónima, sino como especie subordinada) se **[p. 200]** restringía a «la proporción justa de las partes del cuerpo, y especialmente del rostro, *acompañada de cierta gracia y donaire que la hace agradable y respetuosa»*. Para la antigua Academia, por consiguiente, la *gracia* era elemento esencial de la *belleza,* y esta *belleza* tampoco se distinguía de lo que el Diccionario de entonces llama *lindeza*. Por otro lado, confundíase la *belleza* con la *perfección,* definiendo lo *hermoso* «aquello que es *perfecto,* bello, agradable a la vista y cumplido en su especie». Todavía el Diccionario de 1843 conserva este concepto de «proporción de las partes con el todo, y del todo con las partes», si bien poniéndole al lado de otro más comprensivo: «conjunto de cualidades, que hacen a una cosa excelente y agradable en su línea». Suprime con buen acuerdo la sinonimia de *hermosura* y *lindeza*, y admite la de *belleza* y *hermosura*. [1]

Instituciones no menos castizas que la Academia Española, pero no dedicadas en sus principios a tareas propiamente literarias a pesar de su título, fueron las Reales Academias de Buenas Letras de Barcelona y de Sevilla, que tales como se mostraron en el siglo pasado, más bien deberían llevar el nombre de Academias de Historia y Arqueología. La primera, que ya tenía vida pública desde los últimos años de la monarquía austriaca, con el nombre conceptuoso de *Academia de los Desconfiados* y el lema *tuta, quia diffidens,* recibió nueva organización y carácter oficial en 1729, y estatutos y

nombre y protección regia en 1751. Sus antiguas constituciones la imponen como primera obligación el cultivo de la Historia de Cataluña, y sólo en último lugar el de la Retórica y Poesía. Desde su origen se ha mantenido fiel a este programa, y el fruto más granado de sus tareas durante el siglo XVIII fué un magnífico tratado de *crítica historial,* redactado por su director el Marqués de Llió, obra de muy diverso objeto que las antiguas artes históricas de Fox Morcillo, Costa, Luis Cabrera y Fr. Jerónimo de San José, puesto que éstas más bien versaban sobre la forma estética que sobre la materia de **[p. 201]** la historia, al paso que el libro de la Academia Barcelonesa contiene reglas y documentos, no para escribir artísticamente la historia, sino para indagar la verdad de los hechos y poner en su punto el valor de los testimonios. La obra del Marqués de Llió, muy superior al *Norte Crítico* del P. Segura, publicado algunos años antes (en 1737), es uno de los más brillantes testimonios del positivo adelanto de la cultura española a mediados de la centuria pasada, adelanto que, por lo que toca y pertenece a la crítica historial, debe atribuirse, tanto o más que a los ejemplos extranjeros, a la tradición indígena, nunca interrumpida, de los Nicolás Antonio, Lucas Cortés, Mondéjar, Berganza, Mayáns, Ferreras y Flórez.

Tampoco la Academia Sevillana de Buenas Letras, instalada en 1752, aspiró a influir en la dirección del gusto, a la sazón míseramente pervertido en la metrópoli hispalense, sino que se encerró en las tareas arqueológicas, como lo testifica el volumen de *Memorias* que dió a luz en 1773. El movimiento literario que a fines de aquel siglo promovieron Arjona, Reinoso, Lista, Roldán y sus compañeros, tuvo por centro otras academias particulares, la Horaciana primero, la de Letras Humanas después. [1]

De un modo mucho más directo y eficaz que las Academias contribuyó en el siglo pasado a excitar y remover el espíritu crítico en diversos sentidos la aparición de varios papeles periódicos, desde el reinado de Felipe V en adelante. Hay uno, sobre todo, tan importante y de tan gloriosa historia, que por si sólo marca una fecha en nuestra historia literaria, como marca otra la aparición de la *Poética* de Luzán. Tal fué el famoso *Diario de los Literatos de España,* revista trimestral que comenzó a salir de molde el día 1.º de 1737, con título y objeto evidentemente análogos a los del *Journal des Savants,* de París, **[p. 202]** proponiéndose, como éste lo realizaba desde 1655, y sigue practicándolo en nuestros días, hacer largos extractos, análisis y juicios, a un tiempo mesurados y severos, de todas las obras dignas de atención que fuesen apareciendo. Firman la dedicatoria al Rey, y figuraban en el *Diario* como redactores habituales, D. Francisco Manuel de Huerta y Vega, D. Juan Martínez Salamanca y D. Leopoldo Jerónimo Puig, mucho más conocidos y más dignos de alabanza por el *Diario* que por ninguna otra de las obras en que pusieron mano, puesto que Huerta, autor de unos *Anales de Galicia* y de una *Historia de la España primitiva,* dejó tristísima fama como colector y divulgador de las patrañas de Pellicer y otros falsarios, mereciendo por ello que la Academia de la Historia le prohibiese continuar sus enmarañadas lucubraciones, y que Godoy Alcántara haya escrito su nombre en la tablilla de la *Historia de los falsos cronicones.* De D. Leopoldo Jerónimo Puig, beneficiado de la iglesia del Pino en Barcelona, sólo conocemos leves opúsculos y la noticia nada favorable de que andaba apandillado con los émulos del P. Feijóo, especialmente con D. Salvador Joseph Mañer, a quien elogió en un pésimo soneto. En cuanto a Salafranca, sólo sé que publicó dos tomitos de misceláneas o *Memorias eruditas para la crítica de Artes y Ciencias,* que Jorge Pitillas había fustigado en el primer borrador de su sátira (cambiando luego todo el pasaje por respetos de amistad y porque la sátira iba a salir en el mismo *Diario de los Literatos),* y que Forner, con su habitual dureza, califica de «cuerpecillos de noticias copiadas tumultuariamente». Dada la endeblez de las obras de los tres diaristas *ostensibles,* y, por decirlo así, *responsables,* ¿cómo explicarnos el singular

mérito del *Diario,* la profunda variedad de conocimientos que en sus artículos se ostenta, el tino habitual de sus juicios, la sólida doctrina, superior a veces a la del mismo P. Feijóo, la firmeza y el brío del estilo, la ausencia de temor con que declararon guerra a toda casta de preocupaciones, la familiaridad que manifiestan tener con lo más selecto de la cultura extranjera, la unidad firme de propósitos, y tantas cualidades como se admiran reunidas en los siete volúmenes de esta publicación verdaderamente monumental, que concitó las iras de todos los malos escritores de España, y fué uno de los más grandes y positivos **[p. 203]** servicios a la cultura nacional? ¿Cómo es que Salafranca, Puig y Huerta aparecen aquí tan notables, y en todo lo demas tan pequeños? ¿Será que a veces la voluntad resueltamente encaminada al bien puede agrandar las más medianas facultades intelectuales y darles un temple y un vigor que antes no tenían? ¿Será que la verdad lleva en sí misma tal fuerza, que basta para enaltecer al que se siente con valor para profesarla? ¿O será más bien que detrás de esos oscuros *Diaristas,* que durante dos años resistieron valerosamente al *furor vengativo* de sus enemigos que se *complacían en sus persecuciones y adversidades,* había escritores de otra talla y de otro peso, pero más cautos, que supieron guardar el cuerpo o no darle sino en las grandes ocasiones? Sabemos positivamente que en el *Diario* colaboraron personas extrañas a su redacción, tales como D. Juan de Iriarte, latinista y helenista famoso, y el vigoroso y castizo satírico D. José Gerardo de Hervás, que firmó con dos diversos pseudónimos: *Jorge Pitillas* y *Don Hugo Herrera de Jaspedós.* Tuvo además el *Diario,* en la esfera oficial, poderosos protectores, como el ministro Campillo, los cuales no lograron, sin embargo, prolongar la vida de aquella publicación, amagada siempre por los feroces resentimientos del *genus irritabile vatum.*

No era, sin embargo, el *Diario de los Literatos* lo que hoy llamaríamos un periódico de combate. Nunca o rara vez, y esto siempre provocado, como en su polémica con Mayáns, se dejó ir al campo de las personalidades. Sólo Hervás ejerció la sátira acerba, pero puramente literaria, en los tercetos de su famosa sátira, y en las dos irónicas y chistosas cartas contra el poema de *San Antonio Abad* o *el sol de los Anacoretas* de D. Pedro Nolasco Ocejo, y contra el *Rasgo ético, verídica epiphonema* del doctor D. Joaquín Casses, rezagados abortos gongorinos, que no merecían tratarse en serio.

Fuera de estos casos excepcionales, el *Diario de los Literatos* fué una revista académica, una revista *sabia.* Extractaba menudamente las obras sometidas a su juicio, y las más de las veces, en vez de formularle directamente, dejaba que el lector le infiriese por sí de los datos que en la misma exposición se le facilitaban. Más atentos los diaristas a las obras científicas y filosóficas que a las de recreación y amena literatura, y forzados **[p. 204]** por la índole enciclopédica de su trabajo a discurrir en breve espacio sobre las materias más disímiles, no acometieron de frente la cuestión literaria, sino en el análisis de la *Poética* de Luzán, manifestando en los demás artículos más bien tendencias generales de buen gusto (sin detrimento del espíritu nacional y con grandes concesiones a la tradición del siglo XVII) que instintos de reforma a la manera francesa o italiana que Luzán y Montiano preconizaban. Menos resueltos que el padre Feijóo, casi se les puede afiliar en su escuela. Eran muy audaces en todo lo histórico y filosófico, como que se habían propuesto por modelos a los más independientes periodistas refugiados en Holanda en el siglo XVII; no dudando en colmar los elogios al «famoso Bayle, varón de admirable erudición y felicísimo ingenio», al *«eruditísimo »* Juan Leclerc y a Jacobo Basnage. A esto unían verdadero espíritu ecléctico, y algo que vale más, es decir, un espíritu de equidad inflexible, no reñido de ninguna suerte con la justa estimación y el amor filial a las cosas de su tierra. Así lo, mostraron principalmente en su controversia con Luzán; pero el mismo sentido predomina en todos sus escasos artículos acerca de obras poéticas. Por entonces una D.ª Theresa de Guzmán, que tenía lonja en la Puerta del Sol, había renovado la buena memoria de Tirso y

de Alarcón, reimprimiendo con bastante esmero algunas de sus comedias, muy raras ya, y muy olvidadas a fines del siglo XVII por el despótico predominio de la escuela de Calderón. Los diaristas dan cuenta en el primer número o volumen de su periódico de la comedia de D. Juan Ruiz de Alarcón, *La Crueldad por el honor,* dilatándose gustosos, antes que ningún otro crítico español ni extranjero (puesto que los demás de nuestro siglo pasado hicieron caso omiso de aquel excelente y terenciano poeta, a pesar de ser el más próximo al tipo de comedia que ellos daban por único), en elogios del *singular mérito de este americano, «uno de aquellos felices Ingenios que dieron leyes a la Comedia Española, dexando su memoria venerable entre los que respetamos por los primeros Maestros del Arte»:* frases que subrayo de propósito, por lo mucho que contrastan con todo lo que vamos a leer en el mismo Luzán y en Montiano y en Nasarre y en Velázquez. Y prosiguen elogiando las *excelentes* piezas cómicas de Alarcón, su estilo *dulce, numeroso, puro, elegante y* **[p. 205]** *de la mayor propiedad,* las sentencias y pensamientos *profundos y de una viveza muy singular* la *graciosidad aguda y sazonada* y la disposición ingeniosa de los lances, *muy acomodada al gusto de* una *nación que se deleita más con lo admirable que con lo verosímil.*

Quienes de tan cariñosa manera juzgaban el teatro español de la Edad de Oro, natural era que mirasen con cierta simpatía, mezclada de compasión si se quiere, a los últimos degenerados retoños del arte nacional. Así les vemos pasar como sobre ascuas por los enormes desafueros de D. Diego de Torres, para recomendar en él «la abundancia maravillosa de lengua», «la dicción castellana menos impura que se halla en las obras de los Españoles modernos», «el número de sus períodos desafectado, sin que por esto dexe de ser hermoso», y, finalmente, algo de «aquel donayre y desenfado que reina en los discursos y expresiones del grande español D. Francisco de Quevedo». ¿Qué mucho, si hasta encontraban disculpa y elogio para sermones culteranos como los de un fraile de San Francisco que tituló a los suyos «Eco Harmonioso del Clarín Evangélico», o los de un mercenario descalzo, que llamaba a la Magdalena *«Damaza de rumbo»* y *«Damaza de mucho toldo»* o los de Fr. Joseph de la Asunción, cuya calidad se muestra en su mismo título: «Voces sonoras evangélicas, que salen a luz en sermones de varios asuntos convocando en la militante Iglesia a sus Obreros Apostólicos, para que se sienten a la mesa de la Sabiduría Transfigurada que está dispuesta para que registren, como Mysticas Aves, lo que está oculto debaxo de las letras del Abecedario Evangélico»? [1]

[p. 206] El enérgico y castizo satírico que se escondió bajo el nombre de Jorge Pitillas **,** era, a despecho de la pureza de su estilo, el más influído por la cultura francesa entre todos los redactores del *Diario.* Los acicalados tercetos de su sátira primera y única, «contra los malos escritores de este siglo», han sido forjados y caldeados (como probó el Sr. Cueto) en el horno de la inspiración de Boileau, por más que nuestro satírico afecte no citar en notas un sólo texto francés, y sí muchos de poetas latinos, que son cabalmente los mismos que en las ediciones críticas de Boileau se acotan al pie de las páginas. Así y todo, la sátira resulta muy castellana, y la asimilación muy natural y desembarazada, como si Hervás y Boileau hubiesen pensado las mismas cosas en el mismo punto, y cada cual según el genio de su lengua nativa. Cabalmente uno de los vicios más amargamente censurados en esta sátira es el galicismo:

> «Hablo francés aquello que me basta
> Para que no me entiendan, ni yo entienda,
> Y fermentar la castellana pasta...»

Casi al mismo tiempo que los *Diaristas* su obra, proseguía **[p. 207]** el P. Feijóo con mayor constancia y amplitud la suya, no dejando a vida error del vulgo ni error de los sabios. Ya conocemos sus libérrimas doctrinas de Estética general, de las cuales nacían lógicamente afirmaciones literarias no menos arrojadas y opuestas al común sentir de los preceptistas. «Quien quiere que los poetas sean muy cuerdos, quiere que no haya poetas (escribía): [1] el furor es el alma de la poesía; el rapto de la mente es el vuelo de la pluma: *«impetus ille sacer, qui vatum pectora nutrit,* que dijo Ovidio». «En los poetas franceses (añadía) se ve que por afectar ser muy regulares en sus pensamientos, dejan sus composiciones muy lánguidas, cortan a las musas las alas, o con el peso del juicio les abaten al suelo las plumas». En esto, a lo menos, no se dirá que el P. Feijóo adolecía de «flaqueza de juicio, arrimado siempre a la luz de los escritores franceses», como se dejó decir Alcalá Galiano. Ni implica contradicción alguna el lamentarse, por otra parte, de la corrupción literaria y del estilo *asquerosamente entumecido* de su tiempo, y deleitarse con la amena y lúcida regularidad de la prosa francesa, y defender valerosamente algunos neologismos científicos que tenía por necesarios, clamando al propio tiempo contra la temeraria introducción de voces forasteras «que debieran ser decomisadas como idioma de contrabando en estos reinos». Su teoría en este punto (no hablo de la práctica, en que alguna vez claudicó innecesariamente) no podía ser más racional, ni de más ancha base. «En menos de un siglo (escribía), se han añadido más de mil voces latinas a la lengua francesa, y otras tantas y muchas más, entre latinas y francesas, a la castellana... Si tantas adiciones hasta ahora fueron lícitas, ¿por qué no lo serán otras ahora? Pensar que ya la lengua castellana, u otra alguna del mundo, tiene toda la extensión posible o necesaria, *sólo cabe en quien ignora que es inmensa la amplitud de ideas, para cuya expresión se requieren infinitas voces.* La elección de aquellas que, colocadas en el período, tienen más hermosura o más energía, piden numen especial, el cual no se adquiere con preceptos o reglas».

No menos enemigo que del afectado *purismo* se muestra el **[p. 208]** P. Feijóo de las ideas vulgarmente admitidas acerca de la nobleza del estilo. Para él la distinción entre voces plebeyas y voces nobles es mucho más caprichosa y arbitraria que fundada en motivo alguno racional: «Ciertos rígidos Aristarcos generalísimamente quieren excluir del estilo serio todas aquellas locuciones o voces que, o por haberlas introducido la gente baja, o porque sólo entre ella tienen frecuente uso, han contraído cierta especie de humildad o de sordidez plebeya; y un docto moderno (Mayáns) pretende ser la más alta perfección del estilo de don Diego Saavedra, no hallarse jamás en sus escritos ninguno de los *vulgarismos* que hacinó Quevedo en el *Cuento de Cuentos,* ni otros semejantes a aquéllos. Es muy hermoso y culto ciertamente el estilo de D. Diego Saavedra, pero no lo es por eso, antes afirmo que aun podría ser más elegante y enérgico, aunque se entrometiesen en él algunos de aquellos *vulgarismos».*

Extremando estas ideas suyas, en el fondo tan racionales y sensatas, llegaba el P. Feijóo hasta caer en el error vulgar de rechazar los Diccionarios, si con ellos entendían sus autores fijar el lenguaje, como si esta fijación hubiera de entenderse en el sentido de que el *Diccionario* fuera una arca para en adelante cerrada. «No hay escritor de verdadero ingenio (exclamaba) que pueda contenerle dentro de los límites del Diccionario.» [1]

A estos gritos de insubordinación lingüística (la más peligrosa y la más innecesaria de todas para el verdadero genio, que cuenta siempre entre sus dones el de la paciencia en la lucha forzosa y viril con el material artístico) corresponden las opiniones, paradójicas a veces, revolucionarias siempre, que el

padre Feijóo sostiene respecto de todos los géneros literarios.

Bien se puede decir de él que removió en España tantas ideas estéticas como La Motte, Fontenelle y Diderot en Francia, mezclando, como ellos, en extraño conjunto las adivinaciones felices con los desbarros a que es tan propenso el espíritu de indagación y de aventura, dichoso a veces hasta en sus caídas. Por ejemplo, no cabe duda que el padre Feijóo, más leído en otros libros que en las Poéticas y Retóricas de la antigua escuela, **[p. 209]** confundía lastimosamente el término *fábula,* que indica en los antiguos preceptistas el plan y composición total de la obra, con la *ficción* o con el mito. Así le vemos, en el párrafo XV del discurso *Glorias de España,* con ocasión de dar la preferencia a Lucano sobre Virgilio (guiándose más bien por disculpable amor patrio que por legítimo sentimiento artístico), discutir gravemente si la *ficción* (que él da por sinónimo de *fábula)* es o no de esencia en la poesía. Él se decide por lo segundo, porque en el primer caso habría que descontar del número de los poetas a Lucrecio, a Manilio y al mismo Virgilio en las *Geórgicas.* «La ficción, ni aun es perfección accidental de la poesía; antes sin temeridad se puede decir que es corrupción suya. Fúndolo en que los antiquísimos poetas... no tuvieron por objeto ni mezclaron en sus versos fábulas (Lino, Orfeo, Amphion, etc.). La poesía en su primera institución tenía por objeto deleitar instruyendo; mas con el tiempo se dirigió únicamente al deleite abandonando la instrucción... Aun para deleitar se les pasó la sazón a las fábulas mitológicas... Después que aquella insensata creencia se fué extirpando... es preciso cesase la admiración y con ella el deleite». ¿Hase visto error más fecundo? La confusión de la *fábula* y de la *ficción* llevó como por la mano al P. Feijóo a sentar uno de los dogmas capitales de la escuela romántica, a rechazar en poesía las ficciones mitológicas.

Dado el enlace de sus ideas, el P. Feijóo no podía ser adversario del Teatro Español. Y no lo es, en efecto. En el mismo discurso afirma que «la poesía cómica moderna casi enteramente se debe a España», y rechaza la idea de que los franceses hayan dado más regularidad y verisimilitud a nuestras fábulas. *«La Princesa de Elide* de Molière es indisimulado y claro trasunto de *El desdén con el desdén* de Moreto, sin que haya más regularidad en la comedia francesa ni alguna irregularidad que notar en la española. La verisimilitud es una misma; sólo se distinguen las dos comedias en la expresión de los afectos, y en esto excede infinito la española a la francesa».

De la disputa sobre Lucano, en que el P. Feijóo llevó la peor parte, acosado por las ingeniosas censuras del jesuíta P. Joaquín de Aguirre, en su opúsculo *El Príncipe de los Poetas, Virgilio contra las pretensiones de Lucano* (Madrid, 1742), nació otra **[p. 210]** más importante sobre el *constitutivo esencial de la poesía.* [1] Sólo en ésta hizo hincapié el P. Feijóo, como más acomodada a la índole filosófica de su talento, en quien las facultades racionales y discursivas ejercían mucho más poder que los deleites estéticos. En el fondo sostenía la causa de Lucano por el mero hecho de haber sido Lucano español, sin darse él muy buena cuenta de las razones de arte que hacen que Virgilio sea un poeta perfecto en su línea y eternamente adorable, y Lucano sólo un gran poeta de decadencia, monótono y fatigosísimo de leer, por la continua afectación declamatoria de su estilo, aprendido en las tristes y caliginosas escuelas de su tiempo. No comprendía que, aun concediendo (como algunos concederán sin esfuerzo) que Lucano tuviera en potencia no menor genio poético que Virgilio, es imposible que un poema enteramente político e histórico, donde no vibra jamás la cuerda del sentimiento, pueda ocupar nunca en la estimación de la humanidad puesto igual al de una obra que expresa en versos hermosísimos afectos y pasiones humanas, de suyo eternas y comprensibles en todo lugar y tiempo. No advirtió que la *Farsalia,* a pesar de sus indudables bellezas oratorias y del espíritu de grandeza que toda ella respira, y a pesar de bellezas descriptivas de primer orden y

detalles pintorescos que anuncian un arte nuevo, es un poema fastidioso y oscurísimo, árido en medio de la prodigalidad de color, enigmático y tenebroso, teniendo, además, sus versos el defecto mayor que pueden tener versos algunos en el mundo, es decir, el de ser todos iguales, igualmente llenos, igualmente robustos y altisonantes, acuñados todos en el mismo troquel.

El P. Feijóo, que, a despecho de sus aciertos teóricos no sentía verdaderamente la poesía, y regulaba el mérito de la *Farsalia* por la elocuencia de sus discursos y por la exactitud histórica del relato, imaginaba que el tener en menos los críticos a Lucano procedía de no haber introducido éste fábulas en su poema, sin acordarse de que Lucano, si bien abandonó el uso de la mitología clásica (por parecerle absurda en un tema histórico y reciente), exornó su poema (mostrándose en esto más **[p. 211]** que en ninguna otra cosa ingenio verdaderamente creador, y a su manera gran poeta) con otras supersticiones orientales y occidentales, como la hechicera de Tesalia y la terrible evocación del cuerpo muerto, o los prodigios del bosque druídico de Marsella; y echó mano también de personificaciones alegóricas de seres abstractos; v. gr.: el espectro de Roma que se presenta a César a orillas del Rubicón. Pero el P. Feijóo andaba completamente ofuscado en esta cuestión, por no entender los términos técnicos, y así, cuando el P. Aguirre le objetaba que la *Farsalia,* poema estrictamente histórico, no era una *fábula,* es decir, un verdadero cuerpo de creación poética, una verdadera *composición* de arte, como la *Eneida,* sino una versificación, o sea, un tema de retórica puesto en verso con mayor o menor elocuencia y poesía de estilo, el P. Feijóo entendía que fábula quiere decir *ficción,* y negaba con calor que la *ficción* fuese el constitutivo esencial de la poesía, haciéndole consistir, por el contrario, en el *enthusiasmo.* A esto añadía (y era verdad no negada por sus adversarios) que, «siendo la Poesía un arte perfectamente análogo a la Pintura *(ut Pictura Poesis),* igualmente podrán ser objetos propios del Poeta, como lo son del Pintor, los hechos o personajes verdaderos y reales que los fabulosos».

Considerado el *enthusiasmo* como constitutivo esencial de la poesía, le definía de parte de su causa, «imaginación inflamada con aquella especie de fuego a quien los mismos poetas dieron nombre de furor divino»; y de parte del efecto, le hacía consistir en «un lenguaje elevado, compuesto de locuciones más enérgicas, de figuras más brillantes, de imágenes más grandiosas y más vivas»; es decir, en una poesía puramente de estilo, única que él admiraba en Lucano. En cuanto a la versificación, la consideraba de esencia en la poesía, como *parcial constitutivo de ella.*

Repito que el P. Aguirre lleva en esta cuestión la mejor parte. Cuando Feijóo, persistiendo en su singular y erróneo criterio de la exactitud histórica, exclamaba: «Virgilio versificó ficciones, Lucano realidades... ojalá todos los poetas heroicos hubieran hecho lo mismo que Lucano, pues supiéramos de la antigüedad infinitas cosas que ahora ignoramos y siempre ignoraremos», como si la misión de la Poesía fuese llenar los vacíos **[p. 212]** y reparar los olvidos de la Historia, y, no tuviese ella en sí su valor y finalidad propia e intrínseca, el P. Aguirre le respondía con profundo sentido que «en ese caso no tendríamos ni historiadores ni poetas». Con este alfilerazo, el polígrafo ovetense perdió todo concierto, y mostró bien a las claras cuán poco le llegaban al alma estas cosas de la Poesía. «Y bien: ¿qué falta nos harían los poetas?... Leí que un francés (no me acuerdo si era Voiture o Malherbe) solía decir que un buen poeta, en una república o reino, no era más apreciable ni merecía más estimación que un buen jugador de bolos...» Nada se iguala al desdén con que el prosaico espíritu del P. Feijóo habla de «las patrañas que en versos elegantes presentó Grecia a las naciones». Toda gran cualidad lleva consigo aparejado algún defecto gravísimo, y no hubiera sido poco milagroso que un *sentido común* tan poderoso, pero a ratos tan vulgar, como el que había en el padre Feijóo, hubiese

acertado a ponderar rectamente las obras de la fantasía, y a sorprender el origen de sus misteriosas creaciones. Digámoslo claro: el P. Feijóo, tenía tan perverso gusto, que para él eran obras maestras e inmortales las de *la famosa Magdalena Scudéry*, y anunciaba gravemente que de las sátiras que contra ella se escribieron no quedaría memoria alguna, mientras que el *Ciro* y la *Casandra* desafiarían las tempestades de los siglos.

También sostuvo el P. Feijóo que la *elocuencia era naturaleza y no arte*, [1] proposición evidentísima, pero de la cual sacó las más temerarias consecuencias, las cuales como ya hemos notado en otra parte, harían fuerza, no ya solamente contra la Retórica, sino contra toda arte humana, puesto que todas suponen y exigen una facultad preexistente, que el arte educa, rige y disciplina. El P. Feijóo confiesa que nunca perdió el tiempo en estudiar las reglas de la Retórica; que nunca trató de formarse un estilo: «tal cual es, bueno o malo, de esta o de aquella especie, no le busqué yo, él se me vino». No niega sólo la eficacia de los preceptos, niega la utilidad de la imitación, de la lectura, del ejercicio, mezclando con todo esto, que dicho en términos tan absolutos no puede ser más falso, consideraciones profundas y verdaderas, que van contra el *formalismo* retórico **[p. 213]** y contra la falsa inteligencia del principio de imitación. «Sin la naturalidad no hay estilo, no sólo excelente, pero ni aun medianamente bueno. ¿Qué digo ni aun medianamente bueno? Ni aun tolerable. Es la naturalidad una perfección, una gracia, sin la cual todo es imperfecto y desgraciado... A todas las acciones humanas da un baño de ridiculez la afectación... Es preciso que cada uno se contente en todas sus acciones con aquel ayre y modo que influye su orgánica y natural disposición... Si con eso desagrada, mucho más desagradará si sobre ése emplasta la afectación. Lo más que se puede pretender es corregir los defectos que provienen, no de la naturaleza, sino de la educación, o del habitual trato con malos ejemplares. Y no logra poco quien esto logra... Es una imaginación muy sujeta a engaño la de la pretendida imitación del estilo de este o aquel autor. Piensan algunos que imitan, y ni aun remedan... Quiere uno imitar el estilo valiente y enérgico de tal escritor, y saca el suyo áspero, bronco y desabrido. Arrímase otro a un estilo dulce, y, sin coger la dulzura, cae en la languidez. Otro al estilo sentencioso, y en vez de armoniosas sentencias, profiere fastidiosas vulgaridades. Otros al ingenioso, como si el ingenio pudiera aprenderse o estudiarse... Otros al sublime, que es lo mismo que querer volar quien no tiene alas, porque ve volar al pájaro que las tiene... ¿Qué son realmente estos imitadores, sino unos ridículos monos de otros hombres?... A un espíritu que Dios hizo para ello, naturalmente se le presentan el orden y distribución que debe dar a la materia sobre que quiere escribir, la encadenación más oportuna de las cláusulas, la cadencia más airosa de los períodos, las voces más propias, las expresiones más vivas, las figuras más bellas... No hay geometría para medir si una metáfora, v. gr.; salió ajustada a las reglas... Del mismo modo que el que no tiene bastante entendimiento para discurrir bien, discurre defectuosamente por lo común, por más que haya estudiado las reglas sumulísticas, y el que lo tiene, discurre con acierto, aunque las ignore; ni más ni menos el que no tiene genio, nunca es elocuente, por más que haya estudiado las reglas de la Retórica, y lo es el que lo tiene, aunque no haya puesto los ojos ni los oídos en los preceptos de este Arte... Lo más que yo podré permitir, y lo permitré con alguna **[p. 214]** repugnancia, es que el estudio de las reglas sirva para evitar algunos groseros defectos. Mas nunca pasaré que pueda producir primores. La gala de las expresiones, la agudeza de los conceptos, la hermosura de las figuras, la majestad de las sentencias, se las ha de hallar cada cual en el fondo del propio talento. Si ahí no las encuentra, no las busque en otra parte. Ahí están depositadas las semillas de esas flores, y ese es el terreno donde han de brotar, sin otro influjo que el que, acalorada del asunto, les da la imaginación... Los ejemplos son hazañas de otros ingenios que no puede imitar sino quien tenga valentía igual a la suya. ¿Qué importa que yo vea cómo se remonta el águila a la segunda

región del aire? ¿Podré por eso elevarme a la misma altura no teniendo la misma fuerza?»

En esta apología brillante y deslumbradora de su propio estilo, uno de los menos retóricos y menos acicalados, y al mismo tiempo más fáciles, amenos y sueltos, el Maestro Feijóo procedía con la singular satisfacción de sí propio que le acompañó y le sostuvo siempre en sus innumerables campañas científicas. No duda en proponerse a sí mismo por modelo, sin reparar que mucho de lo que él califica de nimia y viciosa afectación puede ser, en espíritu menos didácticos que el suyo, y menos atentos a lo práctico, a lo útil y a lo inmediato, amor recogido, silencioso y rarísimo a la belleza del estilo, culto respetuoso de la forma, y anhelo por arrancar de las palabras bellezas semejantes a las del mármol. Que no todas las palabras se escriben solamente para enseñar, ni basta el vulgar esmero de la simplicidad y de la llaneza para hacer del discurso oratorio o poético un sér orgánico y animado, que respire, y se mueva, y hable con voces penetrantes e inmortales. La opinión del P. Feijóo, por lo mismo que es tan especiosa, por lo mismo que encierra una parte de verdad, por lo mismo que halaga la pereza de los espíritus científicos y de los espíritus literarios atropellados y fáciles, debe rechazarse severamente, en cuanto envuelve la ruina, no ya de la Retórica, sino del arte mismo de la palabra, «de aquel arte racional de animar los pensamientos, de mover los afectos, de excitar las pasiones y de hacer la verdad más clara y manifiesta», como lo dice muy bien el médico Piquer, que impugnó esta opinión del P. Feijóo, en su excelente tratado **[p. 215]** de *Lógica*. [1] Sin el arte adquirido por unos u otros procedimientos (que en esto cabe racional disputa), pero arte, al fin, ejercitado con exclusiva consagración y sin tregua ni descanso, se producirán rasgos elocuentes, pero nunca la oración elocuente, la verdadera creación estética.

Lo que en todos estos escritos del P. Feijóo palpita, y lo que los hace simpáticos en medio de sus errores y ligerezas, es la reivindicación constante, sistemática y apasionada de los derechos y libertades del genio, así en la ciencia como en el arte. En este punto, el contraste de sus opiniones con las de Luzán es palmario y evidente, pudiendo considerarse al uno y al otro como cabezas respectivamente de las dos escuelas literarias que llenaron con sus luchas todo el siglo XVIII.

De Luzán conocemos ya los principios estéticos generales; no sus doctrinas concernientes a la técnica literaria. Su libro, que gozó autoridad de código por más de una centuria, y fué luego olvidado y proscrito durante la época romántica, ha sido ampliamente vengado de tales desdenes por aventajados **[p. 216]** críticos contemporáneos, tales como el señor Cueto y el Sr. Fernández y González. Uno y otro han dejado fuera de toda duda que, lejos de ser Luzán un repetidor servil de las poéticas de los franceses, su clasicismo es mucho más italiano que francés, y difiere y se aparta profundamente del de Boileau en puntos tan esenciales como admitir o rechazar lo maravilloso cristiano a título de fuente de inspiración poética. Por otra parte, basta abrir el libro y notar su traza y disposición, las citas y autoridades en que Luzán se complace, los modelos que recomienda y los libros que extracta, para convencerse de que, en efecto, la *Poética* de Luzán, compuesta primitivamente (1728) en lengua italiana y en seis discursos, con el título de *Ragionamenti sopra la Poesía*, [1] refleja exclusivamente el modo de pensar reinante en las Academias de Nápoles y de Palermo, y que por esta razón y otras muchas se parece más a las poéticas de nuestro siglo XVI, penetradas de influencia italiana (como la del Pinciano o la de Cascales), que no a las obras críticas de Boileau, D'Aubignac, Le Bossu y Batteux, las cuales en alma y cuerpo intentaron trasplantar algunos discípulos y sucesores de Luzán a nuestro suelo.

El clasicismo italiano ha sido siempre mucho más libre, más variado, menos convencional, menos rígido y meticuloso, y por decirlo todo de una vez, más poético y menos oratorio que el clasicismo francés. Las ventajas de Luzán, ingenio poco inventivo, pero de gran seso, se derivan principalmente de las buenas fuentes en que bebió, y que muy pronto comenzamos a abandonar los españoles, aislándonos precisamente de aquella literatura que entre todas las de Europa tiene más similitudes y afinidades con la castellana, y puede prestarnos mejores y menos ocasionados servicios. Luzán, más bien que como el primero de los críticos de la escuela francesa, debe ser tenido y estimado como el último de los críticos de la antigua escuela *italo-española* a la cual permanece fiel en todo lo esencial y característico, teniendo sobre el Pinciano o sobre Cascales la ventaja de haber alcanzado una cultura más varia y más extenso conocimiento de extrañas literaturas, como la francesa y la inglesa.

[p. 217] Sobre la originalidad relativa del libro de Luzán, se han manifestado no leves sospechas. Blanco (White) dice redondamente que la *Poética* del humanista aragonés es una traducción libre del tratado *Della perfetta Poesia*, de Muratori, tan fiel al orginal, que a Blanco le sirvió para aprender por sí sólo el italiano cotejando ambos libros. [1] Hemos comparado muy despacio la obra de Luzán con el tratado de Muratori, [2] y no hallamos el plagio que da a entender Blanco (White). Es verdad que de todos los autores que Luzán tuvo a la vista, fué Muratori el preferido, y aquel de quien aceptó mayor número de ideas y de doctrinas; pero citándole siempre, corrigiéndole algunas veces, y siguiéndole a la letra muy pocas. Así, de Muratori esta tomado el sistema de la *imitación de lo universal y de lo particular,* que, sin embargo, obtiene del talento filosófico de Luzán desarrollos originales; la doctrina del *fin de la Poesía,* y el considerarla como hija o ministra de la Filosofía moral; todo lo relativo a las fuentes del deleite poético, a la distinción de dos especies de verdad, *cierta* o *probable,* y de dos verisimilitudes, una *popular* y otra *noble;* los preceptos que encaminan a hallar materia nueva y maravillosa por medio del ingenio y de la fantasía, regulados por el juicio; la teoría de la perfección o depuración de la naturaleza; la distinción de tres especies de *imágenes* o *ídolos;* la preferencia dada a la imitación universal sobre la particular; la definición del ingenio y de la fantasía poética; en suma, casi todo lo fundamental y lo que es Estética pura. Pero con estas doctrinas combinó otras ideas sueltas, tomadas de diversos autores italianos, algunos de ellos antiguos como los comentadores de la *Poética* de Aristóteles, Pier Vettori *(Victorius),* Paulo Benio, Antonio Minturno, y otros (los más) contemporáneos suyos, como el famoso jurisconsulto Gravina *(Della ragione poética),* el conde Monsignani *(De imitatione* **[p. 218]** *poetica),* Orsi, Crescimbeni y Quadrio. De los franceses únicamente cita (y éstos con mucha menos frecuencia), la *Retórica* del P. Lamy, la *Poética* de Boileau, las *Reflexiones* del padre Rapin, las anotaciones de Dacier al texto de Aristóteles, los discursos de Corneille sobre el poema dramático, y el tratado del P. Le Bossu sobre el poema épico, que califica de excelente. En ideas generales sobre la Belleza, ya sabemos que explotó a Crousaz, alemán de origen, si bien escribió en lengua francesa.

Hay, pues, mucha, muchísima labor de taracea en el libro de Lazan, y pueden marcarse capítulo por capítulo los hilos que han entrado a componer la trama. Así se explican también las repeticiones y las contradicciones que han creído advertir algunos. La *Poética* fué un libro útil en su tiempo, quizá puede serlo todavía en algunos de sus capítulos, porque la verdad nunca es vieja: se recomienda, además, por una erudición positiva y sólida y por un modo de exposición, no desabrido y seco, como da a entender Quintana, sino amplio y ameno. Pero reconociéndole de buen grado todas estas virtudes y otras más, especialmente la discreción y el buen gusto habituales con que juzga la parte clásica o italiana de nuestra literatura y la discreción y tacto en los ejemplos con que comprueba y hace española la doctrina, el más apasionado de Luzán no podrá concederle verdadera originalidad crítica.

Luzán es un compilador en la mayor parte de su obra; pero es un compilador inteligente, que sabe cuanto se sabía en Italia y Francia en su tiempo, y que acierta a asimilárselo con discernimiento propio. De todas maneras, conste que la *Poética* de Luzán no es una traducción, ni mucho menos, de la *Poética* de Aristóteles, como pretende D. Alberto Lista, el cual sin duda la había leído en sus mocedades y la había olvidado después. [1] La *Poética* de Luzán no tiene con los inmortales fragmentos del Estagirita más relaciones que las que tiene cualquiera otra poética clásica, quiero decir, la adopción de algunas leyes estéticas de carácter universal y eterno, y también la mala interpretación de algunas observaciones de valor puramente histórico. Ni es cierto tampoco, como **[p. 219]** escribe Fernando Wolf, [1] que Luzán *hubiera bebido la purísima agua del Parnaso francés a las orillas del Sena mismo,* puesto que Luzán no fué a París hasta 1747, diez años después de haber impreso su *Poética,* cuyos primeros materiales son, como queda dicho, italianos. En el mismo yerro incurrió D. Antonio Alcalá Galiano en sus lecciones sobre la literatura del siglo XVIII, [2] asentando en términos rotundos que Luzán «hubo de dirigirse a Francia como el país de donde entonces venía la luz...», y que allí estudió la *Poética* de Aristóteles, con los comentarios que le habían puesto los escritores franceses, y «tomando la teoría del P. Le Bossu sobre el poema épico, la puso en castellano y la agregó a la de Aristóteles», afirmaciones todas tan contrarias a la verdad de los hechos que casi nos hacen sospechar que los literatos de principios de nuestro siglo, aunque tan cercanos a Luzán por el tiempo, no tenían de su persona y de sus obras más que una idea confusa y superficial, ni leían ya la *Poética,* ni la consideraban como un libro, sino como una *fecha.* Tal había sido el contagio de la escuela francesa, que había acabado por imponernos los propios preceptistas de allende, dejando en la oscuridad y en el olvido a los mismos españoles que habían contribuído a acelerar su triunfo. Quizá la relativa independencia de Luzán, quizá lo mucho que tiene de latino y de italiano más bien que de francés, contribuyó al desdén con que en los últimos años del siglo XVIII se miraba su libro, desdén del cual se advierten huellas aun en el mismo Quintana, que, por otra parte, habla de él con más conocimiento y con algún elogio, no sólo respecto del valor histórico de la empresa que realizó, sino respecto del valor intrínseco del libro, que justamente apellida «sano y seguro en principios, oportuno y sobrio en erudición y en doctrina, juicioso en el plan y claro en el estilo», aunque de ningún modo se le puede conceder lo que después añade, es a saber: que está escrito sin amenidad alguna y que inspira poco interés, puesto que la mayor amenidad y el mayor interés de un libro didáctico consisten precisamente en esas cualidades de orden lúcido, de claridad, de sobriedad, etc., que él mismo **[p. 220]** acaba de otorgar al preceptista de Zaragoza. Yo confieso que la lectura de esa *Poética* jamás me ha fastidiado, sino interesado y divertido, y a todos los que la han leído con alguna atención oigo decir lo mismo.

La *Poética* de Luzán presenta notables variantes en sus dos ediciones, la de Zaragoza, 1737, en un abultado volumen en folio, y la de Madrid, 1789, en dos volúmenes en 8.º La primera es la única que Luzán dirigió por sí mismo, y así podemos creer que refleja con más exactitud su pensamiento, pero es mucho más incompleta. En la segunda entendieron los hijos y también los amigos y discípulos del autor, y de un modo muy especial D. Eugenio de Llaguno y Amírola, que se encargó de colocar en sus lugares respectivos las copiosas adiciones y capítulos enteros que Luzán había dejado entre sus papeles. Generalmente hablando, estas adiciones y enmiendas mejoran el texto, y suelen referirse a libros que Luzán no había leído antes (v. gr., el *Paraíso Perdido* de Milton, que él dió a conocer por primera vez en España, traduciendo algunos fragmentos), o bien a noticias históricas acerca de nuestra antigua poesía y versificación. Pero alguna vez, aunque rara, advertimos pequeñas supresioncs de carácter muy sospechoso. En la primera edición, Luzán, bien porque así lo sintiera, bien por no atacar de frente la opinión común, hacía notables concesiones al teatro español. Por

ejemplo, de Calderón decía: «Admiro la nobleza de su locución que, sin ser jamás obscura ni afectada, es siempre elegante, y especialmente me parece digna de muchos encomios la manera y traza ingeniosa con que este autor, teniendo dulcemente suspenso a su auditorio, ha sabido enredar los lances de sus comedias, y particularmente de las que llamamos de capa y espada, entre las cuales hay algunas donde los críticos tienen muy poco o nada que reprender, y mucho que admirar y elogiar». Todo este pasaje ha desaparecido en la segunda edición. [1] ¿Es que Luzán cambió de parecer con los años, y dejó de admirar a Calderón, o es que Llaguno tuvo la osadía de alterar el texto en apoyo de sus opiniones, más radicalmente neoclásicas que las de Luzán? Hoy es **[p. 221]** imposible averiguarlo, pero la última conjetura nos parece más probable, y de todas suertes el hecho es curiosísimo.

La *Poética* de Luzán se divide en cuatro libros, concernientes, el primero, al origen, progresos y esencia de la poesía, el segundo a la utilidad y deleite de ella, el tercero a los poemas dramáticos, y el cuarto a los épicos. De los géneros menores no hay tratado especial, pero a ellos se refiere la mayor parte de la doctrina del segundo libro. No obstante, cuando la *Poética* se publicó por primera vez, advirtieron muchos esta falta, y Luzán se propuso remediarla, comenzando por escribir un tratado *de la sátira*, que hubo de extraviarse o quedó incompleto, lo mismo que un capítulo sobre la declamación, cuya ausencia habían notado los Padres de Trévoux, en su Diario. [1]

Ya antes de divulgarse en 1737 la *Poética*, habían corrido entre los apasionados del arte nacional voces desfavorables a las doctrinas que en ella inculcaba su autor, y especialmente al juicio que hacía de algunos famosos poetas españoles, como Góngora y Calderón. Los tiempos no estaban maduros aún para los innovadores, y Luzán, que descendía a la arena el primero, tenía que recibir en su escudo los primeros golpes. Así es que en el prólogo, en vez de proceder con la inmodestia y fanfarria que luego mostraron Nasarre, Velázquez y D. Nicolás Moratín, procura abroquelarse con mil precauciones oratorias, pidiendo humildemente que no se estimen por *novedades* sus opiniones, puesto que hace más de dos mil años estaban, en todo lo sustancial, escritas por Aristóteles y epilogadas por Horacio, y generalmente aprobadas y seguidas después en todas las naciones cultas, además de ser tan antiguas como la razón misma, de la cual recibían su mayor validez y fundamento. «Bueno fuera que desecháramos el oro de Indias porque viene de un Nuevo Mundo, y que por antipatía a las novedades hubiera aún quien cerrase los ojos por no ver la circulación de la sangre, o las *tubas fallopianas*, o los *vasos lácteos*, u otros descubrimientos utilísimos». **[p. 222]** El pasaje es curioso para mostrar el estado del gusto y de la cultura entre nosotros, y lo que tenía de atrevido el propósito de Luzán, que hoy nos parece poco más que un hábil y docto propagandista de lugares comunes.

Del mismo modo procura ponerse bien con los apasionados de Calderón y de *Solís*. La mezcla extraña de estos dos nombres, entre los cuales no cabe paridad alguna, demuestra que la confusión de las ideas críticas era en Luzán no menor que en sus adversarios. Don Antonio de Solís, historiador atildado y retórico, es un poeta dramático muy de segundo orden, notable por cierto buen gusto relativo, ya muy raro en la época en que floreció, pero falto enteramente de originalidad y de arranque, y por ningún concepto merecedor de andar al lado de un genio como Calderón. Pero lo cierto es que a principios del siglo XVIII los dos nombres sonaban juntos, y Luzán se disculpa igualmente de haber notado lunares en el uno y en el otro: «Pasa en nuestro caso (escribe, y son notables sus frases) lo mismo que en un motín popular, en cuyo apaciguamiento la justicia suele

prender y castigar a los primeros que encuentra, aunque quizá no sean los más culpados: *es cierto que no lo son ni Calderón ni Solís*, y así el desprecio con que algunos hablan de nuestras comedias, se deberá con más razon aplicar a otros autores de inferior nota y de clase muy distinta». ¿Quiénes serían éstos? ¡Probablemente Tirso o Alarcón, de quienes no se dice una palabra en esta *Poética,* donde Solís es elogiado a cada paso! ¡Qué desconocimiento tan completo de nuestra historia literaria el que tenían o afectaban nuestros críticos del siglo XVIII!

Los errores de Luzán no hay para qué señalarlos muy menudamente: son los del clasicismo de su tiempo, y desde las primeras páginas del libro se revelan. Decir que *el fin de la Poesía es el mismo de la filosofía moral,* y que pueden darse odas y poemas que tengan por único fin la exposición de lo útil, era comenzar negando el arte mismo del cual se iban a dar preceptos y arruinar de un golpe toda la labor de nuestros escolásticos, que Luzán no había leído y que hubieran podido darle muy buenas lecciones sobre la independencia del Arte. A Luzán le extravía, como a todos los teóricos de su siglo, la tendencia *docente* y moralizadora. Cree de buena fe que Homero escribió sus poemas «para **[p. 223]** explicar a los entendimientos más incultos las verdades de la moral, de la política, y también, como muchos sienten, de la filosofía natural y de la teología», y añade cándidamente, con el P. Le Bossu en la mano, que la mayor utilidad de la *Ilíada* consiste en mostrar cuán necesaria sea la unión y concordia entre los jefes de un ejército, de donde infiere que Homero «en la politica y en la moral consiguió su fin, pero no es tan cierto que igualmente le consiguiese en la filosofía y teología, porque los filósofos ya sabían por figuras y símbolos todo lo que *Homero les escondía en sus versos*». [1] Con este criterio esotérico y pedagógico, aplaude a aquellos obispos griegos de quienes se cuenta, con verdad o sin ella, que condenaron a las llamas las obras de los poetas líricos, porque de tales obras «como dirigidas totalmente al deleyte y entretenimiento, no podía sacarse *utilidad* alguna.

Cree también Luzán, como muchos de su siglo, que la poesía nació entre los pastores, y se ejercitó primero en asuntos bucólicos, «como, por ejemplo, la grey, el prado, los árboles, la hierba, el arroyo... y otras cosas semejantes», de donde pasó luego a los sacerdotes egipcios y caldeos, quienes la hicieron velo de altísimas verdades especulativas. Sería tarea tan fácil como **[p. 224]** inútil el insistir en este género de errores, que por otra parte Luzán no inventó ni echó a volar el primero. Preferimos fijarnos en aquellos rasgos que muestran a Luzán como verdadero predecesor de otra crítica más racional y más adelantada.

Y, ante todo, el libro de Luzán dista *toto coelo* de los tratados empíricos, que tanto abundan, así en nuestra literatura como en la italiana y francesa. No hay precepto que él no razone y al cual no procure dar una base filosófica. El libro de Luzán es, a todas luces, y mejor o peor hecho, un ensayo de estética literaria, un tratado de filosofía del arte. El autor afirma la *unidad* de la Poética en cuanto a sus fundamentos: «Uno es el arte de componer bien en verso, común y general para todas las naciones y para todos los tiempos, así como es una la oratoria en todas partes»; pero al lado de esta unidad en los principios no olvida ni desconoce el carácter relativo e histórico de la obra de arte, ni tampoco las influencias del *medio.* «El clima, las costumbres, los estudios, los genios, influyen de ordinario hasta en los escritos y diversifican las obras y el estilo de una nación de los de otra».

Aunque Luzán *prefiere* los poemas que tienen por objeto la enseñanza mezclada con el deleite, y que producen alguna utilidad extraña al arte, no por eso desconoce, antes enseña en términos expresos, que puede haber excelentísima poesía que no se proponga *otro fin que el deleyte poético.* De la

misma suerte, admite, como legítimas, de la manera que en otra parte hemos visto, así la imitación ideal o *de lo universal* (que él prefiere), como la imitación de lo particular. Y en su definición de la poesía procura admitirlo y concordarlo todo: *«Imitación de la naturaleza en lo universal o en lo particular, hecha en verso, para utilidad o para deleyte de los hombres o para uno y otro juntamente»*. Con apariencias naturalistas es idealista acérrimo: «nadie ignora que con la cultura del arte parece que toda la naturaleza se desbasta y se labra, y ostenta en todo más aliño y aseo». [1]

[p. 225] A pesar de este amor suyo al aliño y al *aseo*, Luzán es grande e ilustrado apologista de las candideces homéricas, y se extasía con las *costumbres sencillas* de aquella *dichosa edad* en que «los reyes hacían, ya de cocineros, ya de trinchantes, ya de cocheros, y en que las princesas como Nausicáa iban sin algún melindre a lavar su ropa al río, y era noble ejercicio de patriarcas y príncipes apacentar su ganado».

No menos sensato y digno de alabanza, aunque no tan original como algunos han supuesto, se muestra al reprobar el uso inoportuno de las fábulas mitológicas en asuntos modernos y cristianos, como contrario a la *verisimilitud* poética: «Por esto los poetas cristianos... introdujeron con razón en la Epopeya ángeles buenos y malos, magos, encantadores y otras cosas de este género, que en el ya mudado sistema de la Religión eran más creíbles para el vulgo... En Camoens me parece algo reparable la introducción de Júpiter, Venus, Baco, etc., en un poema de tal asunto y escrito para leerse entre cristianos». Pero entiéndase bien: lo que Luzán rechaza como absurdo e inverisímil, es el hacer intervenir en un poema moderno a las deidades gentílicas *quanto a los atributos divinos*, es decir, considerados como seres teológicos existentes y activos, no el valerse, *quanto a lo físico y moral*, de «aquellas expresiones de los gentiles que están ya universalmente recibidas y usadas como adorno propio de la poesía... De modo (añade Luzán, para explicar más claramente su doctrina) que no hallo dificultad ni reparo alguno en que un poeta christiano, si ha de hablar de una borrasca, diga en frase poética, que Neptuno airado conmovió su reino». La opinión de Luzán no es sustancialmente diversa de la de Boileau: lo que hace es limitarla y rectificarla, admitiendo, por otra parte, en términos expresos que «la Poesía se sostiene por la fábula y vive de la ficción». Luzán muy rara vez sigue resueltamente opiniones contrarias al vulgar sentir de los preceptistas. Así es que no admite la poesía en prosa que Minturno, Benio, **[p. 226]** Pinciano, Cascales, Cervantes y tantos otros habían recibido de buen grado, y excluye del campo del arte «todas las prosas, aunque imiten costumbres, acciones o afectos humanos».

El buen juicio de Luzán brilla hasta en pormenores a primera vista insignificantes. Por ejemplo, legitima como eminentemente poético el empleo de los epítetos homéricos *(Aquiles el de los pies ligeros, Minerva la de los ojos garzos)*, y su repetición cuantas veces se nombre el sujeto a quien convienen. En esto como en todo lo demás, estaba mucho más adelantado que nuestros helenistas de principios de este siglo, v. gr.: Hermosilla, el cual, al encontrarse con tales epítetos en la *Ilíada*, los rodea o procura variarlos, o los embebe en la corriente de la frase, huyendo de la repetición pura y neta, que es uno de los caracteres más universales de la poesía épico-popular de todos tiempos y naciones.

La posición de Luzán respecto del teatro español no podía ser otra de la que fué, dadas las tendencias de su espíritu crítico más sólido que brillante, los antecedentes de su educación latino itálica, las corrientes ya irresistibles de la época, el prosaísmo llevado en triunfo, el ideal correcto y pedagógico

que en toda Europa comenzaba a imponerse al arte, el predominio de las conveniencias sociales y académicas erigidas en ley suprema, el absoluto olvido de todo elemento histórico en la apreciación literaria, la imposición de fórmulas y recetas de carácter imperativo y absoluto sustituídas a la pura y sincera emoción estética, la regularidad fría y simétrica, que, exteriorizada en obras más o menos apreciables, pero, en suma, propias de un cierto estadio social y de una cierta época, e incomprensibles y faltas de sentido fuera de él, pretendía condenar como bárbara toda creación de la fantasía que no encajase dentro del molde de esa literatura oratoria y lógica, de esa prosa sensata y animada, que por mucho tiempo fué la única poesía francesa. Y, sin embargo, Luzán no fué tan allá: en su tratado de la poesía dramática hay, es cierto, injusticia evidente, hay errores crasos de hecho y de derecho, hay verdadera prevención y animosidad contra el teatro de Lope, y mucho más contra el de Calderón; pero no hay el ignorante fanatismo, el odio feroz y antirracional que hace casi ilegibles los opúsculos críticos de Nasarre, de D. Nicolás Moratín, de **[p. 227]** Clavijo y Fajardo, de Marchena y de tantos otros. Luzán sabe más, y piensa mejor y es más español que ellos. Reconoce muchas *buenas calidades* en la dramática española; llama a boca llena *gran poeta* a Lope de Vega, y *hombre extraordinario por la extensión, variedad y amenidad de su ingenio, por la copia y suavidad de su versificación*, y a sus obras *inmenso depósito de preciosidades poéticas, de naturalidad y buen estilo;* no escatima los elogios al *urbano y seductor* lenguaje de los galanes de Calderón, a la invención y enredo complicadísimos de sus fábulas; reconoce en ellas *el arte primero de todos*, que es el de interesar a los espectadores y llevarlos de escena en escena, con ansia de ver el fin, «circunstancia esencialísima de que no se pueden gloriar muchos poetas de otras naciones, grandes observadores de las reglas». Moreto y Rojas (a quien sólo considera como poeta cómico) todavía obtienen mayor gracia a sus ojos, por acercarse más a la comedia de carácter. De Alarcón y Tirso no dice una palabra, seguramente por no haber conocido sus obras, ya rarísimas en aquella fecha. En suma: el que quisiera aprovecharse de las concesiones de Luzán y tejer sólo con sus escritos una apología de la antigua escena española, no dejaría de encontrar en la *Poética* bastantes materiales para su intento. Además, Luzán no quiere consentir en las absurdas ideas de Nasarre y Montiano, que suponían la existencia de un teatro español erudito, fiel observador de los preceptos y ejemplos de griegos y romanos, antítesis perfecta del desarreglado arte nacional. Para Luzán no hay más teatro español que el de Lope, Calderón y sus secuaces, digno de aplauso en unas cosas y de censura en otras, pero siempre «popular, libre, sin sujeción a las reglas de los antiguos». «Nuestra poesía antigua castellana no tuvo jamás Poética», dice en otra parte Luzán. Proposición más brillante que sólida: creemos haber demostrado en esta obra lo contrario. Toma Luzán, como tantos otros, por documento crítico de gran precio el humorístico desenfado de Lope de Vega, intitulado *Arte nuevo de hacer comedias,* tantas veces contradicho por el mismo Lope y por sus discípulos en apologías mucho más serias y más profundas, las cuales Luzán da muestras de ignorar de todo punto, y que le hubieran salvado de muchos errores en que lastimosamente cae por no conocer la *teoría* de nuestra antigua comedia; que teoría hubo **[p. 228]** en ella, como la hay, en todo movimiento literario aun en los que a primera vista parecen más irregulares.

En lo que pudiéramos llamar *crítica negativa,* es decir, en la censura de los defectos más comunes y palpables de nuestras antiguas comedias, Luzán suele acertar, y se le puede dar la razón en casi todo, sin que esto implique cosa alguna en pro ni en contra de nuestro teatro, porque la crítica de Luzán es tan menuda y tan de pormenor, y de tal manera deja intacto el espíritu de las obras que analiza, que la verdadera crítica queda por hacer después de estos reparos mecánicos. Para él, la ignorancia de lo que llama *arte*, es decir, de las estériles disquisiciones con que llena su libro tercero, y en las cuales ningún poeta encontrará por cierto luz ni enseñanza para nada, le parece un pecado capital e

irremisible. Olvidándose de la bellísima teoría de la *verisimilitud popular* o artística, con la cual, siguiendo a Muratori, había defendido en su primer libro todos los caprichos de la imaginativa que largamente se permitieron el Ariosto y todos los autores de poemas y libros caballerescos, se empeña aquí en proscribir las aventuras «que sólo tienen ser en la imaginación del poeta que las inventó», y en sujetar la fábula de las comedias a una cierta verisimilitud material y prosaica, condenando de un golpe géneros enteros, como las comedias mitológicas, las comedias de santos, la mayor parte de las heroicas, y todas aquellas en que interviene de una manera u otra lo sobrenatural y lo maravilloso. De esta manera restringe caprichosamente la fábula cómica a no ser más que el trasunto poco o nada idealizado de los accidentes de la vida común, sin admitir tampoco en las comedias de costumbres recurso alguno que salga de la más trivial y diaria realidad, aunque puedan darse, y de hecho se den, en el mundo casos mucho más raros y estupendos que cuantos imagina el arte. En lo cual bien se ve que Luzán, arrebatado por el furor censorio y por deducciones y consecuencias falsas de su doctrina (a la cual repito que es infiel en casi todo este libro), no sólo condena el teatro español, sino de rechazo todos los teatros del mundo **,** incluso el teatro francés, dado que no son casos frecuentes ni muy verosímiles en la vida los de Rodoguna ni los de Fedra. Y si se responde que para Luzán es una la verisimilitud de la tragedia y otra la de la comedia, **[p. 229]** responderé que bajo el nombre de comedia, que impropiamente les dieron sus autores, confunde Luzán una porción de composiciones del teatro español que son verdaderos dramas trágicos, y que deben ser juzgados y absueltos por las mismas reglas que legitiman la verisimilitud de las tragedias griegas y de las tragedias francesas, y de todas las tragedias posibles, aunque se acepte la caprichosa definición de Luzán, el cual, separándose aquí profundamente de la doctrina de Aristóteles, restringe la tragedia a ser «representación dramática de una gran mudanza de fortuna *acaecida a reyes, príncipes y personajes de gran calidad y dignidad,* cuyas caídas, muertes, peligros y desgracias exciten terror y compasión en los ánimos del auditorio, y los curen y purguen de estas y otras pasiones, *sirviendo de ejemplo y escarnio a todos, pero especialmente a los reyes y personas de mayor autoridad*».

De nada de esto, exceptuando el principio ético de la purificación de las pasiones, hay rastro en el texto de Stagirita, y era no pequeño atrevimiento querer amparar bajo su pabellón tal concepto de tragedia cortesana y áulica, que si puede ser la de los jardines de Versalles, nunca fué, ni por asomo, la de las fiestas de Baco.

Para comprender hasta dónde llega la negación del elemento poético en las teorías dramáticas de Luzán, baste decir que recomienda «como muy arreglado y metódico» para la composición de una *comedia* el sistema del P. Le Bossu, que consistía en escoger ante todo una máxima para enseñarla alegóricamente en el poema, y «hallado el punto de moral que ha de servir de fondo y cimiento a la fábula, reducirla a una acción que sea general e imitada de las acciones verdaderas de los hombres, y que contenga alegóricamente la dicha máxima». ¡Qué comedias tan amenas y regocijadas se obtendrían por este procedimiento! Ciertamente, con tales principios críticos no es posible admirar mucho a Lope ni a Calderón.

Con sus ideas de verisimilitud material y tangible, es claro que Luzán había de llevar al último grado de rigor y nimiedad el famoso precepto de las unidades dramáticas. Más lógico y más intolerante que el autor del famoso verso:

«Una acción sola, en un lugar y un día»

[p. 230] exige la correspondencia exacta del tiempo de la acción con el tiempo de la representación, medidos por reloj. Como la representación más larga no dura arriba de cuatro horas, tampoco se deberán admitir en el teatro acciones que excedan mucho de ese término: Luzán lo preceptúa en términos expresos, por la singular razón de que «siendo esos dos períodos de tiempo, el uno original y el otro copia, se deben asemejar lo más que se pueda». Aquí Luzán tropieza con el famoso *período de sol de la Poética* de Aristóteles, y para librarse de tan formidable argumento, sale del paso con decir que el texto debe estar incorrecto o interpolado. ¡Tal juego de cubiletes hacían estos críticos aristotélicos con la autoridad de Aristóteles siempre que les estorbaba! Si hubiesen penetrado el verdadero sentido de la *Poética,* allí hubieran podido aprender que el giro *de sol* no es un precepto, y que Aristóteles distingue perfectamente el tiempo real del tiempo que podemos llamar *estético,* y estima la más perfecta fábula la que más ampliamente se dilate conforme a su naturaleza, hasta producir el cambio de felicidad en desdicha o al contrario. ¿Qué mayor apología para el teatro español o para el de Shakespeare?

Es de ver y admirar, como rasgo de época y de escuela, el ardor que Luzán pone en esta cuestión pueril, y cuán a regañadientes concede *una* o *dos horas más,* hasta que haciéndose cargo de la dificultad de encontrar argumentos que encajen en tan estrecho molde, acaba, como todos los sostenedores de esta absurda teoría, por dar a los poetas un modo de eludirla y falsearla, que consiste en no hablar nunca de días ni de horas, y apartar de la mente del espectador la noción de tiempo. En cuanto a la unidad de lugar, de la cual Aristóteles no dice una palabra, Luzán tiene la manga un poco más ancha, y aunque el rigor de la ley pide un lugar estable y fijo, tiene por *yerro leve y perdonable* el de quien ponga un acto de comedia en el Coso de Zaragoza y otro en la plaza del Pilar. Pero hasta aquí llega su tolerancia, y reprende gravemente a no sé qué preceptista italiano que concedía al dramaturgo licencia para pasear a sus personajes por toda la ciudad y por *dos o tres leguas* a la redonda. Para Luzán, ya esto es un intolerable abuso, lo mismo que las mutaciones de escena, que él quiere sustituir con ciertos tablados y divisiones horizontales imaginadas por el Dr. Jerónimo **[p. 231]** Varuffaldi, y cien veces más contrarias a toda ilusión y verisimilitud que los cambios de decoración más frecuentes [1] y rápidos.

A la pobre luz de estas intolerancias de escuela hizo Luzán la crítica del teatro español, encarnizándose con las infracciones repetidas de las unidades, con los anacronismos y los dislates geográficos, sin olvidar tampoco aquellos reparos éticos de que no hay teatro alguno que esté exento, y que de todos modos tienen poco que hacer en una Poética. Con copiar una parte de los anatemas que lanzaron sobre las comedias de Molière los dos grandes oradores sagrados de su tiempo, Bossuet y Bourdaloue, hubieran tenido de sobra para contestar victoriosamente a Luzán los partidarios de nuestro antiguo drama. Todo bien considerado, el escarnecimiento de los afectos nobles y generosos y las burlas que recaen en menosprecio del fervor religioso o de la autoridad paterna, o de la fidelidad conyugal, traen peores consecuencias sociales que los excesos del punto de honor vindicativo, expresión y degeneración bárbara de un alto sentido de dignidad propia y humana.

En el terreno puramente literario, la única observación de Luzán que implica verdadera trascendencia crítica es la que se refiere a la palidez, monotonía y leve estudio de los caracteres en nuestra dramática: observación injusta de todo punto si se la aplica a Tirso, a Alarcón, y hasta cierto punto a Moreto, y aun a algunas obras excepcionales de Lope y de Calderón, pero que tiene toda su fuerza si se limita al mayor número de las obras de éste (singularmente las comedias *de capa y espada),* y a

infinitas de los autores de segundo orden.

Ni siquiera el ejemplo y la doctrina de Pedro Corneille son **[p. 232]** bastantes para que Luzán tolere el género de las *tragicomedias o comedias heroicas,* antes las condena como *abuso intolerable contra lo natural y lo verisímil,* y como un *nuevo monstruo no conocido de los antiguos.* Para Luzán no hay cosa más antipática que la mezcla de lo trágico con lo cómico, porque «queriendo lograr juntos los fines de la Tragedia y de la Comedia, no se logra ninguno».

La teoría del poema épico en Luzán es un mixto de las ideas de Benio y del P. Le Bossu, acordes entrambos en que la epopeya «debe servir de instrucción especialmente *a los reyes y capitanes de ejército,* a los que manden y gobiernen, en lo que conduce *para las buenas costumbres y para vivir una vida feliz*». Debajo de la alegoría de la fábula debe enseñarse alguna importante máxima moral, *o proponer la idea de un perfecto héroe militar.* De este modo la epopeya vendría a ser la poesía didáctica de los cuarteles, y una especie de suplemento de las ordenanzas. Lo extraño es que al lado de estas inepcias, que Luzán, a lo menos, tiene el mérito de no haber inventado, encontremos un singular capítulo en que Luzán patrocina y hace suya la noción del héroe épico, dada por el *doctísimo* Juan Bautista Vico, y exprime, por decirlo así, el jugo de su libro de la *Ciencia Nueva,* tan desconocido entonces en la mayor parte de Europa, y cuya influencia fué tan tardía. Pero a haberse penetrado Luzán verdaderamente de la doctrina de su presunto maestro, ¿cómo hubiera podido empezar un capítulo con palabras de Vico, y acabarle con otras del P. Le Bossu?

Tal mezcla de luz y de sombras es característica del libro de Luzán, cuyos méritos hemos expuesto lealmente, sin dejar de poner a la vista sus imperfecciones, de las cuales, por su educación y por el espíritu de su tiempo, apenas podemos decirle responsable. Tal como es la *Poética,* contradictoria e incoherente en muchas cosas, y radicalmente falsa en otras, no produjo mejor doctrinal literario el siglo XVIII; y cualquiera que sea el mérito de Hermosilla, de Martínez de la Rosa, y de los últimos preceptistas de la escuela neoclásica, no puede negar nadie que con atención los examine, que la riqueza filosófica y técnica del libro de Luzán aparece en ellos singularmente mermada, y que nada encontramos ni en el *Arte de Hablar,* ni siquiera en la elegante **[p. 233]** *Poéica* del vate granadino, que aventaje ni se acerque en trascendencia estética a las bellísimas y sólidas doctrinas que en sus dos primeros libros (los mejores de la obra) expone Luzán sobre la imitación de lo universal y de lo particular, sobre los oficios del ingenio y de la fantasía, sobre la exornación de la materia por medio del artificio. En su línea, y como expresión teórica del pensamiento de una escuela, la *Poética* de Luzán no ha sido superada, ni rectificada, ni añadida, como tampoco lo ha sido la *Retórica* de Mayáns y Siscar, pudiendo estimarse ambos libros como las dos columnas de la preceptiva literaria del siglo XVIII.

Las opiniones críticas de Luzán, muy señaladamente las que profesaba sobre nuestro antiguo teatro, y también la condenación del gongorismo (todavía dominante), a pesar de las oportunas salvedades que hacía reconociendo el indudable mérito de Góngora como poeta lírico, no podía menos de suscitar recia contienda y protestas del sentimiento nacional herido. Puede decirse que esta polémica empezó aún antes que la *Poética* hubiese salido de casa del impresor. Adjuntas a su primera edición van dos aprobaciones, por otra parte muy encomiásticas, de los Rdos. PP. Maestros Manuel Gallinero y Miguel Navarro, los cuales, a pesar de ser grandes amigos y admiradores de Luzán, intentaron poner algún correctivo a las exageraciones de su crítica y volver por la honra, que suponían atropellada, de los antiguos autores castellanos. El padre Gallinero se separaba en términos rotundos de la opinión de

Luzán y de los críticos transpirenaicos, afirmando, poco más o menos como el P. Feijóo, que el rigor de tales críticos procedía de no considerar «que las reglas pueden mejorarse con la artificiosa adición de otros primores», de donde infería que, habiendo alcanzado nuestros poetas los primores del arte (que en tiempo de Aristóteles no tenían aún toda su perfección y hermosura), no debían tenerse por desordenado extravío, sino, al contrario, por audacia generosa, las novedades y bizarrías de los nuestros». Y puesto ya en este camino, recordaba con discreción a Luzán que iguales reparos de infracción de las reglas del arte se habían dirigido en su tiempo a Molière, y que éste se había defendido mostrando bien poco respeto a los preceptistas. El P. Navarro, atenuando también las censuras de Luzán contra nuestros poetas, procedía more **[p. 234]** *scholastico,* extractando las doctrinas de San Agustín sobre el concepto de la belleza, y de Santo Tomás sobre el concepto del arte. Excuso advertir que estas aprobaciones de tan levantado espíritu fueron suprimidas y condenadas al olvido, como dos monumentos de solemne pedantería y de barbarie, en la segunda edición de la *Poética,* dirigida en 1789 por el elegante Llaguno, que trató la obra de Luzán con tan poca conciencia como el *Victorial* de D. Pedro Niño y otros libros que imprimió.

Pero ni Llaguno, ni sus amigos pudieron borrar de la memoria de las gentes la docta crítica que habían hecho de la *Poética* los redactores del *Diario de los Literatos* en el tomo IV de su meritoria publicación. Este artículo consta no menos que de 113 páginas, y es obra de dos autores. La parte meramente expositiva y de extracto pertenece a D. Juan Martínez de Salafranca; la parte crítica fué redactada por el bibliotecario D. Juan de Iriarte, uno de los hombres más doctos de aquella centuria, consumado gramático y latinista, autor de ingeniosos epigramas en la lengua madre y en la castellana, y de un bien digerido catálogo de los manuscritos griegos de la Real Biblioteca de Madrid. Don Juan de Iriarte, que había recibido en los colegios de Jesuítas de París y Ruan su educación literaria, discípulo del P. Porée, que fué también maestro de Voltaire, no podía ser muy hostil a los principios críticos profesados por su amigo Luzán; pero tanto podía en él el sentimiento nacional, que, aun haciendo grandes elogios de la *Poética,* se negaba resueltamente a asentir con el autor en lo que tocaba al mérito de nuestros poetas, y emprendía la defensa de la tragicomedia española, de la poesía en prosa, del teatro de Lope de Vega, y hasta de los versos más enigmáticos de Góngora. [1] Luzán había calificado **[p. 235]** el *Arte Nuevo,* de Lope, de «libro cuyos fundamentos y principios se oponen directamente a la razón y a las reglas de Aristóteles». Don Juan de Iriarte quiere probar que Lope no compuso su *Arte* para apoyar la novedad de sus comedias, ni se propuso levantar nueva *poética* contra la de Aristóteles y Horacio, cuyos preceptos en todo lo esencial, recomienda expresamente e inculca en muchas partes de su obra, debiendo estimarse las contradicciones que en ésta se advierten como «elegantes rasgos de ingenioso despejo y bizarría»; Hace notar el influjo *de la democracia* (sic) en nuestros antiguos teatros, y la necesidad en que se vieron nuestros poetas de atemperarse al gusto popular, aun protestando de él. «La obra de Lope, más es *arte nuevo* de criticar comedias, que de hacerlas».

Luzán había despedazado con verdadera saña de reformador, entonces necesaria, el enigmático soneto de Góngora en loor de Luis de Bavia, escogiéndole entre otros ciento como dechado de la más perversa y caliginosa poesía. Don Juan de Iriarte apura los esfuerzos de su ingeniosidad para defender el soneto de Góngora, y realmente saca ilesas de las garras censorias **[p. 236]** de Luzán algunas frases poéticas y figuradas de buena ley, como los *claveros celestiales,* los *bronces de la historia* y la *llave de los tiempos;* pero compromete en mal hora su causa, cuando emprende dar racional sentido a este terceto, monstruoso embolismo de imágenes, sobre el cual tanto sudaron Salcedo Coronel y los demás intérpretes de Góngora, entendiéndole unos de la inmortalidad que comunica la imprenta, y

otros de la caída de Icaro:

> «Ella a sus nombres puertas inmortales
> Abre, no de caduca, no, memoria,
> Que sombras sella en túmulos de espuma».

Lo más brillante y lo más sólido del articulo del *Diario* es la defensa de la tragicomedia, proscrita por Luzán como género monstruoso y bárbaro. Iriarte le recuerda que «los antiguos conocieron una especie de drama que participa de la Tragedia y de la Comedia, y que admite la mezcla de personas ilustres y vulgares, de sucesos serios y jocosos, como se observa en el *Amphytrion* de Plauto, y en el *Cyclope* de Eurípides, y debía acontecer en los dramas satíricos de Pratinas, según lo que de ellos sabemos, y según lo que indica la misma *Poética* de Horacio, de la cual bien claramente se deduce que en tales representaciones alternaban los Reyes y los Dioses con los Sátiros y los Faunos, y con la gravedad trágica, el donaire y la malicia cómica más subida de tono».

A estos argumentos de autoridad añade otros de razón, derivados de la esencia misma del poema dramático: «No parece tan extraño ni tan violento el drama que une lo serio con lo jocoso, porque, no siendo el drama más que una imitación o representación de las acciones y sucesos humanos, y encontrándose no pocos de éstos mezclados de lances serios y graves, y de festivos y graciosos chistes, con intervención de personas grandes y plebeyas, ¿qué repugnancia ni qué monstruosidad puede haber para que acciones y sucesos de esta calidad se representen? ¿Y si en el teatro de la vida humana pasan y suceden verdaderas tragicomedias, por qué razón no las podrá haber fingidas o imitadas en el Theatro de la Poesía, suponiendo que en su representación se observen las condiciones y leyes del decoro y de la propiedad? Ni obsta el inconveniente que se opone de que **[p. 237]** los donayres cómicos interrumpen y destruyen la fuerza de los afectos trágicos, porque lo mismo sucede dentro de la Tragedia y de la Comedia, en donde los afectos de lástima, de ternura y de amor, destruyen los de ira, furor y odio... Estas y otras reflexiones abren la puerta a un dilatado discurso, en que *pudiera demostrar que muchas de las maximas que los críticos establecen por leyes generales de la Dramática, no son más que fueros particulares del genio y gusto de cada siglo y de cada nación, como lo acredita la historia del Theatro antiguo y moderno*... Fuera de que parece demasiado rigor querer añadir a la Comedia, sobre las tres unidades a que está sujeta, otra unidad cuarta, que es la unidad *de especie*, de suerte que no pueda haber más de una especie de Comedia, no ignorándose que los romanos tuvieron tantas especies diferentes de Comedias, unas *Pretextatas*, otras *Togatas*, otras *Atelanas*, otras *Tabernarias*, etc., según la diversa clase y calidad de sus asuntos y personas, según su mayor o menor gravedad y varia composición de lo serio y lo jocoso».

¡Página de crítica verdaderamente sensata y admirable, pero que no fué la única que en el mismo sentido escribieron los apologistas de la tradición nacional, nunca muerta ni ahogada en el siglo XVIII, como ya hemos comenzado a notar y seguiremos viendo! Claro es que, pensando Iriarte de tan libre y racional manera, no podía menos de diferir de la sentencia de Luzán acerca de la unidad de tiempo. No sólo califica de pretensión arbitraria la de las cuatro horas, sino que, en redondo, afirma que el estrechar los límites de la acción no es sino sofocar y oprimir el ingenio, y cortar los vuelos a la pluma del poeta, «con lo cual llega a malograrse lo substancial de los dramas, que es el artificio de la Fábula».

Aunque todos estos reparos venían envueltos en una lluvia de flores derramada sobre todos los libros de la *Poética,* Luzán no dejó de sentir la punta del acero, y como no era la modestia la prenda distintiva de su carácter, hubo de responder en descomedido tono con cierto folleto que imprimió en Pamplona, en 1741, trabajado a medias entre él y su amigo D. José Ignacio de Colmenares y Aramburu, oidor de la Cámara de Comptos, disfrazándose el primero con el anagrama imperfecto de D. Iñigo de Lanuza, y el segundo (de quien son todas las notas) con el de **[p. 238]** Henrico Pío Gilasecas Modenés. Luzán se defiende con habilidad en lo relativo a Góngora y a Lope: no así en la parte teórica, donde tenía peor causa, y donde se empeña en contestar a las razones con autoridades. Así, v. gr., para probar la ilegitimidad de la tragicomedia, sienta el principio de que *en la poesía dramática se debe preferir lo verisímil, aunque imposible o falso, a lo verdadero inverisímil,* y para comprobarlo, cita a Cascales, Cervantes (en *el Persiles,* lib. II, cap. II), Scalígero, Pavlo Benio, Dacier y Juan Bautista Vico. [1]

El gusto de Luzán se fué afrancesando más cada día, después de su viaje a París como secretario de embajada con el duque de Huéscar, desde 1747 a 1750. Buena prueba de ello nos ofrece su curioso libro intitulado *Memorias Literarias de París,* que imprimió, dedicado al P. Rávago, confesor de Fernando VI, en 1751. En este libro discurre Luzán de un modo ingenioso y ameno, pero con menos pureza de lengua que en sus obras anteriores, sobre los establecimientos de enseñanza en París, sobre el estado de las Letras y de las Ciencias, especialmente de la Física y de la Química, de las Matemáticas, de la Medicina y de la Historia Natural, sobre las Academias y las Escuelas militares, sobre las Bibliotecas y las Imprentas, todo con el más ardiente y simpático entusiasmo por la cultura, y mostrándose superior a la mayor parte de las preocupaciones de su siglo. Consideraba, por supuesto, a París como «el centro de las Ciencias y Artes, de las Bellas Letras, de la erudición, de la delicadeza y del buen gusto». Clamaba contra la incomunicación científica de unos pueblos con otros: «Las Ciencias y las Artes tocan hoy a su perfección: mil descubrimientos, mil inventos, mil máquinas, mil nuevos métodos allanan todas las dificultades y facilitan los estudios: en todas partes, en todas lenguas se habla, se escribe científicamente: el templo de la sabiduría es ya accesible a todos... Todo alienta, todo influye, todo se comunica». La figura de Luzán crece mucho a nuestros ojos con este **[p. 239]** candoroso e insaciable afán de ciencia que ya en su edad madura, y como si acabara de descubrirse un mundo nuevo para su espíritu, le lleva lo mismo al curso de física experimental del abate Nollet o al de química de la Planche, que a la representación de las tragedias de Crébillon y de Voltaire, o a los salones en que imperaba Diderot. Todo lo indaga y escudriña, desde las cartillas en que aprenden los muchachos a leer, hasta la organización del Teatro de la Comedia Francesa, y todo procura referirlo a utilidad de su nación.

El entusiasmo de Luzán por los franceses, que le hace prorrumpir a la continua en pomposos ditirambos, no le ciega, sin embargo, para reconocer en aquella brillante cultura ciertos defectos y síntomas de decadencias. Así, v. gr., se duele del abandono de las letras clásicas, comparándolas sin duda con el floreciente estado en que durante su mocedad las había visto en Italia, si bien hace justicia al mérito de varios humanistas de París, tales como el abate Olivet y el P. Porée. Sobre la poesía francesa expone consideraciones bastante atinadas, empezando por reconocer que «quizá la Francia, y particularmente la Provenza, puede gloriarse de haber sido la primera en inventar y cultivar la poesía vulgar, sirviendo de modelo a otras naciones»; proposición hoy plenamente confirmada por el estudio de la Edad Media, pero entonces de muy pocos sabida ni alcanzada. Llegando a los poetas que leyó y trató personalmente, con Voltaire es muy pródigo de alabanzas, concediéndole el primer lugar entre los ingenios contemporáneos. «Su poema la *Henriade, sus* tragedias, sus epístolas y otras

muchas obras en verso y en prosa, le han adquirido una fama igual a la envidia y emulación de los que le han satyrizado cruelmente... El ingenio vivo y fecundo de este poeta está siempre en acción y produciendo algo. Las novelas de *Zadig* y de *Babuc,* que han salido a luz poco ha, son suyas, como lo manifiesta el estilo y la ingeniosa discreción con que están escritas... Mr. de Voltaire tendrá ahora poco más de cincuenta años; es cortés, discreto y delicado en la conversación; de ingenio muy agudo, de fantasía muy viva y muy fecunda, juntando a estas prendas naturales mucho estudio y asidua lección, una erudición universal y el conocimiento de muchas lenguas: en suma, un gran poeta, por más que sus émulos *o sus* **[p. 240]** *mismos Escritos,* le hayan rebajado parte de su mérito y de su fama». No puede uno menos de sonreirse cuando considera que este retrato de Voltaire, trazado sin duda de buena fe y sólo con una intención literaria (puesto que en la religiosidad de Luzán nadie ha puesto tilde ni reparo), fué dedicado al confesor del piadosísimo rey Fernando VI. Verdad es que la fama de la impiedad de Voltaire no había llegado entonces a donde llegó en su escandalosa vejez, y muchos (de los cuales, sin duda, era Luzán) le consideraban únicamente como un escritor ameno, aunque algo atrevido y licencioso.

Luzán había defendido con extraordinario calor en su *Poética* la teoría de los géneros *puros,* pero en París cambió de parecer, en vista de las obras de La Chausée y de Diderot, se hizo acérrimo partidario de la comedia sentimental o *lacrimatoria,* y al año siguiente de su vuelta de París imprimió, dedicada a la Marquesa de Sarria (en cuya casa se tenía la célebre *Academia del Buen Gusto),* una traducción de *Le préjugé á la mode,* de La Chausée, con el título de *La razón contra la moda,* acompañada de un prólogo entusiasta **.** Creía Luzán, y lo afirma en sus memorias, que este género de dramas sentimentales o tragedias urbanas podían competir con las obras más célebres que hubiesen aparecido en teatro alguno del mundo, y siguiendo las huellas de Diderot, condenaba por afectado y altisonante el estilo sentencioso de las tragedias clásicas, anunciando que si esa falsa sublimidad seguía en aumento, muy pronto se perdería en Francia toda naturalidad de estilo y toda noción de verdadera elocuencia. Y aún va más allá **,** cuando condena todas las modernas *Fedras, Electras, Ifigenias,* y todos los *Orestes y* los *Edipos,* en palabras tales y tan curiosas, que deben transcribirse aquí, por lo mismo que proceden de un preceptista de los que por tradición llamamos *helados* y *sistemáticos,* y para eterno escarmiento de los que quieren condensar en una fórmula toda la vitalidad del pensamiento de un hombre: «Los poetas franceses, queriendo emular, y aun superar la fama de los trágicos griegos, se propusieron los mismos asuntos... *Pero no repararon que los assuntos que eran verisímiles en la antigua Athenas y en la antigua Roma, son ahora totalmente inverisímiles en París y en todas partes.* Ya el pueblo no cree en Oráculos, ni en la cólera de los falsos Dioses, **[p. 241]** ni en los Manes que quieren ser aplacados; ni se tiene por virtud heroyca el vengarlos y aplacarlos con la sangre de sus agresores, *ni la historia fabulosa de los tiempos oscuros y heroicos puede hallar crédito* en *el auditorio presente.* Tal vez esta razón ha sido la que ha contribuído más al poco aplauso que ha tenido el moderno *Orestes* de Voltaire. Y yo miro como una especie de prodigio del ingenio y del arte el efecto y la conmoción que produce siempre que se representa la *Phedra* de Racine, y las lágrimas que obligan a derramar a todo el auditorio algunas de sus escenas». El que lea este trozo enteramente romántico, y considere cuán difícil es de vencer y rendir el envejecido error antiguo, no dejará de conceder a Luzán el título de hombre superior, dado el nivel intelectual en que le tocó vivir, sin cultura propia e indígena entre los suyos, y con cultura de *transición* entre los extraños.

Y esta cultura, así como no la rechazaba por prejuicio o engreimiento nacional, tampoco le seducía y fascinaba en todas sus partes como sedujo y fascinó a tantos otros extranjeros, que fueron a París como atraídos por un canto de sirena. Luzán apenas daba valor alguno a la filosofía francesa del siglo

pasado. «En París todo el mundo estudia la *Physica,* y la estudia muy bien; pero pocos o ninguno aprenden ni llegan a saber una verdadera Lógica, ni una verdadera Metaphísica. No he oído jamás hablar ni de Bacón de Verulamio, ni de Wolfio; si algunos nombran a Leibnitz, es por lo que tuvo de gran matemático; de Locke no se hace mucho caso, tachándole algunos de que no fué buen geómetra. Nadie habla ni se acuerda de Platón, como si tal hombre no hubiese habido en el mundo. Y cuanto a Aristóteles, bien podré asegurar, sin recelo de engañarme, que nadie ha leído ni lee sus obras originales, sin embargo de que todos las desprecian. *De aquí resulta que ordinariamente, en las obras que salen en París, se hallará falta de méthodo y de solidez en los discursos, en los cuales sólo ha trabajado la imaginación viva del autor*... La misma Religión no está segura de estos asaltos repentinos... Y como la falta de Lógica y de Metaphísica es general, todo pasa, cualquiera opinión algo brillante halla aplauso y apoyo, y nadie sabe descubrir el error». Ni tampoco se dejó llevar del general deslumbramiento que en su tiempo producían los adelantos **[p. 242]** prodigiosos de las ciencias matemáticas y físicas, ni del desprecio que sus cultivadores mostraban hacia las otras artes: «La Historia, la Poesía, la Erudición, comparadas con una theoría del movimiento de los satélites de Júpiter, son como un juego de niños en el concepto de estos mathemáticos. No sé si en esto aciertan: yo *creo que no.*» [1]

El mayor mérito de Luzán en estas *Memorias* consiste en haber sabido distinguir en la cultura francesa de su tiempo el oro del hierro y el hierro del barro. Así le oímos quejarse amargamente de aquella turba de novelas licenciosas que fueron plaga del siglo pasado, y echar de menos los libros de caballerías de terrados por el *Quijote.* «Por fin aquellos libros inspiraban la inclinación a las armas, el valor, la intrepidez, la buena fe, el sufrimiento y el preferir la muerte a la infamia, virtudes que hacían siempre mucha falta a la nación que las perdiera... Las novelas francesas, por el contrario, no inspiran sino amores, placeres y lascivias, assuntos tanto más dañosos cuanto más las costumbres de casi toda Europa están inclinadas ya con demasía a las delicias y al ocio.» [2]

[p. 243] Luzán contribuyó más que otro alguno a lanzar a la literatura española en la general corriente europea, lo cual en cierto modo era inevitable, dada la mísera postración de nuestras letras y el empobrecimiento cada día mayor del espíntu nacional. [1] Pero aun siendo Luzán ingenio tan hondamente marcado con el sello de la imitación extraña, sus doctrinas críticas parecen un dechado de españolismo y de tolerancia si se las compara con las de otros eruditos amigos suyos, que con grande estrépito y alarde de fuerza se dieron a seguir el camino abierto por la *Poética,* tomando de ella los peores lados, y exagerándolos hasta un grado de violencia y fanatismo casi increíble.

Entre estos escritores son dignos de especial mención D. Blas Antonio Nasarre y Férriz, D. Agustín de Montiano y Luyando y D. Luis Joseph Velázquez, medianos críticos todos y muy infenores a Luzán en alteza y novedad de pensamientos, aunque dignos de buena memoria por otras razones.

El bibliotecario D. Blas Nasarre, aragonés como Luzán, y a quien éste honró nada menos que con los epítetos de *escritor sabio y elocuente,* es uno de aquellos personajes literanos de cuyo mérito muy difícilmente llega a hacerse cargo la posteridad, pasadas las circunstancias que les dieron transitoria fama. Los pocos escritos suyos que conocemos están afeados casi todos, o por una erudición indigesta y trasnochada, o por una extravagancia que raya en lo ridículo. Y, sin embargo, sus contemporáneos no iban del todo descaminados en tenerle por hombre nada vulgar. **[p. 244]** En la Academia Española pocos trabajaron más que él en los años inmediatos a su fundación. Como

bibliógrafo y paleógrafo honra su nombre el largo prólogo que estampó al frente de la *Polygraphia Universal* de D. Cristóbal Rodríguez, historiando las variaciones de la escritura española desde las monedas autónomas hasta el siglo XVI. Como jurisconsulto, supo unir el estudio de la arqueología y de las humanidades con el de los textos legales, y figuró no sin lucimiento en el escuadrón de los Finestres y Mayans, merced a los cuales nunca se extinguió del todo en las aulas españolas la luz que en otras edades habían encendido Antonio Agustín y Antonio Gouvea, Covarrubias, Fernandez de Retes y Ramos del Manzano.

De intento hemos hecho conmemoración de estas buenas partes del entendimiento y aplicación de Nasarre, para que parezca mayor el contraste con lo absurdo y descaminado de su crítica literaria, en la cual apenas se percibe el más remoto vislumbre de un pensamiento filosófico, e impera y campea a sus anchas el más increíble mal gusto. Reimprimió el *Quijote* de Avellaneda, que él y su amigo Montiano juzgaban mucho más entretenido y chistoso que el de Cervantes. Reimprimió también las Comedias de Cervantes, no porque le gustasen, sino al revés, porque le parecían malas, y ni siquiera las tenía por comedias, de donde infería que Cervantes las había compuesto como parodias intencionadas del estilo y gusto de Lope de Vega. La especie es tan estrambótica, que parece imposible que haya cabido en cerebro de hombre sano. Júzguese como se quiera de las comedias de Cervantes, nadie que las examine de buena fe, y que lea el prólogo en que su inmortal autor se queja tan amargamente de no encontrar actores que se las representasen, y a duras penas librero que quisiera sacarlas a luz, dudará ni por un momento de que fueron escritas en serio. ¿Y por qué no habían de serlo? Entre los innumerables dramaturgos anteriores a Lope de Vega, ¿quién es el que puede entrar en comparación con Cervantes, si se exceptúan acaso Torres Navarro, y Micael de Carvajal? Prescindiendo de la grandiosa y épica *Numancia*, que todavía no estaba impresa ni descubierta cuando Nasarre escribía, ¿por qué había de avergonzarse Cervantes ni nadie de ser autor de una comedia de costumbres tan ingeniosa y amena **[p. 245]** como *La Entretenida*, de una comedia de carácter tan original como *Pedro de Urdemalas*, de una comedia de moros y cristianos tan bizarra y pintoresca como *El Gallardo Español*, de un drama novelesco tan interesante y fantástico como *El Rufián dichoso*, y de una serie de entremeses que son cada cual, sobre todo los escritos en prosa, un tesoro de lengua y un fiel y acabado trasunto de las costumbres populares?

Pero en esas comedias *no se guardan las unidades*, decía Nasarre, y por eso es imposible que Cervantes haya podido escribirlas de buena fe, él que tanto había inculcado en el *Quijote* la necesidad de observarlas. Ya dijimos en el tomo II, y no hemos de repetir aquí, de qué manera tan natural y tan sencilla se explica para nosotros esta aparente contradicción de Cervantes. ¿Pero no advirtió Nasarre que en el mismo libro que imprimía, en el diálogo de la *Curiosidad* y de la *Comedia*, se había encargado Cervantes de satisfacerle y de explicarle el cambio y de impugnarse a sí mismo?

A decir verdad, la reimpresión de las comedias de Cervantes no fué para D. Blas Nasarre más que un pretexto escogido con poca fortuna para desahogar su bilis contra el teatro castellano, y especialmente contra Lope y Calderón. Después de insinuar que las tales comedias de Cervantes son una especie de *Quijote* dramático, aunque la ironía está en ellas más recóndita (¡y tanto!), después de alabar *lo bien puesto de los desaciertos* y lo *perfectamente imitado de los desbarros y necedades*, elogios que de fijo hubieran sacado fuera de sí a Cervantes, la emprende el buen bibliotecario con los extranjeros que habían dicho mal de nuestra escena, y se propone demostrarles que su crítica es justa si se refieren a Lope y a Calderón y a otros autorcillos así de poca monta, pero que de ninguna manera es aplicable a otras comedias excelentes y recónditas, plautinas y terencianas, que don Blas

tenía recogidas y allegadas, y que se proponía ir publicando en colección. Este era, según Nasarre, el verdadero teatro español, tal y tan rico, que se podían contar en él más comedias arregladas y *conformes al Arte* que en los teatros italiano, francés e inglés juntos. No sabemos con mucha seguridad a qué comedias aludía Nasarre; pero de ciertos pasajes de su prólogo puede inferirse que tenía a la vista algo del teatro anterior a Lope, **[p. 246]** especialmente las *Celestinas,* [1] *la Propaladia* y las comedias de Lope de Rueda, y siendo, como era, D. Blas acérrimo partidario del realismo dramático en su acepción más estrecha, es decir, como reproducción fiel de accidentes y costumbres de la vida ordinaria, lamentaba que nuestro teatro, desde Lope en adelante, hubiese abandonado este rumbo, inclinándose al género novelesco. Así es que de los dramáticos posteriores a Lope, sólo manifiesta alguna estimación por Moreto, Roxas, La Hoz, Solís y Cañizares, en cuanto se acercaron alguna vez al tipo de comedias de costumbres que él se había forjado, es a saber: «una acción de pasatiempo y risa, en que intervengan personas humildes, tales como oficiales, truhanes, mozos, esclavos, rameras, alcahuetas, soldados y mercaderes.»

Con arreglo a estos desatinados principios, va tejiendo Nasarre una especie de historia compendiada del teatro español, en la cual asienta, entre otros infinitos errores, que «los Arabes y Moros fueron insignes en las representaciones», que también a ellos debe atribuirse la invención de la rima; que «los Trovadores fueron los primeros que compusieron comedias en lengua vulgar», y que cuando Lope de Vega comenzó a escribir, las comedias eran ya adultas y perfectas, y él las volvió a las mantillas. Para Calderón no tiene más que palabras de vilipendio. Sus *Autos* son una interpretación cómica de la Sagrada Escritura, llena de alegorías y metáforas violentas, de anacronismos horribles», mezcla monstruosa de lo sagrado y lo profano. Sus comedias le parecían, no sólo contrarias a toda verosimilitud y escritas en estilo ditirámbico y altisonante, ajeno de la llaneza de la conversación, sino además inmoralísimas y de mal ejemplo para mancebos y doncellas, por los amoríos, escondites, duelos y venganzas. Y esto lo decía D. Blas, para quien la comedia **[p. 247]** prototipo había de ser aquella en que intervinieran rameras y rufianes. Lo peor que encontraba en Calderón, era haber creado un mundo ideal de caballeros andantes y de hombres imaginarios, y haber puesto toda la atención en el enredo y ninguna en los caracteres.

A esto se reduce el famoso discurso de Nasarre, puesto que todo lo restante está sacado a la letra, o de las *Tablas* de Cascales, o del *Heráclito y Demócrito* de Antonio López de Vega. [1] Si las opiniones de Luzán, tan mesuradas en fondo y forma, habían suscitado tal contradicción del espíritu nacional herido, ¿cuál no había de ser la que promoviese este otro impertinente alegato, tan henchido de satisfacción propia y de pedantería? Nada menos que cuatro impugnaciones de la obra de Nasarre conozco, publicadas todas en el corto espacio de dos años, y de fijo que no fueron éstas las únicas, puesto que, no existiendo bibliografía del siglo pasado, sólo la casualidad nos va proporcionando los materiales para construirla. Rompió las hostilidades D. Joseph Carrillo, con un coloquio satírico de no poco donaire intitulado *La Sinrazón impugnada y beata de Lavapiés,* y muy pronto unieron sus voces con la suya D. Juan Maruján y R. Francisco Nieto y Molina, en dos papeles volantes, que fueron como anuncio del importantísimo aunque farragoso *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias de España contra el dictamen que las supone corrompidas,* obra del abogado D. Tomas de Erauso y Zavaleta, que ocultó su nombre llamándose un *Ingenio de esta corte.* [2] Los escritos polémicos de Carrillo, Maruján **[p. 248]** y Nieto Molina, apenas merecen atención de la crítica sino como documentos históricos de la viva resistencia del espíntu nacional contra la invasión de las nuevas ideas críticas; no así el de Zavaleta, que tiene valor propio y verdadera

elevación de sentido estético en algunos pasajes. Maruján era un coplero de ínfima laya, audaz y violentísimo, fanfarrón y pendenciero, armado de aquel fervor de controversia que es uno de los rasgos del siglo XVIII, como de todas las épocas de transición. No carecía de conocimientos en las literaturas extranjeras, puesto que tradujo la *Dido* de Metastasio; pero sus aficiones y sus resabios le llevaban a la escuela nacional degenerada, en favor de la cual riñó fieras batallas, con más osadía que ciencia ni discernimiento. La paradoja de Nasarre le hirió en lo más vivo de su alma, haciéndole prorrumpir en un romanzón interminable y desaliñado, en que maltrata a su sabor a Nasarre, disfrazando muy poco su nombre con el de *Licenciado Arenas,* y haciendo descubiertamente la apología, no de la comedia española, sino de la ignorancia y del salvajismo literario. Y como Nasarre había mezclado bien malamente en la cuestión el gran nombre de Cervantes, Maruján, que debía de entender de una manera harto singular el patriotismo, la emprende con el *Quijote,* tratándole de obra funesta, que había **[p. 249]** destruído el espíritu caballeresco de la nación, y dado armas a los extranjeros para que la vilipendiasen. Así lo dice en versos tan pedestres y deplorables como todos los demás:

«El fuerte fué de Cervantes,
Aquel andante designio
En que dió golpe tan fuerte,
Que a todos nos dejó heridos.

Aplaudió España la obra
No advirtiendo, inadvertidos,
Que era del honor de España,
Su autor, verdugo y cuchillo;

Contando allí vilipendios.
De la nación repetidos,
De ridículo marcando
De España el valor temido...

El volumen remitiendo
A los reinos convecinos,
Hicieron de España burla
Sus amigos y enemigos,

Y ésta es la causa por qué
Fueron tan bien recibidos
Estos libros en la Europa,
Reimpresos y traducidos,

Y en láminas dibujados,
Y en los tapices tejidos,
En estatuas abultados
Y en las piedras esculpidos...»

¡Qué defensores de España los que comenzaban por derribar el ara del mayor ingenio nacional, y cuán lejanos estaban de sospechar que precisamente el *Quijote* tenía entre sus inmortales excelencias

la de ser una protesta del buen sentido de nuestra raza contra el mundo ideal y fantástico de la caballería andante, antipático siempre al genio latino y en mal hora trasplantado a Italia y a España, que muy pronto dieron cuenta de él con blanda y risueña ironía!

Nieto Molina valía más, y era escritor de otro orden que Maruján, aunque de una escuela semejante. Escribía versos de donaire en la pura lengua del siglo XVII, como si para él no existiesen franceses en el mundo, ni se hubiera escrito la *Poética* de Boileau. En lo bueno y en lo malo, era un escritor anacrónico en más de sesenta años. Quizá es en fecha el último de los poetas **[p. 250]** burlescos genuinamente españoles, puesto que era mucho más joven que Gerardo Lobos, Torres Villarroel y Benegasi, y alcanzó, según toda probabilidad, los últimos años del siglo. Su poema de la *Perromaquia* (1765), que tituló *Fantasía poética en redondillas;* su colección de parodias mitológicas, también en metros cortos, intitulada *El Fabulero* (1764); en suma, todo lo que conocemos de él, parece de Jacinto Polo, de Cáncer o de Anastasio Pantaleón, con gusto menos malo y no menor abundancia de dicción pintoresca.

Un hombre como Nieto Molina, que admiraba a Góngora hasta en sus extravíos y en sus errores, sin perjuicio de no imitarle en ellos, y le llamaba *asombro de los líricos,* no podía dejar impunes las predicaciones galo-clásicas de Nasarre. Así es que le combatió con crítica más festiva que punzante en varios papelejos de poco fuste, donde hay instinto de poeta más que saber de crítico.

Pero en el *Discurso crítico* de Zavaleta, que de intento he reservado para lo último, hay algo más que instinto: hay, aunque en forma ruda e indigesta, una exposición anticipada de las doctrinas que luego se llamaron románticas. Este *Discurso,* que, según refiere Huerta, costó la vida a Nasarre, no es una invectiva personal como de tal noticia pudiera inferirse, sino una verdadera poética dramática, desaseada y bárbara en el estilo, de tal modo que apenas puede leerse íntegra sin un poderoso esfuerzo de voluntad; pero llena de pensamientos propios y elevados, que casi dejan atrás los que hemos leído en Luzán y en D. Juan de Iriarte. El autor declama mucho; pero a veces razona bien sus desenfrenadas admiraciones. Una parte de sus argumentos, y el espíritu general de su crítica, los debe, sin duda, a los antiguos apologistas de Lope, a Tirso, al maestro Alonso Sánchez, a Ricardo del Turia, a Barreda, a Caramuel. Como ellos, pulveriza el sistema de las *unidades,* y defiende como única ley dramática la *imitación de la naturaleza,* pero no en el sentido exclusivo y estrecho de grosera verosimilitud material en que la entendían Nasarre y los demás pedagogos de su estofa, sino según el concepto más amplio y fecundo que cabe en la voz *verosímil* y en la voz *naturaleza.* «No alcanza el examen de los ojos para el hallazgo de aquellas calidades, que se imitan por virtud de un espíritu dispuesto naturalmente a tales producciones, y así es menester **[p. 251]** el auxilio del entendimiento..., que esfuerza el primor sobre lo que se descubre en la naturaleza... Yo encuentro verdaderas y regulares imitaciones de la vida y las pasiones en las comedias españolas... Es la naturaleza causa segunda universal de inmensidad de efectos. Es el propio sér y esencia de las cosas. Es una invisible virtud que concurre prodigiosamente a la producción, aumento y existencia de todas las entidades... Su grandeza consiste en su variedad... Sus asombros incomprensibles son similitudes que en la limitación de lo humano copian el alto ser de lo divino... No tienen medida. No se sujetan a límite, porque su vasto y recóndito imperio jamás se dió a partido con los entendimientos humanos... Siendo tal su incógnita virtud ¿cómo hemos de creer que los antiguos cómicos lograsen, en sus obras, agotarla, ni hacer verdaderos retratos en escritos tan reducidos y limitados?... Si la Naturaleza no obra simplemente, y con separación, los casos melancólicos, graves, risueños, viciosos, torpes, morales, ¿por qué, imitándola o contrahaciéndola, se la ha de proponer con tan impertinentes distinciones y

particularidades? Si su grandeza está en su variedad, ¿cómo puede estar ligada su imitación a preceptos invariables?... Si en la Naturaleza no hay puerta falsa ni coto fijo a las acciones, a los tiempos ni a los lugares, ¿por qué se les ha de señalar con tanto rigor a las representaciones que la remedan?... ¿Acaso distingue de personas ni de medios ni de calidades? ¿No favorece con igualdad a todos? ¿No son todos individuos suyos, y ninguno superior en la sujeción a sus leyes y privilegios? ¿Pues por qué ha de haber imitaciones con exclusión de unos y admisión de otros? Débense tener por verdaderos remedos de la Naturaleza aquellos en que se ven de bulto imitadas, con valiente puntualidad y viveza, sus más notables perfecciones, aquellos en que se registra la milagrosa variedad de sus obras, aquellos en que se advierten indicios de su alta facultad, de su dominio, de su providencia, de su abundancia, de sus producciones y de sus influjos... Los antiguos Plautos y Terencios quedáronse con sus tablas, pinceles y colores a las puertas de la Naturaleza, a los umbrales, a los alrededores, y por eso no pudieron hacer pinturas de sus centros, de sus interioridades, de sus perfecciones y de sus verdaderas esencias... Lo *verisímil* no sólo no se estrecha a la reducida línea de lo que **[p. 252]** ordinariamente sucede, sino que se extiende a todo lo que es capaz de suceder, aunque sea extraordinario, por ser cierto que para ser verisímil no ha menester más que la apariencia de verdad, y caminar con esta semejanza hasta donde raya o puede rayar lo verdadero. *De esta forma se nos descubren para lo verisímil todos los anchos términos de la posibilidad: pues donde puede haber ser y existencta, habrá verdad, y en su imitación hay respectivamente similitud...* El precepto de las unidades es embarazoso e inútil, pues con él se hace imposible la cabal representación de muchos, muchísimos casos que, ni en su verdad, ni en su ficción, se sujetaron a unidades... Si hubo quien asignase a la Comedia estas artificiosas condiciones, acaso serían entonces ajustadas respecto de las piezas para que se establecieron, y los usos, las materias, las invenciones y los gustos de aquellos tiempos. Hágase ahora la debida distinción... que así se conocerá la sinrazón con que se piden estos requisitos a las Comedias Españolas. El Arte ha de franquear al hombre medios y facilidades para la execución de lo que intenta hacer; y si el mismo Arte le ministra estorbos y repugnancias a la Acción, llámesele rémora, escollo y pantano del ingenio. Y al fin no se diga que es regla, sino prisión que oprime y sujeta con crueles grillos toda la facultad del discurso al límite de su estrechez. Inventar leyes, reglas y artificios para lo difícil y no para lo útil, es querer correr y atarse... Yo estoy bien con que el Arte establezca preceptos, leyes y reglas de suma dificultad, de admirable y extraordinario artificio, pero sea proporcionada la utilidad, sea patente el fruto y la conveniencia... Si las Comedias son imitación de la Naturaleza, es preciso que las reglas vayan encaminadas al fin de que la imiten con puntualidad y primor. Pues, ¿cómo se verifica esto, cuando las unidades oprimen el entendimiento, estrechan la facultad y limitan los hechos? ¿Puede ser precepto justo y acomodado a la imitación el que precisa a que en tres horas se represente suceso de tres años?... ¿Por qué ha de truncar el poeta la serie de sucesos que componen una acción?... Si la Naturaleza no puso tassa, límite ni término invariable a las acciones, a los tiempos ni a los lugares, ¿por qué regla podrá ser lícita la imposición de leyes tan pesadas a sus imitaciones?» Y defendiendo la mezcla de lo trágico y lo cómico, añade: «¿Cómo se pretende hacer imitaciones de la Naturaleza, **[p. 253]** desfigurándola el semblante y descuartizándola los hechos? ¿Se vió alguna vez suceso triste con quien no alternase la risa? ¿Se vió placer sin pena, gozo sin gusto, felicidad sin amargura? Los mismos Gentiles colocaron juntas en un mismo templo, y en una misma ara, a las diosas de la felicidad y de la angustia... ¿Qué se logra con imitar una parte mínima del inmenso todo?»

Tambien impugnó Zavaleta con singular energía y lógica el vulgar pretexto de la ilusión escénica, tan invocado por los preceptistas franceses. «Aun los más lerdos e ignorantes espectadores, saben distinguir y conocer muy bien que cuanto ven sobre el tablado es fingimiento y no realidad, es

pintado y no vivo, y es artificiosamente imitado y no existente. Y no siéndoles repugnante allí la apariencia o imitación de un hecho, de un lugar, de un tiempo y de un personaje, tampoco puede parecerles dura la pluralidad de todas estas cosas. Antes bien, les parecería defectuoso lo contrario, así por la prudente consideración de estar el arte diminuto en el poder, como *porque la curiosidad humana no encuentra placer si no apura todo lo que concibe y lo que puede prometerse dentro de una línea...* ¿Quién podrá creer que le divierta más la desnudez de un caso simple que la variedad y adorno de enlazados sucesos?»

En estos principios está fundada la defensa de Calderón, que puede resumirse en las siguientes frases, tomadas de otro lugar del discurso: «Culpar a Calderón porque escribió libre sin imitar a nadie... y porque todas sus comedias son de caballeros pundonorosos y alentados, y Damas nobles, al principio altivas, serias y recatadas, y después amantes, zelosas y apacibles... es verdaderamente convertir la luz en sombra y la virtud en vicio. Si Calderón quiso, en el anchuroso campo de la Naturaleza, elegir para sus imitaciones nuevo rumbo, objetos altos, passiones nobles, ilustres hechos, e idioma culto, no sólo no debe ser culpado, sino que merece ser aplaudido... ¿Por qué había de humillarse servilmente contra su mismo espíritu noble a la imitación de lo que, en su entender, merecía olvido, reforma y acaso desprecio?... Si él estudiaba en las aulas *de la muy sabia y escondida Naturaleza,* ¿no era necedad seguir las enseñanzas de los que no la entendieron?». [1]

[p. 254] No me admira que D. Blas Nasarre se muriera menos de la gota que del pesar que le causó la lectura de este discurso, donde su famoso prólogo queda literalmente hecho trizas. Bolh de Faber sacó del libro de Zavaleta una buena parte de los argumentos que empleó en su polémica romántica, donde le menciona varias veces con singular elogio, vindicándole del afectado desdén de nuestros críticos galo-clásicos del siglo pasado, los cuales no su pieron responder a este hermoso arranque de patriotismo y de libertad estética, sino poniendo en ridículo al libro y a su autor, a lo cual, por desgracia, se prestaban harto sus formas literanas, que exceptuando aquellos pasajes que el calor del sentimiento y la elevación de las ideas animan, continuamente degeneran en macarrónicas y frailunas. Pero aquellos estudiosos a quienes no aterran las espinas del gusto de cada edad, cuando se trata de sorprender las vicisitudes del pensamiento de nuestros arntepasados, deben pasar con respeto por delante de este *Discurso,* y observar en él la vena de romanticismo indígena que durante todo el siglo XVIII va resbalando silenciosamente por el campo de nuestras letras, hasta venir a desembocar grande y majestuoso en el mar de la crítica moderna, de la cual todos estos olvidados y calumniados autores son heraldos y precursores más o menos conscientes. ¿Quién ha de dudar hoy entre Nasarre y Zavaleta, ni deja de reconocer en el segundo a uno de los nuestros, al paso que el primero se nos presenta como un bárbaro pedante de edades pretéritas?

No debemos juzgar con tanta dureza a D. Agustín de Montiano y Luyando, docto escritor valisoletano, fundador y primer director de la Academia de la Historia, y hombre de reconocida **[p. 255]** erudición y mérito en varias disciplinas, aunque de fantasía pobre y yerta. Empezó por seguir el gusto conceptuoso del siglo anterior, en su poemita El *robo de Dina* (1727); pero en edad madura cambió totalmente de rumbo, sentando plaza entre los reformadores de las letras, con cándidas pretensiones de dar, no ya sólo preceptos, sino también ejemplares y dechados en todo linaje de poesía. Era aventajado en el estudio de las humanidades, y es el único elogio que podemos concederle. Su crítica no adolece jamás de la fanática intemperancia de Nasarre, pero tampoco se eleva a las consideraciones trascendentales que ennoblecen y hacen tolerable la de Luzán. La de Montiano es puramente retórica y externa, y de muy bajo vuelo, pero no afecta menosprecio hacia la

literatura nacional: al contrario, trata de defenderla a su modo. Partidario de los géneros puros y sin mezcla, emprendió probar contra un anónimo francés que España había producido considerable número de excelentes tragedias; pero como carecía de todo sentido histórico, y sólo atendía a las formas y apariencias más externas, no fué a buscar esas tragedias en el innumerable tesoro de comedias nuestras que, con nombre de tales, son por los afectos y por la acción verdaderos poemas trágicos como los de Shakespeare, sino que fué rebuscando afanosamente los ensayos no representables y las imitaciones de tragedias griegas y romanas hechas por los humanistas del buen siglo, con lo cual creyó haber triunfado y haber dado idea del verdadero teatro trágico español, cuando no tocaba la cuestión ni por semejas. Alguna vez, sin embargo, parece que los rayos de la verdad llegaron a herirle, y hay pasaje de su primer discurso en que no deja de reconocer que las llamadas tragicomedias de Lope difieren esencialmente muy poco de las que el mismo Lope apellidó tragedias, y que también son caracteres y pasiones trágicas las que dominan en *El Tetrarca de Jerusalén,* en *Reinar después de morir,* y en otras composiciones de varios autores, de las cuales confiesa el mismo Montiano que producen singularísimos efectos de terror y compasión en el ánimo de los oyentes. Esta, y no otra, era la verdadera tragedia española, y a ésta debió reducir su defensa Montiano, la cual resultó tan baldía, por no decir tan absurda, como si un francés, en vez de citar por muestra del teatro de su nación a Corneille y a Racine, hiciera grandes ponderaciones de Jodelle y de Garnier, **[p. 256]** y de las tragedias de los eruditos de la pléyade del siglo XVI. A vueltas de sus disquisiciones históricas, en que no se puede negar que hay bastantes cosas útiles, repetidas después con escasa variación por otros críticos, especialmente por Martínez de la Rosa, el cual en su apéndice sobre la *Tragedia española* sigue bastante de cerca el método y los juicios de Montiano (mejorándole siempre), mezcla de vez en cuando el erudito D. Agustín reflexiones teóricas, calcadas con poca originalidad sobre el texto de las poéticas clásicas, entre las cuales muestra singular predilección por la del Pinciano y la de Luzán. Profesa singular respeto a la ley de las unidades «que no son, como algunos creen, establecidas por voluntariedad o capricho, sino por la naturaleza y la razón», y con arreglo a este criterio juzga y califica las obras ajenas, sin escatimar elogios a las más débiles y peor construídas, siempre que sus autores hayan hecho estudio de sujetarse a esa superstición estéril. Así resultan puestas en las nubes la *Nise Lastimosa* de Bermúdez, y la *Elisa Dido,* y hasta el *Atila Furioso* de Virués, y juzgadas con singular indulgencia monstruosidades como *el Hércules Furente* de López de Zárate, al paso que el autor se encarniza con *El Duque de Viseo,* y con el *Castigo sin venganza* de Lope; no por otra razón sino por la falta de las consabidas unidades, puesto que Montiano no les hace otro reparo ni chico ni grande. Fácil oficio era el de la crítica en ese tiempo y con tales procedimientos, más propios de un libro de cuentas caseras y económicas que de una Poética. Sin embargo, no es todo inútil en los *Discursos sobre tas tragedias españolas.* El segundo especialmente, que viene a ser un tratado de declamación y aparato escénico, tiene verdadero mérito para su tiempo, aunque el autor muestra haber sacado de Riccoboni lo mejor de su doctrina. Alguna vez también, y por excepción, se arroja a separarse un tanto del vulgo de los críticos, pero apoyándose siempre en los zancos de Luzán o de algún otro que lo dijo antes, porque no era don Agustín hombre para inventar nada. Así, no tiene reparo en censurar como «poco posibles y menos verisímiles» los argumentos trágicos tomados de fábulas mitológicas.

Para confirmar su doctrina escribió Montiano dos tragedias, *Virginia* y *Ataulfo,* ajustadísimas en su contextura a todas las reglas, o, por mejor decir, infieles y contrarias a la primera de **[p. 257]** todas, que es interesar y agradar a quien las lea u oiga en el teatro. Innecesario parece advertir que estas llamadas tragedias no fueron representadas nunca, pero son más que irrepresentables; son de todo punto ilegibles. No sé cómo Martínez de la Rosa tuvo valor para elogiar su versificación *llana, fácil* y

nutrida. No conozco en castellano versos sueltos peores que los de Montiano, duros unas veces, arrastrados casi siempre, mal acentuados de continuo, y hasta mal medidos. A todo esto se agrega el ningún interés escénico y el continuo prosaísmo y bajezas del estilo. Claro es que tales obras habían de contribuir poco al triunfo de la escuela que preconizaban; y no iban tan fuera de camino los espectadores prefiriendo a tan glaciales ejercicios de retórica los peores y más disparatados abortos, no ya de Zamora y Cañizares, sino de los ínfimos copleros de la época de Felipe V y Fernando VI, del sastre Salvo y Vela, de Lobera y Mendieta, de Frumento y Bustamante, porque al menos en estos ridículos autores hay interés de enredo y algo que remeda o simula la vida, mientras que en Montiano y otros preceptistas de su laya está muerto todo, lengua, versificación y pensamientos. Entre *El Sastre de Astracán* y la *Virginia* nos quedamos con *El Sastre de Astracán,* y hacían muy bien los contemporáneos en irse tras de *El Mágico de Salerno,* y no querer oír hablar del *Ataulfo,* con perdón sea dicho de Moratín y de Martínez de la Rosa.

Y, sin embargo, para escarmiento de los que confían a ciegas en el juicio de los extranjeros, estas dos tragedias *Virginia* y *Ataulfo,* que ni en su tiempo, ni después, ni nunca han podido ser leídas con sufrimiento por ningún español, no sólo fueron traducidas al francés y altamente recomendadas por su traductor *D'Hermilly,* sino que merecieron extenso análisis y singulares elogios (a lo menos la primera), ¿de parte de quién?, del mayor crítico dramático de aquel siglo y quizá de todos los siglos, del gran Lessing, que en su *Theatralische Bibliothek (I.es Stuck)* extractaba con mucho aprecio la *Virginia,* añadiendo que el numen trágico de D. Agustín Montiano podía competir con el de los más señalados trágicos franceses. ¡Para que nos fiemos en los elogios ni en las censuras que vienen de Alemania o de París! En realidad, nadie siente bien sino la poesía de su propia lengua, o la de ciertas obras de interés tan universal y humano, que **[p. 258]** persiste hasta cuando no podemos apreciar la forma. Verdad es que Lessing no sabía en 1751 tanto castellano como supo después, y así, en el número 68 de la *Dramaturgia* le vemos volver sobre su primitivo juicio, y declarar que admira la *Virginia* mucho menos que antes y que no se atreve a llamarla pieza española, aunque esté escrita en castellano, porque es un simple ensayo a la manera de los franceses, regular y glacial. Y añade, después estas palabras, que marcan la transformación completa de sus ideas en 1768: «Si la segunda tragedia del Sr. Montiano no es mejor; si los nuevos poetas españoles que siguen la misma escuela no consiguen pasar más adelante, no extrañen que yo estime más y lea con preferencia a Lope, a Calderón y a sus antiguos cómicos».

En España, la *Virginia y* el *discurso* que la antecede fueron objeto de un ataque sañudo y personal, que contrastaba con la índole pacífica e inofensiva del excelente Montiano. Las bárbaras costumbres literarias del siglo pasado no respetaban ni la ancianidad ni el mérito. El émulo de Montiano que se firma Don Jaime Doms (nombre no sé si verdadero o supuesto), al paso que tritura la *Virginia,* lo cual no debió de costarle gran trabajo, se manifiesta partidario del teatro de Lope, a quien supone injuriado en el prólogo de Montiano, calificando así a éste, como a sus amigos Luzán y Nasarre, de triunvirato poético, [1] que había **[p. 259]** formado una liga contra el crédito literario de la antigua España. A esta carta replicó Montiano con otra, impresa a nombre de Domingo Luis de Guevara, reiterando sus censuras el mismo Doms o un amigo suyo en otro opúsculo con el título de *Crisis,* «papeles todos no importantes para nadie (dice con razón Ticknor), sino para sus propios autores».

Lo que sí es verdaderamente singular, y debe citarse como clara muestra de la confusión de ideas reinante en esta época de transición y de importaciones extranjeras por penuria de espíritu propio, es que el Arcade *Leghinto Dulichio,* a los ocho años mal contados de la publicación de la *Virginia,* dejó

de ser adorador del gusto francés, y se hizo partidario del teatro inglés, que sin duda conocía en su original, puesto que las traducciones de Letourneur tardaron muchos años en publicarse. El hecho no admite duda. Una dama de la corte, de quien sólo conocemos las iniciales M. H. [1] había traducido en verso la *Andrómaca* de Racine, y se la mandó a Montiano, en 1759; Montiano hizo algunas correcciones, y se la devolvió con una carta, que está impresa con la misma tragedia y con otras poesías de la autora. Allí se leen estas formales palabras: [2] «Yo seguí algún tiempo la opinión de los franceses, *pero abracé después la inglesa,* aunque con varias moderaciones, que he juzgado convenir a la **[p. 260]** verosimilitud y a no perder la ilusión teatral». ¡Montiano, partidario de Shakespeare! ¿O entendería por teatro inglés el de Dryden y el *Catón* de Addisson? Esto último debe de ser.

Con Luzán, Nasarre y Montiano debe ser mencionado (aunque en último término), como perteneciente al grupo de los primitivos reformadores, el ilustre arqueólogo e historiógrafo malagueño don Luis Joseph de Velázquez, a quien dieron justa fama su viaje literario por los archivos de España, sus trabajos harto prematuros de interpretación de los alfabetos de las monedas autónomas de España, sus colecciones numismáticas, y la tentativa, muy notable para su tiempo, de reconstruir la historia de la España Ante-Romana juntando los dispersos fragmentos de los historiadores y geógrafos clásicos, y aclarando los unos por los otros. Estos son sus verdaderos títulos al agradecimiento de la posteridad. Para la crítica no tenía ni verdadera vocación, ni gusto delicado, ni estudio suficiente, ni ideas propias. Su librillo de los *Orígenes de la Poesía Castellana,* a pesar de la reputación de que gozó algún tiempo fuera de España, no por méritos propios, sino por las copiosas adiciones con que le exornó, duplicando su volumen, Dieze, profesor de Goettinguen, es (considerado en su original castellano) un cuaderno de especies vulgares, erróneas muchas de ellas, y mal hiladas. Como libro de erudición, ha envejecido de todo punto, y no puede hoy prestar servicio alguno al estudioso de nuestra bibliografía. Como libro de crítica, es todavía más infeliz. Velázquez, exagerando sobre las exageraciones de Nasarre, de quien servilmente copia sus noticias, no sólo califica de corruptores de la dramática española a Lope de Vega y a Calderón, sino que lamenta que Nasarre haya perdido su tiempo «en desacreditar lo que para los doctos siempre lo ha estado, y nunca llegará a estarlo para con el vulgo». Por su puesto que Velázquez pone en las nubes las soporíferas tragedias de Montiano, haciendo propio el juicio de los PP. redactores de las *Memorias de Trévoux* (con quienes parece que todos estos reformadores tenían hecho un contrato de alabanzas mutuas), y el todavía más desatinado del P. Isla que en uno de los prólogos de su traducción del *Año Christiano* llegó a estampar que Montiano era «un Sóphocles Español, que puede competir con el Griego», y que «lejos de imitar a los dos famosos trágicos Cornelio *(sic* **[p. 261]** por Corneille) y Racine, descubre y enmienda sus defectos». [1]

Así andaba el gusto entre los más ingeniosos de España. Velázquez tenía tan absoluta falta de sentido poético, que cuando reimprimió los delicados y melancólicos versos de Francisco de la Torre, se empeñó en atribuírselos a su primitivo editor Quevedo, sin reparar en el abismo que hay entre la índole literaria de ambos poetas. Montiano y Luzán creyeron a pies juntillas en el *descubrimiento* de Velázquez, así como el mismo Montiano y Nasarre no habían temido deshonrarse literariamente estampando que, cotejadas ambas partes del *Quijote* entre sí, «ningún hombre de juicio podría declararse en favor de Cervantes». ¡Y estos hombres pasaban por prototipos de sensatez y de sabiduría! Llega uno a dudar del entendimiento humano cuando ve impresas tales cosas y advierte que no produjeron universal indignación y protesta en la sociedad literaria de entonces.

Al contrario, Luzán, Montiano, Nasarre y Velázquez (siento tener que mezclar aquí al primero con los últimos), eran tenidas entre la gente culta por oráculos y legisladores de las letras Todos ellos formaron parte de la célebre *Academia del Buen Gusto,* que por los años de 1749 a 1751 reunía en su casa de la calle del Turco la discreta Condesa de Lemos y Marquesa de Sarria, concurriendo a ella la Duquesa de Arcos y otras damas no menos ilustres. En esta tertulia literaria vinieron a confluir otras, por lo general de corta vida e influjo, que en años anteriores habían existido en Madrid y en otras partes, especialmente la *Academia* **[p. 262]** *del Trípode,* que duró diez años en Granada, sostenida por los esfuerzos de su fundador el Conde de Torre-Palma, de su amigo el canónigo Porcel y de otros poetas, que seguían por entonces más bien el gusto del siglo XVII que el del XVIII, mostrando una lozanía de imaginación, una tendencia a la pompa y sonoridad del lenguaje, y una gala de versificación no exentas de resabios culteranos, pero que recordaba en algún modo el gallardo, brillante y pintoresco estilo de aquellos poetas granadinos y antequeranos de las *Flores* de Espinosa, que abrieron y facilitaron el camino a Góngora en lo bueno y también en algo de lo malo. Otra muestra del gusto que imperaba en esta Academia nos la da la noticia de haber tomado sus socios nombres de los libros de caballerías, llamándose, v. gr., Porcel, el *Caballero de los Jabalíes* (con alusión a su apellido), y otros el *Caballero de la Verde Espada,* el *Caballero de la Cuita,* el *Caballero de la Peña Devota,* el *Caballero de la Luenga Andanza,* etc., etc.

Los elementos que de esta Academia pasaron a la madrileña del Buen *Gusto,* sirvieron para mantener en ella un dualismo de opiniones y de prácticas literarias, que fácilmente se discierne en sus actas originales, comparando, v. gr., los versos del Conde de Torre-Palma' tan robustos y tan sonoros, pero a veces tan tenebrosos como los del mismo Góngora, o los de Porcel, que muestra a veces tan pródiga fantasía descriptiva, con las humildes y abatidas prosas rimadas de Montiano, de Velázquez o del mismo Luzán, tan mediano poeta como crítico feliz. La misma discordia que se observa en los procedimientos se nota en las teorías, puesto que, por un lado, vemos a Montiano leer en aquella Academia su primer discurso sobre las tragedias españolas y su *Virginia;* a Luzán dar a conocer las novedades dramatúrgicas de La Chaussée; a Velázquez condenar ásperamente las tragicomedias españolas; y, al propio tiempo, sin ofensa de nadie, en la misma culta y amistosa reunión de que Montiano era secretario, levantar su voz el granadino Porcel en una especie de vejamen o *juicio lunático* (como él dice) de los escritos de sus compañeros, para combatir de frente a Boileau y sentar sin rebozo alguno teorías tan adversas a la Poética clásica como las del P. Feijóo o las del *Discurso* de Zavaleta, afirmando, entre otras cosas, que «la poética no es más que opinión, que la poesía es genial, y que, a excepción de **[p. 263]** algunas reglas generales y de la sindéresis universal que tiene todo hombre sensato, el poeta no debe adoptar otra ley que la de su genio...» «Se ha de precipitar libre el espíritu de los poetas; [1] por eso nos pintan al Pegaso con alas y no con freno, y es desatino ponérsele, como intenta el que modernamente ha erigido el Parnaso francés». Porcel no era extraño a la cultura transpirenaica, puesto que imitó o tradujo el *Lutrin* del mismo Boileau, a quien maltrata; pero ni por su educación ni por las tendencias de su ingenio pertenecía a la escuela de Luzán. Al principio de su *Adonis,* colección de églogas venatorias inéditas hasta nuestros días, [2] pero que le dieron en su tiempo singularísima fama, Porcel confiesa que «ha procurado imitar a los mejores poetas latinos y castellanos: de éstos a Garcilasso, y *en especial al incomparable cordobés D. Luis de Góngora (delicia de los entendimientos no vulgares), de quien te confieso hallarás algunos rasgos de luz que ilustren las sombras de mi poema».*

No es justo, por consiguiente, mirar la *Academia del Buen Gusto* como una ciudadela impenetrable

del gusto galo-clásico. Precisamente su gloria consiste en la tolerancia que aunó allí las voluntades, las modificó, y limó las asperezas por el roce, preparando para los días de Carlos III el advenimiento de una poesía que en ciertas obras selectas de determinados autores (D. Nicolás Moratín, Meléndez, el maestro González, etc.) fué a un tiempo nacional y correcta, española y no gongorina, racional y no afrancesada.

La *Academia* de la Marquesa de Sarria es, sin duda, el fenómeno literario más notable del reinado de Fernando VI. Recorriendo la lista, por desgracia incompleta, de los académicos, puesto que no se han podido descifrar algunos de los pseudónimos que usaban (fieles en esto, como en todo lo demás, a los ejemplos de las Academias poéticas italianas y españolas de los siglos XVI y XVII), aparecen en verdadera minoría por su número, aunque no por su influjo, los amigos de la *Poética* neoclásica. De un lado estaban *El Humilde* (Montiano), *El Amuso* (Nasarre), *El* **[p. 264]** *Peregrino (Luzán), El Marítimo* (Velázquez), y enfrente de ellos (prescindiendo de muchos *aficionados,* por lo general de clara estirpe), figuraban *El Difícil* (Torre-Palma), *El Justo Desconfiado* (el Conde de Saldueña), autor de dos largos poemas enteramente gongorinos), *El Aventurero* (Porcel), *El Zángano (D.* José de Villarroel, coplero chabacano y chistoso); el Marqués de la Olmeda, que tenía, poco más o menos, las mismas cualidades; D. Francisco Scotti, autor dramático de los de la antigua escuela, y otros más oscuros autores de versos conceptuosos, equivoquistas y culteranos, que abultan en las *Actas* de la Academia [1] más que los ensayos de los humanistas. Pero, como sucede siempre que de una parte hay ideas generales y unidad de operaciones, y de otra indisciplina y desorden y hábitos y preocupaciones más bien que teorías, el prestigio de éstas contrapesaba la fuerza del número, e imprimía a la Academia cierta dirección colectiva, que contrastaba grandemente con el gusto personal de la mayor parte de los socios.

Independientemente de estos círculos, donde se daba especial, por no decir exclusiva, atención a la poesía lírica, trabajaban algunos eruditos, sin propósito estético, considerando las letras como materia arqueológica, y prestándoles, en este concepto, muy positivos servicios, sin tomar parte en pro ni en contra de las escuelas críticas reinantes, pero contribuyendo, a su modo, a conservar viva la tradición literaria española de épocas anteriores a la total corrupción y decadencia del gusto. La crítica histórica, tan viva y floreciente en aquel siglo de duda y de análisis, no podía menos de llevar tarde o temprano su antorcha al problema de nuestros orígenes literarios. Ya vimos con qué poca fortuna lo intentó Velázquez. Simultáneamente, y con una erudición mucho mayor y más segura, aunque mazorral e indigesta, acometió la misma empresa el ilustre benedictino gallego Fr. Martin Sarmiento, tipo perfecto de la antigua erudición monacal, no modificada todavía por el método y el rigor crítico que resplandece en los trabajos de los PP. Flórez y Risco. El P. Sarmiento, varón extrardinariamente noticioso, e incansable y férreo en el **[p. 265]** trabajo de leer y de extractar, pasó la vida escribiendo, o, por mejor decir, tomando apuntes, no para el público, sino para recreo propio y de sus amigos. Los monjes de su convento de San Martín publicaron sus notas en el estado en que las encontraron, y así se formó el volumen, harto desordenado, de las *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles,* esfuerzo notabilísimo para su tiempo, y donde, a vueltas de inexcusables errores, y de una absoluta carencia de toda literatura, hay adivinaciones históricas verdaderamente asombrosas; v. gr.: la del influjo del elemento gallego en la primitiva poesía española, influencia malamente negada por D. Tomás Antonio Sánchez, y puesta hoy fuera de toda duda por el hallazgo de los dos maravillosos *Cancioneros* de Roma.

En difundir las glorias de nuestro siglo XVI y renovar por la estampa las obras de sus escritores,

nadie excedió al ilustre jurisconsulto valenciano don Gregorio Mayans y Siscar, varón de larguísima vida (1699-1781), que le valió de un extranjero el dictado de *Nestor de la literatura española.* Pocos hombres produjo el siglo XVIII tan verdaderamente doctos y tan beneméritos de su patria. Ciertos defectos de carácter, una excesiva satisfacción de sí propio, el alejamiento voluntario en que vivió de la corte, y la circunstancia de haber escrito en lengua latina y no para el vulgo algunas de sus mejores obras, le impidieron ejercer tan decisiva influencia en la dirección de los estudios como la que él deseaba y como la que ejercieron otros muy inferiores a él en saber y en extensión de miras. Y fué dolor grande, porque nadie como Mayans estaba imbuído del espíritu de nuestra antigua cultura, y nadie, en aquel siglo en que todo tendía a la importación y al remedo, supo conservarse tan fiel a las enseñanzas de nuestros grandes filósofos, especialmente de Luis Vives, de nuestros jurisconsultos del siglo XVI, de nuestros humanistas de la misma era, de nuestros críticos históricos del reinado de Carlos II; sin cerrar, por eso, los ojos a la luz de la cultura moderna, ni la voluntad al trato de los doctos de otros países, que le estimaron y honraron mucho más que los de su propia tierra. Voltaire le pedía datos sobre nuestra literatura, y le llamaba en sus libros insigne y famoso, y en las obras de Gerardo Meermann, de David Clément, de Otto Mencken, de Muratori, de Heineccio, a **[p. 266]** quienes asistió en sus respectivas investigaciones, vive honrada y venerada su memoria. Prescindiendo de lo que le deben la historia patria y la ciencia del derecho romano, campo principal de sus estudios, conviene aquí hacer mérito de sus trabajos de colector literario y de preceptista, extraños en realidad a la ciencia estética, que Mayans no cultivó nunca, careciendo como carecía del sentido del arte, pero que no dejaron de contribuir a que nuestros futuros críticos y tratadistas de Retórica y Poética tomasen en sus cánones y ejemplos una dirección clásica más bien latino-hispana que francesa. El restablecimiento de la buena prosa castellana fué siempre uno de los objetos predilectos de la actividad de Mayans. Él no puede decirse que fuera un escritor en el riguroso sentido de la palabra: siempre fueron mejores sus preceptos que su estilo: limaba con harto más cuidado y esmero su prosa latina que su prosa castellana, y en ésta atendía mucho más a la substancia de las cosas que a las palabras, lo cual parece bien extraño en un retórico de profesión. No había llegado a formarse estilo propio, y, como todos los hombres de inmensa lectura, fácilmente se contagiaba del modo de decir ajeno, resultando de aquí falta de unidad y de carácter propio en el suyo, que así y todo tiene su valor relativo, no sólo por lo abundante, natural y desembarazado, sino porque hizo estudio especial de huir de los resabios del siglo anterior, y tampoco se contagió jamás del galicismo. La lengua en él es generalmente sana, y la doctrina retórica es tan pura como la lengua, basándose exclusivamente en Aristóteles, en Cicerón, en Quintiliano, en Luis Vives, en el Brocense. Forner ha hecho plena justicia a Mayans, en sus *Exequias:* «Procuró mantener y propagar la propiedad y pureza de nuestra lengua en un tiempo en que no se hablaba sino algarabía... Escribió una *Retórica castellana,* valiéndose de ejemplos de autores españoles, castizos, puros y elegantes». No puede decirse más, ni es éste pequeño mérito. Para prepararse a la composición de su voluminosa *Retórica,* por primera vez impresa en 1757, Mayans había impreso desde su primera juventud otras obras con el mismo intento de reforma patriótica: en 1725 una *Oración en alabanza de las obras de D. Diego Saavedra Fajardo* [1] **[p. 267]** (cuya *República Literaria* popularizó mucho en varias ediciones que hizo de ella desde 1730); [1] en 1727 otra *Oración que exhorta a seguir* la *verdadera idea de la Eloqüencia Española;* [2] en 1733 *El orador christiano ideado en tres diálogos;* [3] en 1737 la primera *Vida de Miguel de Cervantes,* al frente de la magnífica edición londinense del *Quijote,* la primera digna del libro y de su inmortal autor; en 1737 los *Orígenes de la Lengua,* y en ellos el célebre diálogo de Juan de Valdés; en 1739 un tomo de *Ensayos Oratorios,* todos de oratoria académica, y bien poco elocuentes dentro de ella; [4] en 1753 el Catálogo crítico de todos los libros españoles de Gramática, Retórica y Poética, que tenía en su magnífica biblioteca *(Specimen*

bibliothecae Hispano-Majansianae). [5] Si a éstos se agregan otros muchos trabajos posteriores a la Retórica, especialmente las reimpresiones del *Organum Rhetoricum* de Nebrija y de las *Instituciones Oratorias* de Núñez (1774), y las verdaderamente monumentales de todas las obras de Luis Vives y del Brocense, se comprenderá con cuánta razón he afirmado que nadie trabajó con la constancia y el saber que Mayans en la restauración de la prosa castellana y en la vulgarización de la doctrina de los humanistas del Renacimiento. Y todavía consta que dejó entre sus manuscritos una *Retórica* en latín y una *Poética* en castellano.

Es fácil encontrar lagunas notables y rasgos de pedantería en la crítica de Mayans. Sirva de ejemplo el llamar a las novelas *jocosidad milesia,* y decir de Cervantes que se aventajó a **[p. 268]** Heliodoro en *la eutrapelia,* dando, además, clarísimas muestras de preferir al *Quijote* el *Persiles,* por parecerle «obra de mayor invención y artificio, y de estilo más sublime», si bien la encuentra menos popular y menos graciosa. O cuando nos dice muy gravemente, para ponderar el mérito de la *Galatea,* que con esta obra «no tenemos que envidiar a la voracidad del tiempo las *Eróticas* o libros amorosos de Aristóteles, de sus dos discípulos Clearco y Theophrasto, y de Aristón Ceo, también peripatético». Pero aun en los libros donde más claudica en este punto, se observan agudezas críticas nada vulgares; así, por ejemplo, fué el primero en notar que gran parte del efecto cómico del *Quijote* estriba en el contraste entre lo que las cosas son en sí y lo que parecen en la fantasía de Don Quijote. Y también es prueba del tino y buen instinto de Mayans y del mucho conocimiento que tenía de la antigua literatura castellana, el afirmar, como afirma, que «D. Pedro Calderón ni en la invención, ni en el estilo es comparable con Lope de Vega», [1] separándose en esto del vulgar sentir de su tiempo, así entre los émulos del teatro español, como entre sus defensores. Ni le maravillaba tampoco, como a Luzán, que hubiese comedias en prosa, «pues las latinas casi todas están compuestas en versos yámbicos, tan semejantes a la prosa, que muchas veces apenas se distinguen de ella... Y *las mejores comedias que tenemos en español, que son la Celestina y la Euphrosina, están escritas en Prosa».* No podrá calificarse de hombre vulgar al que en pleno siglo XVIII tenía a la *Celestina* por la mejor comedia castellana, opinión de que hoy participan muchos, pero que entonces era tan inusitada y malsonante. Con igual audacia sostenía que «si la *Ilíada* es una fábula heroica escrita en verso, la novela de Don Quijote es una fábula épica escrita en prosa», porque la épica, como dijo Cervantes, «tan bien puede escribirse en prosa como en verso». No manifiesta menos arrojo en sus opiniones acerca de la novela, la cual, según Mayans, es un verdadero mundo poético, un poema complejo que los abraza todos, pudiendo ser ya *epopeya* (cuando se propone un *tipo* o idea perfecta, como Aquiles o Don Quijote), ya *comedia,* ya *égloga,* ya *sátira,* ya *entremés* y aun otra diversidad de composiciones. A veces los graves **[p. 269]** eruditos, retraídos del cultivo de la literatura amena y militante, suelen tener sobre ella ideas más originales y menos estrechas que los literatos de profesión. [1]

Como hacía Mayans singular y honrosa gala de juntar y leer viejos y raros libros españoles, que muy pocos de sus contemporáneos conocían sino por relación lejana, él fué el primero en llamar la atención sobre las preciosidades enterradas en el *Cancionero general* de Castillo, celebrando con extraordinarios elogios el maravilloso juicio y gravedad de Hernán Pérez de Guzmán y Jorge Manrique, el ingenio, discreción y gracia de su tío Gómez, de Hernán Mexía, de Nicolás Núñez, de don Luis de Vivero, del comendador Escrivá, del Vizconde de Altamira, y el natural decir de todos ellos, suelto, castizo y agradable. Y estimador siempre del dulce halago de los metros cortos nacionales, aun en escritores más recientes, ponderaba la *festividad* de Castillejo, la *urbanidad* de Gálvez Montalvo, y *los felicísimos e inimitables* romances y letrillas de D. Luis de Góngora.

De este continuo trato y convivencia con los modelos de nuestra habla recibe su mayor, por no decir único, precio la *Rethórica* de Mayans, enmarañadísimo bosque de erudición castiza y recóndita, elegido casi siempre con mucho discernimiento. Ni en el método ni en la doctrina tiene este libro la menor relación o semejanza con los cursos franceses de humanidades, a los cuales el autor era extraño. Los preceptistas más modernos que cita son Scalígero y Vossio. Lo que Mayans se propuso (y él mismo lo declara en el prólogo) **,** fué hacer hablar en castellano a Aristóteles, Hermógenes y Longino, a Cicerón, Cornificio y Quintiliano, entendidos y explicados tal como los explicaban Nebrija, Vives, Matamoros, Fr. Luis de Granada, Núñez y el Brocense. Nada de cuanto se halla en aquellos antiguos y excelentes tratadistas del arte de la palabra, se echa de menos en la enorme compilación de Mayans, donde están reunidos y concordados todos ellos, pero tampoco da un paso más adelante ni tiene una sola idea original. La difusión del estilo de esta *Retórica* la impidió popularizarse y **[p. 270]** descender a la enseñanza, aunque muchos la saquearon. El estudioso de la propiedad y hermosura de nuestra lengua, encontrará siempre en sus páginas provechoso deleite, y acertará mucho no deteniéndose en los preceptos, y yendo derecho a los ejemplos, [1] que dan al libro aspecto de centón, pero que le hacen inapreciable. Es una crestomatía de cerca de mil páginas. Con ella y el *Theatro de la eloqüencia* se tiene en poco espacio lo más selecto de nuestra prosa. No hay libros de su género más útiles ni más dignos de recomendarse a los jóvenes para la disciplina del estilo, que más que con reglas áridas se forma en presencia de los modelos vivos.

Mencionados los trabajos retóricos de Mayans, no es posible omitir el recuerdo de los que en el mismo reinado de **[p. 271]** Fernando VI se hicieron con propósito de reformar la elocuencia sagrada, entonces más lastimosamente degradada y pervertida que ningún otro género literario, contribuyendo a tal ruina su mismo carácter popular, y el infinito número de sus cultivadores, no siempre escogidos entre los más doctos y de más refinado gusto.

Todos los vicios de la decadencia literaria, el culteranismo, el conceptismo, el equivoquismo, la erudición indigesta y de aparato, las metáforas descomunales, los vanos alardes de sutileza, se habían concentrado en el púlpito adquiriendo doble realce y escandalosas proporciones, por lo mismo que era mayor el contraste entre los bajos quilates del estilo y la grandeza sublime de la materia. Olvidados los grandes ejemplos que en tiempos más felices habían dado los Tomases de Villanueva, los Avilas y Granadas, los Lanuzas y Riveras, y hasta el mismo P. Vieira, que tenía tan extraordinarias dotes de orador en medio de las sombras y desigualdades de su gusto, sólo obtenían en la primera mitad del siglo XVIII admiración y aplauso aquellos increíbles abortos de la pedantería y de la demencia, que se bautizaban con los nombres harto expresivos de *Florilegio Sacro, que en el celestial, ameno, frondoso Parnaso de la Iglesia riega la Aganipe Sagrada:* o bien, *Trompeta evangélica, alfange apostólico y martillo de pecadores.* Una monstruosa mezcla de autoridades gentílicas y cristianas, de textos de la Sagrada Escritura, violenta y torcidamente aplicados por mero sonsonete, y revueltos con citas de los poetas más profanos; una erudición de *poliantea* y de *mundo simbólico,* estéril de todo punto para el aprovechamiento moral de los oyentes **,** ocupaban, o, más bien, profanaban la cátedra del Espíritu Santo, con grave escándalo de todos los espíritus piadosos y bien intencionados. Pero ni el *Orador Cristiano* de Mayans, ni los clamores del P. Feijóo, ni las pastorales de muchos prelados, hubiesen sido de todo punto eficaces para acabar con aquella lepra (que sólo en una nación de tan robusta fe cristiana como la nuestra, pudo ser dañosa únicamente bajo el aspecto literario y no trascender a las costumbres), si no hubiera venido en su auxilio el cauterio de la sátira, tampoco del mejor gusto, algo mazorral y frailuna, pero por esto mismo acomodada a los

vicios que se proponía desterrar. En 1758 apareció el primer tomo del *Fr. Gerundio de Campazas,* autorizado con doctas cartas apologéticas **[p. 272]** de Montiano y Luyando, del maestro Fr. Alonso Cano, del bibliotecario Santander y Zorrilla, y de otros doctos varones, los cuales en términos amargos se lamentaban de la corrupción del púlpito. A los tres días el libro estaba agotado. La sátira bufonesca y recargada, pero verdaderamente chistosa del P. Isla, varón en quien el donaire era más espontáneo que culto, malográndose a veces por acumulación y redundancia, y tendiendo más a producir la inextinguible carcajada que la inteligente sonrisa, había herido en lo vivo, produciendo, no una de esas breves polémicas que eran el pan cuotidiano de los literatos del siglo pasado, sino una formidable tempestad de folletos y diatribas, en que se mezclaban y sobreponían a la cuestión oratoria otras de muy diversa índole, disensiones y rencillas entre las varias familias monásticas, y animadversiones que ya comenzaban a apuntar contra los Jesuítas. A punto llegaron las cosas de tener que prohibir el Santo Oficio, por un edicto de 1760, escribir ni en pro ni en contra de la famosa *Historia de Fr. Gerundio,* recogiendo de paso cuantos papeles se habían divulgado acerca de ella, abstracción hecha de la calificación que cada uno de ellos mereciera. El *Fr. Gerundio,* tal como es, ocupa un lugar relevante en la historia de la literatura española del siglo XVIII. La doctrina del P. Isla sobre la oratoria sagrada, es sólida y firme, harto mejor que los ejemplos que quiso darnos el P. Isla en sus propios y olvidados sermones. La sátira es abundante, copiosa, de legítimo gracejo castellano, no muy pasado por la cendra, vulgar y grotesco a veces, pero irresistible en sus buenos trozos, que son las parodias y las descripciones de costumbres rústicas, escolásticas y claustrales, trasladadas con tosco pincel, pero con singular semejanza. El mayor defecto de la obra es su carácter híbrido de novela y de tratado de retórica eclesiástica: lo serio daña a lo jocoso, y lo jocoso a lo serio, como en todos los libros que con forma de sátira persiguen un fin de utilidad inmediata. El P. Isla alcanzó totalmente el suyo, y si no brotaron grandes predicadores en el siglo XVIII, porque a nadie era dado producirlos en una edad que vivía de imitación más que de propia substancia, y que sustituyó las antiguas extravagancias con la imitación servil de los sermonarios franceses, logró a lo menos, que el púlpito recobrase su austera dignidad en manos de los Gallo, Bocanegra, Climent, Armañá, Bertrán, **[p. 273]** Lorenzana, Vela, Tavira, Heredero y otros muchos oradores arreglados, correctos, cultos, y a veces no faltos de cierta elevación y de cierto brío, aunque nunca la helada literatura de los más de ellos bastó a encender en el alma de los oyentes ni la más leve centella de aquel fuego que tan fácilmente prendía en las muchedumbres al sonar el acento inspirado del P. Calatayud o de Fray Diego de Cádiz, orador de tan portentoso efecto en sus incultas palabras, como apagado y mortecino en las letras que estampaba sobre el papel. [1]

NOTAS A PIE DE PÁGINA:

[p. 195]. [1] . Sobre todo lo concerniente a este género de representaciones debe leerse el erudito libro de D. Luis Carmena, *Crónica de la ópera italiana en Madnd desde el año* 1738 *hasta nuestros días, con un prólogo histórico de D. Francisco Asenjo Barbieri... Madrid, imprenta de* Minuesa, 1878.

Consta en la colección de sus obras que Metastasio compuso expresamente para nuestro teatro la *Festa Cinese* (1751) y *la Niteti* (1756). Metastasio se enlaza por varios conceptos con nuestra historia literaria del siglo pasado. Tuvo en Viena estrechas relaciones de amistad con varios españoles, especialmente con nuestro embajador el ilustre poeta Conde de Torre-Palma, con un cierto conde Manuel de Torres, partidario de la dinastía austriaca, consejero de Carlos VI y refugiado en Trieste

después de la guerra de Sucesión, personaje de gran cuenta en la historia de la instrucción pública de Austria. (Vid. la obra del barón Helfert *Die österreichische Volksschule,* tomo I), y finalmente con la condesa Mariana de Altham, valenciana de nacimiento, y gran protectora del poeta, con la cual aseguran algunos que llegó a contraer Metastasio matrimonio secreto. Vid. sobre todas estas cosas el curioso volumen intitulado *Alcune lettere inedite di Pietro Metastasio, pubblicate dagli autografi da Attilio Hortis.* (Trieste, tipografía del *Lloyd Austro-Ungarico,* 1876).

[p. 196]. [1] . El grave y austero carácter de las tareas académicas desde sus principios bien lo manifiesta uno de sus más laboriosos individuos, D. Juan de Iriarte, en uno de los discursos que allí leyó: «Dexemos a la Italia, vicioso plantel de Academias tan extravagantes en sus escritos como en sus nombres, el prolixo, inútil afán... de exprimir y agotar conceptos poéticos, y la vana e infructuosa gloria de estar hablando en verso por espacio de dos siglos... No incurramos en el exceso de la Academia Francesa, cuya multitud de cortesanas arengas, de panegíricas oraciones ha dado motivo a un célebre autor moderno (Voltaire) para decir que aquella Academia había empleado todo su estudio en sacar a luz cincuenta tomos de cumplimientos... *(Obras sueltas,* pág. 329 del tomo II.)

[p. 197]. [1] . Esto de las autoridades ya lo notó con acritud Mayáns en las *Actas de Leipsick,* publicadas por Menckenio (tomo XXXI, año 1731, mes de septiembre, pág. 432): *«Non raro utuntur testimoniis proletariorum scriptorum utpote qui fere trecentos sibi tamquam Hispanae linguae magistros operis initio praefixerunt.»*

[p. 200]. [1] . De las posteriores definiciones estéticas del *Diccionario* nada diré, porque no las considero definitivas, y creo que han de sufrir muy sustanciales modificaciones en una próxima edición, persistiendo la Academia en su buen propósito de no convertir su *Diccionario* en órgano de ninguna escuela.

[p. 201]. [1] . Aparte de estas Academias, quedaron en proyecto otras varias. El Marqués de Villena, tuvo el propósito de una general de Ciencias y Artes, proyecto que fracasó, pero que fué renovado con igual falta de éxito en el reinado de Fernando VI, patrocinando la idea hombres tan eminentes como Jorge Juan, Ulloa y D. Luis Velázquezz. También fracasó, de resultas de un dictamen de la Universidad de Salamanca, suscrito por el mercenario P. Rivera, la *Academia del Buen Gusto,* que pensaron establecer en Zaragoza el Conde de Fuentes y otros.

[p. 205]. [1] . *Diario de los literatos de España, en que se reducen a compendio los escritos de los Autores Españoles, y se hace juicio de sus obras desde el año* 1737 (hasta el tercer trimestre inclusive de 1738). En Madrid, por Antonio Marín, Antonio Sanz, e Imp. Real; 1737-1742: 7 volúmenes 8.º

El *Diario de los Literatos,* como todas las obras importantes del siglo XVIII, provocó gran número de impugnaciones y escritos polémicos. Entre ellos pueden recordarse, a título de curiosidad bibliográficas, los siguientes:

—*El triunvirato de Roma, nuevamente aparecido en los dominios de España. Carta sobre el Diario de los Literatos* (por Ventura de la Fuente y Valdés). Madrid, 1738. —*Conversación sobre el Diario de los Literatos de España: la publicó D. Plácido Veranio* (pseudónimo de D. Gregorio Mayáns, el cual responde a la crítica harto acerba que los diaristas habían hecho de sus *Orígenes de la lengua castellana).* Madrid, por Juan de Zúñiga, 1737, 8.º, 132 páginas Los diaristas tomaron sangrienta venganza de este ataque de Mayáns en el torno III de su publicación, páginas 189 a 386. El artículo-contestación es de Salafranca.

—*Apología contra el Diario de los Literatos de España: su autor el M. Rdo. P. Fr. Jacinto Segura* (dominico de Valencia)... Valencia, por Joseph Lucas, 8.º, 275 págs. (Responde el P. Segura a los reparos puestos a su *Norte Crítico.)* Replicaron los diaristas en el tomo v, páginas 270 a 346.

—*Ni Hércules contra tres. Impúgnase el Diario de los Literatos de España, a costa de D. Juan Félix Francisco de Rivarola y Pineda Rodríguez de Cárdenas...*— Madrid, Imp. de Alfonso de Mora, 1737.

Desde el primer tomo ya figuraron como únicos directores de la publicación Salafranca y Puig, Huerta de la Vega se enemistó con ellos, y entró a colaborar en el *Mercurio Literario*, que fué reciamente impugnado por los diaristas.

Entre los mss. de la Biblioteca Nacional (T. 108 de la numeración antigua) hay una colección de papeles relativos al *Diario.*

[p. 207]. [1] . *Paralelo de las Ienguas castellana y francesa* (tomo I del *Theatro Crítico).*

[p. 208]. [1] . Vid. carta XXXIII *(sobre la introducción de voces nuevas)* en el tomo I de las *Cartas Eruditas y Críticas.*

[p. 210]. [1] . Vid. Carta XIX del tomo v de *las Eruditas*, que son continuación del *Theatro Crítico*, y además la V del tomo III.

[p. 212]. [1] . Carta IV del tomo II.

[p. 215]. [1] . Pág. 133. También Forner, sobrino de Piquer, en las *Exequias de la lengua castellana*, protesta indignado contra «los enormes absurdos que el P. Feijóo dejó impresos en materias de poética, oratoria y métodos antiguos». «No había saludado (escribe) cuanto la antigüedad docta nos dejó para el estudio y ejercicio de la elocuencia artificial, o, lo que es lo mismo, de la facundia natural, ayudada del arte y pronunció contra ella un discurso falso, pueril, no por otro motivo, sino porque Feijóo creía de sí mismo ser elocuente sin haber estudiado el arte... Los principios de todas las

artes están envueltos en la constitución del hombre, y si por esto no hubieran de suplirse auxilios a la influencia natural, vanamente se cansarían los poetas en estudiar, los filósofos en observar y establecer las reglas lógicas que dirigen al entendimiento en la averiguación y exposición de la verdad, puesto que no hay barbero ni *escritor periódico* que no raciocine bien a veces, sin lógica artificial ni cosa que lo valga... No porque el entendimiento tenga necesidad de tales auxilios para ejercitar sus operaciones, sino para ejercitarlas bien».

No son los citados en el texto los únicos escritos del P. Feijóo donde se encuentran máximas de carácter literario. También hay algunas en sus *Reflexiones sobre la historia,* en ciertos párrafos del discurso *Glorias de España,* etc. En este último leemos, por ejemplo, la notable advertencia siguiente: «La análisis de una oración sólo toca al crítico o censor que reflejamente quiera examinarla después. Anticiparla el orador es deshacer su propia obra al mismo tiempo que la fabrica».

[p. 216]. [1] . Así lo testifica el biógrafo de Luzán (pág. 31).

[p. 217]. [1] . Vid. *Life of Reverend Josep Blanco-White*, publicada por Thom. vol. I, pág. 21.

[p. 217]. [2] . *Della perfetta poesia italiana spiagata e dimonstrata con varie osservazioni, e con varii giudizii sopra alcuni componimenti altrui da Ludovico Antonio Muratori, bibliotecario del Serenis. sig. Duca di Modena... Con le annotazioni critiche dell'Abate Anton. Maria Salvini... In Venezia,* 1770, *nella stamperia Colletti*, dos volúmenes, 4.º

[p. 218]. [1] . *Ensayos literarios y críticos*, tomo II, pág. 226.

[p. 219]. [1] . *Floresta de rimas modernas castellanas,* tomo I, págs. 3 y 4.

[p. 219].[2] . Página 38.

[p. 220]. [1] . Corresponde al capítulo xv del libro III.

[p. 221]. [1] . *La Poética o Reglas de la Poesía en general y de sus principales especies. Zaragoza, F. Revilla,* 1737, 503 páginas.

—La Poética, etc., etc.,... por D. Ignacio de Luzán Claramunt de Suelves y Guirea: corregida y aumentada por su mismo autor. Madrid, en la imprenta de D. Antonio de Sancha, 1789, 2 tomos.

[p. 223]. [1] . También creía Luzán (tomo I, pág. 99) que la *utilidad* de la Tragedia consistía en que «los príncipes aprendiesen a moderar su ambición, su ira y otras pasiones, con los ejemplos que allí se representan de Príncipes caídos de una suma felicidad a una extrema miseria», y consideraba el poema dramático como «una escuela provechosísima que enseña a conocer lo que es corte y lo que son cortesanos, y a descifrar las dobleces de la fina política y de ese monstruo que llaman razón de Estado». No conozco espíritu más prosaico que el de estos covachuelistas del siglo pasado, aun los de más talento y los mejores. ¿Quién piensa en tales cosas cuando lee a Sófocles o a Calderón?

Para comprender a qué extravíos arrastra la intrusión en la Estética de conceptos extraños a ella, baste decir que Luzán impone a su poeta la obligación de instruir a sus lectores, siempre que tenga ocasión, «ya en la moral, ya en la política, ya en la milicia, ya en la economía y en los avisos de un padre de familia, ya en la geografía», etc. (Tomo I, pág. 107.) Es deplorable la influencia que ejercieron estos consejos en la plaga de poemas didácticos que inundó a España en el siglo XVIII. Cascales había protestado con mucha elocuencia, como a su tiempo vimos, contra la supuesta poesía didascálica.

[p. 224]. [1] . Nótese también este pasaje (tomo I, pág. 77), muy digno para tenerse en cuenta para la verdadera inteligencia de la doctrina de Luzán:

«El Poeta, queriendo representar a nuestros ojos la virtud en su mayor belleza... y el vicio en toda su fealdad... no se contenta con imitar la virtud y el valor de un individuo, como de Alcibíades, de Epaminondas, de Julio César y de otros varones insignes..., sino que, dando de mano a estos *particulares, que le parecen siempre imperfectos, consulta a la idea más perfecta que ha concebido en su mente de aquel carácter o genio que quiere pintar, y adornando de todas las virtudes y perfecciones que para su intento tiene ideadas* una de las personas de su poema, o de su tragedia, ofrece en ella un perfecto dechado a todos los que quisieren copiarle en sus costumbres y obras.»

[p. 231]. [1] . En cuanto a la doctrina de la purificación de las pasiones, Luzán sigue al pie de la letra el sentir de D. Jusepe Antonio González de Salas (Vid. vol. II de esta obra nuestra, págs. 251 y 252), y añade las observaciones siguientes: «No hay duda que la demasiada alegría, los objetos externos y los varios deseos disipan mucho el ánimo, le distraen y enajenan de suerte que raras veces entra en sí mismo ni se recoge a tratar consigo a solas... Con la tristeza pues, y con el taciturno recogimiento que infunde y desea la tragedia en los ánimos de los oyentes, *se logra este tan provechoso retiro del alma en sí misma,* se templa la excesiva alegría», etc., etc.

De suerte, que Luzán consideraba los espectáculos trágicos, como un suplemento de los ejercicios espirituales.

[p. 234]. [1] . *Diario de los Literatos,* tomo IV, páginas 1 a 113. En la biografía de D. Juan de Iriarte, que precede a sus *Obras Sueltas* (1774), se especifican cuáles son los artículos del *Diario* que le pertenecen (tomo I, pliego F, sin foliar). Iriarte propendía a lo conceptuoso, aun dentro del gusto francés. Dedicó nada menos que ocho epigramas latinos a la alabanza de Fontenelle. Son de materia artística (dicho sea de paso) los tres siguientes dísticos de D. Juan de Iriarte sobre el desnudo en la escultura, que conceptúo notables por la elegancia de la dicción:

XXXVIII.

«Parcite, Pictores, obscenas pingere partes.
Fit meretrix vestra casta Minerva manu.

XXXIX.

Naturam haud sequeris, pingis qui turpia, Pictor.
Quod Natura tegit, debet et arte tegi.

XL.

Quid juvat in statuis obscena ostendere membra?
An lignum, an saxum, qui videt ista, putas?»

La educación extranjera nunca extinguió en D. Juan de Iriarte el vivo sentimiento de nacionalidad. De los que afectadamente remedaban el habla literaria y costumbres de los franceses, se burló en este otro epigrama, mucho más picaresco de lo que el docto bibliotecario solía permitirse:

«Gallicus Hispanis habitas, saltatio, vestis,
Lingua, cibus, morbus *Gallicus* ipse placet».

Entre otros opúsculos críticos de D. Juan de Iriarte, recopilados en el tomo II de sus *Obras Sueltas,* merece citarse la justa y severa censura que hizo de unas endechas muy conceptuosas y muy celebradas de D. Antonio de Solís, a la conversión de San Francisco de Borja.

[p. 238]. [1] . *Discurso apologético de D. Iñigo de* Lanuza, *donde procura satisfacer los reparos de los señores diaristas sobre «La Poética» de D. Ignacio de Luzán. Van añadidas algunas notas, sacadas de carta escrita al autor por Henrico Pío Gilasecas Modenés. Pamplona, J. J. Martínez,* 1741, 8.º, 144 páginas.

[p. 242]. [1] . La penetración crítica de Luzán era tan grande, que en otro pasaje de estas Memorias llama la atención de los filólogos sobre las particularidades del dialecto *roumanche* del país de los Grisones, y sus semejanzas y diferencias con otras lenguas neolatinas, y especialmente con el catalán.

[p. 242]. [2] . *Memorias literarias de París: actual estado y méthodo de sus estudios. Al Rmo. P. Francisco de Rávago, de la Compañía de Jesús, confessor del Rey nuestro Señor,* etc... *Por D. Ignacio de Luzán, Superintendente de la Real Casa de Moneda, Ministro de la Real Junta de Comercio,* etc... *Con licencia en Madrid. En la imprenta de D. Gabriel Ramírez... Año de* 1751, 8.º

Es muy notable, así por las ideas como por el estilo, la aprobación de este volumen, suscrita por D. Juan de Aravaca, uno de los más razonables oradores sagrados de aquella edad. Contiene una especie de teoría del *buen gusto* no muy original, pero juiciosa y bien expuesta. Sobre todo, encuentro digno de alabanza el párrafo siguiente:

«Lo que llamamos *seguir las reglas,* no es el acomodar a nuestros usos y costumbres las ideas y calidades de los sujetos que ya murieron, sino *el inclinar y disponer los ánimos de los presentes a que entren en el genio, ideas y locución de los Antiguos, conservándoles cuidadosamente todo lo que les es propio y característico, sin atribuirles nuestras modas, sin confundir lo pasado con lo presente.»*

Además de todos los escritos hasta aquí citados, Luzán dejó algunos otros de materia crítica, enumerados por su biógrafo y por Latassa; v. gr.: *Retórica de las conversaciones* (ms.); *Ragionamenti sopra la Poesía* (primer esbozo de la *Poética); Sogno d'il buen gusto* (ms); *Cartas latinas a los Diaristas de Trévoux en defensa de la literatura española* (se imprimieron en Zaragoza en 1743, pero no hemos llegado a verlas); estudio sobre el *Catilina* de Crébillon (ms.); *Disertación sobre la égloga, contra Fontenelle,* etc., etc.

[p. 243]. [1] . No carece de curiosidad, para el estudio de las ideas en el siglo XVIII, cotejar el libro de Luzán con otro de muy parecido asunto, que escribió en tiempo de Carlos III el Duque de

Almodóvar, traductor de Raynal:

—*Década Epistolar sobre el estado de las Letras en Francia, su fecha en París, año de* 1780. *Por D. Francisco María de Silva, año de* 1781. *A beneficio de la Real Sociedad Económica de Madrid.*

El autor fué molestado por la Inquisición como enciclopedista, aunque en este libro hace bastantes distingos y se muestra muy severo con los autores irreligiosos.

[p. 246]. [1] . Cita con especial encarecimiento la *Selvagia,* la *Florinea* y la *Euphrosina.* De esta última (traducida del portugués al castellano por el capitán D. Fernando de Ballesteros y Saavedra), hizo una reimpresión en 1733, ocultando su nombre en la dedicatoria con el de D. *Domingo Terruño Quexilloso.* Llama a la obra que reimprime «comedia en prosa, pero poética y con sus números y harmonía: libro raro y de exquisito gusto, de invención dichosa, de composición elegante y que pinta con vivos colores las personas que representa, poniéndolas sobre el Theatro al natural y con decencia... Los personajes más parecen vivos que representados...»

[p. 247]. [1] . *Comedias y Entremeses de Miguel de Cervantes Saavedra, el Autor del D. Quixote, divididas en dos tomos, con una disertación o prólogo sobre las Comedias de España. Año* 1749. *Con licencia. En Madrid, en la imprenta de Antonio Martín.* Dos tomos, 4.º

Al primero antecede el discurso preliminar de Nasarre, que tiene 26 hojas sin foliar. Aprobó este libro, asintiendo a las imaginaciones de Nasarre, el famoso Fr. Juan de la Concepción, cuyo gusto competía con el suyo. Baste decir que una de las cosas que mayor admiración le causaban en el *Quixote,* era el nombre de *Rocinante.*

[p. 247]. [2] . *La Sinrazón impugnada, y beata de Lavapiés. Coloquio crítico, apuntado al disparatado prólogo que sirve de delantal (según nos dice su autor) a las Comedias de Miguel de Cervantes. Compuesto por D. Joseph Carrillo.* Madrid, 1750, 4.º —El romance de Maruján está inserto (en su mayor parte, en el capítulo IX del excelente y riquísimo *Bosquejo de la poesía castellana en el siglo XVIII,* de De Leopoldo A. de Cueto.

—*Obras en prossa, escritas a varios assumptos, y divididas en cinco discursos: compuestos por D. Francisco Nieto de Molina, natural de la Ciudad de Cádiz... Con licencia: en Madrid, en la Imprenta de Pantaleón Aznar,* 1768.

I. *Discurso en defensa de las Comedias de Frey Lope Félix de Vega Carpio, y en contra del Prólogo Crítico que se lee en el primer tomo de las de Miguel de Cervantes Saavedra.*

II. *Discurso segundo joco-serio. Ridícula Inventiva. Academia de los Poetas.*

III. *Verdades que parecen disparates. Crítica contra los escritos y escritores de este tiempo.*

IV. *El Azote Crítico, por D. Gil Batuecas.*

V. *Defensa del papel que dió a luz D. Antonio Rezano, en contra del disforme papelón de D. Juan Antonio del Castrillo y Villamor*.

Además de estos papeles, que suelen andar reunidos en un volumen, publicó Nieto otro de crítica que no he visto.

—*Los Críticos de Madrid, en defensa de las comedias antiguas y en contra de las modernas.* Madrid, 1768.

[p. 253]. [1] . *Discurso Crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las Comedias de España, contra el dictamen que las supone corrompidas, y en favor de sus más famosos escritores el Doctor Frey Lope Félix de Vega Carpio y D. Pedro Calderón de la Barca. Escrito por un Ingenio de esta corte, quien le dedica a la M. I. Ia Señora Marquesa de la Torrecilla, etc. En Madrid, en la Imp. de Juan de Zúñiga, año* 1750, 4.º, 350 páginas. A este libro preceden larguísimas aprobaciones y dictámenes de graves teólogos amigos del autor, los cuales abundan calurosamente en sus ideas acerca del teatro antiguo, y maltratan sin conmiseración al pobre Nasarre. En alguna parte he leído que el Erauso y Zavaleta que firma el prólogo o carta-circular de este libro es un seudónimo de D. Ignacio de Loyola Oránguren, marqués de la Olmeda.

[p. 258]. [1] . *Discurso sobre las Tragedias Españolas de D. Agustín de Montiano y Luyando, del Consejo de S. M. su Secretario de la Cámara de Gracia y Justicia y Estado de Castilla, Director perpetuo por S. M. de la Real Academia de la Historia, y Académico de la Real Academia Española... En* Madrid: *en la Imprenta del Mercurio, por Joseph de Orga, año de* 1750. (El *Discurso* tiene 122 páginas, y al fin va la *Virginia.)*

—*Discurso II* sobre las *Tragedias Españolas. De D. Agustín de Montiano, etc., etc., entre los Arcades de Roma Leghinto Dulichio...* Madrid, en la Imprenta del Mercurio, etc. Año de 1753. (Tiene 118 páginas, y al fin el *Athaulpho.)*

—*Carta al Sr. D. Agustín de Montiano y Luyando, del Consejo de S. M... Por D. Jaime Doms. En Barcelona, calle y casa de la Imprenta,* 1753, 8.º (La edición parece extranjera y clandestina, puesto que no tiene aprobaciones ni licencia.) 99 páginas.

—*Examen de la carta que se supone impressa* en *Barcelona y escrita por D. Jaime Doms, contra el discurso sobre las tragedias españolas y la tragedia Virginia del Sr. D. Agustín de Montiano,* etc., etc. *La ofrece al juicio de los inteligentes y desapassionados Domingo Luis de Guevara. Madrid,* 1753, 8.º, 66 páginas.

—*Crisis de un folleto cuyo título es Examen de la Carta, etc., en carta que escribe D. Faustino de Quevedo a un amigo suyo. Salamanca,* 1754, 72 pá *ginas,* 8.º

Montiano dejó manuscritas disertaciones sobre la égloga y otros géneros de poesía. En el tomo II de las *Memorias de la Academia de Buenas Letras de Sevilla* pueden verse sus *Notas para el uso de la sátira* (género literario que a él le parecía un *monstruo de perniciosas calidades),* y allí también un extenso elogio biográfico de Montiano, escrito por su discípulo y secuaz de su prosaísmo D. Cándido

María Trigueros.

[p. 259]. [1] . Según el Sr. Serrano y Sanz en su reciente y laureada *Bibliografía de las escritoras españolas,* se llamaba Dª Margarita Hickey y Pellizoni.

[p. 259]. [2] . *Poesías Varias sagradas, morales y profanas o amorosas: con dos poemas épicos en elogio del capitán general D. Pedro Cevallos; con tres tragedias francesas, traducidas al castellano: una de ellas la «Andrómaca», de Racine, y varias piezas en prosa de otros autores. Obras todas de una dama de esta corte. (H. M.) Madrid, Imp. Real,* 1789, 8.º

[p. 261]. [1] . *Orígenes de la Poesía Castellana, por D. Luis Joseph Velázquez, Cavallero de la Orden de Santiago, de la Academia Real de la Historia, y de la de Insripciones, Medallas y Bellas Letras de París. Segunda edición. En Málaga: por los herederos de Francisco Martínez de Aguilar, 4.º*, 1797. (La 1º edición es de 1754, y también de Málaga.)

Traducida por Dieze con este título:

—*Geschichte der Spanischen Dichtkunst. Aus dem Spanischen übersetzt und mit Anmerkungen erläutert von Johann Andreas Dieze. Goettingen: V. Bossiegel,* 1769, 8.º

En las Actas de la *Academia del Buen Gusto* se conservan otras dos disertaciones de Velázquez; una sobre la tragedia, con singular elogio de la *Virginia* de Montiano, que llama *muestra de todas las perfecciones:* otra sobre el constitutivo esencial de la poesía, que él hace consistir en la expresión de *lo grande* y de *lo magnifico.*

[p. 263]. [1] . Repetición de una frase de Petronio.

[p. 263]. [2] . Las ha sacado del olvido, con tantas otras curiosidades de historia literaria del siglo XVIII, el Excmo. Sr. D. Leopoldo A. de Cueto, marqués de Valmar.

[p. 264]. [1] . Las *Actas* (desgraciadamente no completas) de esta Academia existen en la riquísima biblioteca de D. Pascual de Gayangos, incorporada a la Nacional. Ha sacado de ellas todo el jugo posible el señor Cueto en su estudio tantas veces citado.

[p. 266]. [1] . Valencia, por Antonio Bordázar de Artazu, 1725, 4.º; Madrid, por Juan de Zúñiga, 1739, 8.º, y luego en los *Ensayos oratorios.*

[p. 267]. [1] . Valencia, por Antonio Valle, 1730.—Madrid, por Juan de Zúñiga, 1735, ambas en 8.º;

hay otras posteriores.

[p. 267]. [2] . Valencia, por Bordázar, 1727, 4.º__León de Francia, por los hermanos de Ville y Luis Chalmette, 1733, 8.º Reimpresa luego varias veces con otras obras de Mayans, v. gr., sus *Orígenes,* y sus *Ensayos oratorios.*

[p. 267]. [3] . Valencia, por Bordázar, 1733.

[p. 267]. [4] . Madrid, por Juan de Zúñiga, 1739.

[p. 267]. [5] . *Specimen Bibliothecae Hispano-Majansianae sive Idea novi Catalogi Critici operum Scriptorum Hispanorum quae habet in sua Bibliotheca Gregorius Maiansius Generosus Valentinus. Ex Musaeo Davidis Clementis. Hannoveriae, impensis Jo. Guil. Schmidii,* 1753, 4.º Libro de los más utiles de Mayans, y ya bastante escaso.

Hay extensos catálogos de las innumerables publicaciones mayansianas en las Bibliotecas de Ximeno, Fustér y Sempere y Guarinos.

[p. 268]. [1] . *Vida de Cervantes* , Edición del librero Padilla, 1750, página 81.

[p. 269]. [1] . Todas estas proposiciones están entresacadas de la *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra, natural de Madrid (sic). Autor, don Gregorio Mayans i Siscar, Bibliotecario del Rei Nuestro Señor, etc. Quinta Impressión, según la primera. Año de* 1750.— *Madrid. A costa de D. Pedro Alonso i Padilla,* 8.º

[p. 270]. [1] . *Rhetórica de Don Gregorio Mayans y Siscar: con licencia. En Valencia, por los herederos de Jerónimo Conejos,* 1757, dos tomos, 4.º, que pasan cada uno de 500 páginas.

Omito, como lo he hecho en los dos siglos anteriores, la indicación de muchas retóricas vulgares, y que nada nuevo contienen. En el siglo XVIII corrieron con algún aprecio la *Rhetórica castellana, en la qual se enseña el modo de hablar bien,* etc., de D. Alonso Pabón y Guerrero (Madrid, 1764), y el *Compendio de Rhetórica, latina y castellana, ilustrada con exemplos selectos y algunas reflexiones sobre la oratoria del púlpito,* por Don Joseph de Muruzábal, catedrático de Retórica de los Reales Estudios de San Isidro (Madrid, 1781), Muruzábal era un buen profesor, que parece haber adoptado un método semejante al de Rollin. Publicó además una *Explicación, según las reglas de Rhetórica, de la oración de Cicerón en defensa de Ia ley Manilia* (Madrid, 1775), por D. Joaquín Ibarra.

Los esfuerzos de Mayans, Capmany y demás preceptistas castizos, no bastaron a sobreponerse a la invasión de libros de texto extranjeros que en esta, como en todas las disciplinas, fué grande en aquel siglo. Aun los mismos Jesuítas desterraron de sus aulas el tratado del P. Cipriano Suárez, para adoptar la *Retórica* del P. Domingo de Colonia, y las *Instituciones Poéticas* del P. José Juvencio (Jouvancy), que juntos se imprimieron en Villagarcía, en 1726, popularizándose mucho después en repetidas ediciones. Y, ciertamente que lo merecían por lo claros y concisos, por la pureza de su latinidad y por la abundancia de buenos ejemplos. Pueden tomarse como tipo de la llamada, en bueno y mal sentido,

retórica de colegio y literatura *jesuítica.* Que no fueron olvidados después de la expulsión de los Padres, nos lo prueba la elegante edición semielzeviriana que de ambos tratados se hizo en Madrid, 1773, Imprenta Real de la *Gaceta.* Hoy mismo no perderá el tiempo en leerlos el que quiera enterarse rápidamente de las reglas más fundamentales de la preceptiva clásica.

[p. 273]. [1] . Con objeto de dar reglas para la oratoria sagrada, se publicaron durante el siglo XVIII varios tratados apreciables, y en su tiempo útiles, aunque hoy de escaso interés literario. Tales fueron el *Discurso* de D. Pedro Antonio Sánchez, catedrático de Teología de Santiago, *sobre la eloqüencia sagrada en España* (Madrid, 1778), que contiene buenas noticias bibliográficas sobre los oradores sagrados del siglo de oro; los *Avisos* del Arzobispo de Toledo, Lorenzana, a los predicadores de su archidiócesis, impresos en la colección de sus *Pastorales y Cartas...* (Madrid, 1779). *El Predicador: tratado dividido en tres partes, al qual preceden unas reflexiones sobre los abusos del púlpito y medios de su reforma* (Madrid, 1782), por D. Antonio Sánchez Valverde; el *Aparato de elocuencia para los oradores,* por D. Leonardo Soler de Cornellá, magistral de Orihuela (1789), etc., etc. En 1770, el Obispo de Barcelona Climent mandó imprimir una excelente traducción castellana de la *Retórica Eclesiástica* de Fr. Luis de Granada. Sobre el estado de la elocuencia sagrada en el siglo XVIII hay algunos datos en los discursos leídos ante la Academia Española, por D. Antonio Ferrer del Río y D. Juan Eugenio Hartzenbusch en la recepción del primero.

HISTORIA DE LAS IDEAS ESTÉTICAS EN ESPAÑA — III : SIGLO XVIII

[p. 275] CAPÍTULO III.—DESARROLLO DE LA PRECEPTIVA LITERARIA DURANTE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII Y PRIMEROS AÑOS DEL XIX.—TRIUNFO DE LA ESCUELA CLÁSICA.—TERTULIA DE LA FONDA DE SAN SEBASTIÁN.—GUERRA CONTRA LOS AUTOS SACRAMENTALES Y EL DRAMA CALDERONIANO: CLAVIJO FAJARDO («EL PENSADOR»), MORATÍN EL PADRE («DESENGAÑOS AL TEATRO ESPAÑOL»).— CADALSO, AYALA, CONTI, DON TOMÁS DE IRIARTE, DON VICENTE DE LOS RÍOS.—LOS DEFENSORES DE LA TRADICIÓN ESPAÑOLA: SEDANO, HUERTA, NIPHO.—TENTATIVAS PARA REFUNDIR EL ANTIGUO TEATRO (TRIGUEROS, SEBASTIÁN Y LATRE, ARELLANO, ETCÉTERA).—POLÉMICAS DE HUERTA CON SAMANIEGO, FORNER Y OTROS.—ORIGINALIDAD CRÍTICA DE FORNER.—EL TEATRO POPULAR: DON RAMÓN DE LA CRUZ: SUS DOCTRINAS CRÍTICAS.— IDEAS LITERARIAS DE LOS JESUÍTAS ESPAÑOLES DESTERRADOS A ITALIA: ANDRÉS, LAMPILLAS, SERRANO, EXIMENO, ARTEAGA, MONTENGÓN, LASALA, ALEGRE, ETC., ETC.—LA ESCUELA SALMANTINA, SU CARÁCTER Y VICISITUDES.—INFLUENCIA DE JOVELLANOS.—POÉTICA DE SÁNCHEZ BARBERO.—QUINTANA CONSIDERADO COMO CRÍTICO.—LAS «VARIEDADES DE CIENCIAS, LITERATURA Y ARTES».—LA «RETÓRICA» DE BLAIR.—MORATÍN EL HIJO Y LA REFORMA DEL TEATRO.—GRUPO LITERARIO DE MORATÍN EL HIJO: TINEO, HERMOSILLA, PÉREZ DEL CAMINO, ETC.— LA ESCUELA SEVILLANA: SUS TENDENCIAS ESTÉTICAS: REINOSO, LISTA, BLANCO, ETC.—EL «CORREO LITERARIO» DE SEVILLA.—POLÉMICAS DE BLANCO CON QUINTANA Y DE REINOSO CON GONZÁLEZ CARVAJAL.—GRUPO LITERARIO DE GRANADA: MARTÍNEZ DE LA ROSA, BURGOS.—GRUPOS LITERARIOS DE ZARAGOZA Y VALENCIA: PLANO.—TENTATIVAS DE CRÍTICA INDEPENDIENTE: LOS HELENISTAS (BERGUIZAS, ESTALA, ETC.).— TRADUCCIONES DE LAS POÉTICAS DE ARISTÓTELES, HORACIO, BOILEAU, ETC., ETC.—LOS CRÍTICOS PORTUGUESES: VERNEY («EL BARBADIÑO»), CANDIDO LUSITANO, DIAS GOMES, CORREA GARÇAO, BOCAGE, FILINTO, RIBEIRO DOS SANTOS, JOSÉ AGUSTÍN DE MACEDO.—LA CRÍTICA EN AMÉRICA: EL DOCTOR ESPEJO Y SU OBRA INÉDITA «EL NUEVO LUCIANO DE QUITO».

[p. 276] TAL fué el desarrollo de la preceptiva literaria durante los reinados de Felipe V y de Fernando VI. Tal era su estado al ascender al trono español Carlos III en 1759. El nuevo reinado señala el apogeo de la cultura francesa, y en él se recogieron todos los frutos, buenos y malos, de cuanto se había sembrado en los dos anteriores. Nuestros gobernantes de aquel período dieron inusitado favor y protección oficial al grupo de los reformadores, consignando en actos públicos y en leyes el triunfo de algunos de los principios críticos por ellos sustentados. Aranda, Roda y Llaguno, el último de los cuales cultivaba con gusto y entendimiento las letras y la historia de las artes, y había comenzado a darse a conocer como hábil traductor de Racine, miraron con extraordinaria simpatía los esfuerzos encaminados a la creación de un teatro clásico, y envalentonaron a los eruditos que con tal propósito trabajaban. Se estableció hacia 1768 en los sitios reales un teatro donde se representaron, muy bien traducidas por don Tomás de Iriarte, tragedias de Voltaire, comedias de Molière, de Destouches, de Gresset, de Chamfort, y de otros muchos autores franceses. El Conde de Aranda mejoró la policía y el aparato teatral de los llamados *corrales* de la corte, y favoreció la

representación de las obras de la nueva escuela, casi siempre rechazadas por los actores, y recibidas con significativa y bien justa indiferencia por el público.

Pero la medida más radical que por entonces se dictó, y la que más al descubierto pone el espíritu dominante en el Gobierno y en los poetas y críticos que a sus órdenes trabajaban en la creación o trasplantación de una literatura académica, o, por mejor **[p. 277]** decir, administrativa, es la real cédula de II de junio de 1765, que prohibió en todo el reino la representación de los *Autos Sacramentales.* Para preparar el terreno habían juntado sus esfuerzos en los tres años anteriores dos literatos, protegidos de una manera especial por Aranda, y de quienes casi puede decirse que expresaban el pensamiento *oficial* en esta cuestión.

Los *Autos Sacramentales,* que para el público de aquel tiempo eran exclusivamente los de Calderón, puesto que los antiguos no se representaban ni se leían, y posteriores apenas los había, por lo menos tales que compitiesen con los del gran poeta madrileño, habían salido bastante bien librados en las primeras hostilidades contra el teatro español. Ya hemos visto que Luzán los elogia en términos bastantemente expresivos. Y aunque Nasarre, en su famoso prólogo, los había calificado de monstruosa amalgama de lo sagrado y lo profano, la misma destemplanza del ataque y el cúmulo de inepcias con que iba mezclado, le quitó autoridad e impidió que hiciese mella en el ánimo de los aficionados a aquel devoto espectáculo, que venía a serlo entonces todo el pueblo español, sin distinción de clases ni categorías.

Pero en tiempo de Carlos III las ideas galicanas habían andado mucho camino, y así no fué materia de asombro que en 1762 apareciese un ataque en forma contra los *Autos Sacramentales,* solicitando ahincadamente su prohibición, en nombre de los intereses de la religión y del arte. Era el solicitante don José Clavijo y Fajardo, nacido en las islas Canarias y educado en Francia, donde había tratado a Voltaire y a Buffon, cuya *Historia Natural* puso en castellano con bastante pureza de lengua. Clavijo había vuelto de Francia con un espíritu enciclopedista harto pronunciado, que más adelante le valió algunos disgustos con la Inquisición. Pero por entonces todo le sonreía. Beaumarchais no había venido todavía desde París a inquietarle, pidiéndole cuentas de la honra de su hermana. En 1762 Clavijo disfrutaba del favor y de la protección de la corte, y especialmente de Aranda y de Grimaldi, y subvencionado por ellos traducía del francés todas las obras cuya difusión se consideraba útil en aquel tiempo de literatura reglamentada: un día los sermones de Massillon, otro la *Andrómaca* de Racine o *El Vanaglorioso* de Destouches. Además, estaba al frente de los teatros de Madrid con el título de director, **[p. 278]** ejercía el cargo de secretario en el gabinete de Historia Natural y componía el *Mercurio* en la secretaría de Estado. Todos estos empleos reunidos contribuían a dar mucha autoridad a todo lo que salía de su pluma porque parecía emanado de más altas esferas. En 1762 comenzó Clavijo a imprimir, con el título de *El Pensador,* un periódico, o más bien, una serie de ensayos que salían periódicamente, a imitación del *Spectator* de Addison en título, forma y objeto. La colección entera consta de siete tomos y de ochenta y seis *pensamientos,* la mayor parte sobre asuntos de moral y de política. En uno de ellos, además de repetir el dicho de Nasarre que «los *López (sic),* los Calderones y los Solises habían corrompido nuestra escena», la emprende con los *Autos Sacramentales,* diciendo, entre otras cosas, lo siguiente: [1]

«Los *Autos* se pueden considerar en dos respectos, por lo tocante a las bellas letras y por lo que mira a la religión, cuyos misterios representan... Si se consideran por lo tocante a las Bellas Letras, no será

pequeño embarazo la clase de poesía a que corresponden, pues atendida su materia y artificio, en ninguna pueden tener lugar. Por su materia están exentos de ser comprendidos en la Poesía Profana. Los Sagrados Misterios de nuestra Religión y las respetables verdades del Evangelio, están infinitamente distantes, y son diametralmente opuestas a toda profanidad... No es esto condenar toda poesía religiosa... Moisés, Job y David nos dejaron los mejores modelos de esta poesía, que destinaron a cantar las maravillas del Altísimo y sus misericordias... Prudencio y Juvenco consagraron casi las primicias de su poesía a celebrar los triunfos de los mártires y cantar las alabanzas del Criador, sin que en ninguna de estas obras se vean autorizadas las alegorías que notamos en los autos, ni personalizados los entes Metaphysicos ni las sustancias abstractas...

No es menos difícil señalar la clase de poesía a que corresponden estas producciones, pues no pudiendo llamarse poema épico ni lírico, tampoco pueden tener el nombre de poema dramático, faltándoles para todo esto los requisitos que han dictado la razón y el buen gusto, y que han enseñado los maestros del Arte... Vienen a ser los *Autos* unos diálogos alegóricos puestos en metro... **[p. 279]** que quieren poner al alcance de nuestra comprehensión lo que dejaría de ser soberanamente grande, si nuestra razón humillada fuera capaz de concebirlo... Los *Autos*, degradando en cierto modo las ceremonias y asuntos más sagrados, parece que quieren elevar el teatro hasta una esfera muy distante de su institución, o rebajar el Santuario, queriendo trasladar a un lugar inmundo la cátedra y el sacerdocio... ¿A qué católico que haga mediano uso de su razón dexará de causar repugnancia ver, desde que entra en un corral de comedias, pintada una Custodia sobre la cortina? ¿Quién que no tenga ideas muy baxas de su religión, podrá sufrir que unas gentes tan profanas representen las personas de la Trinidad Santísima? ¿Que una mujer que algunas veces tendrá pocos créditos de casta, represente a la Purísima Virgen?... El poner delante del pueblo grosero e ignorante estas figuras, lejos de producir en él el respeto y temor reverencial debido a tales misterios, sólo sirve a hacérselos en cierto modo familiares, y a que confundan la figura con el figurado, y la imagen con el prototipo... Otro de los defectos más comunes en los *Autos* es la mezcla de cosas sagradas y profanas».

De todo esto infería Clavijo y Fajardo, que los *Autos* eran unas *farsas espirituales*, que «el soberano debía prohibir como ofensivas y perniciosas al Catolicismo y a la Razón», por lo mucho que ayudaban a *continuar el concepto de bárbaros que hemos adquirido entre las naciones.*

El sentimiento popular se levantó indignado contra los insultos que le dirigía, so capa de piedad, el afrancesado y volteriano periodista. Salieron contra Clavijo una porción de folletos, que don Leandro Moratín califica a carga cerrada de *necios*, y que nosotros nos guardaremos muy mucho de calificar de igual modo, a juzgar por el único que conocemos, y cuyo olvidado autor, en esta cuestión (dicho sea con paz de don Leandro) calaba mucho más hondo que su padre y que Clavijo.

El enérgico defensor del teatro nacional a quien aludo, y de quien, como de todos los que siguieron el mismo rumbo, ha hecho caso omiso primero el fanatismo de escuela y luego la pereza de nuestros eruditos, se llamaba don Juan Christóval Romea y Tapia, y publicaba, en oposición a *El Pensador* y a todos los de su laya, un periódico denominado *El Escritor sin título*, que no **[p. 280]** debió de ser tan mal recibido del público castizo, cuando, habiéndose dado a luz en 1763 los once discursos de que consta, todavía fueron reimpresos en 1790, pasadas y olvidadas ya las circunstancias a que se referían, [1] honor que no alcanzaron ni *El Pensador* ni los *Desengaños* de Moratín, que el licenciado Romea impugna.

«¿Quién no ve (exclamaba este ignorado predecesor de Bolh de Faber) que los que se juzgan defectos en Calderón, esos *disparates,* ese ardor con que pintó cosas ideales e inverosímiles, fueron efecto de que éste era el gusto de la nación, más inclinada a sutilezas que a lo patético?... Yo no sé en qué consistirá que nadie ha podido igualar los disparates de Calderón, sobre haberlo intentado tantos: sin duda tiene algo de sublime, dentro de los que se conciben defectos... Si alguno de esos críticos se atreve a componer una comedia *tan mal* como Calderón, compondré yo diez mejor que Molière». Lanzado este reto (que recuerda el de Lessing cuando se comprometía a reformar todas las piezas de Corneille), proponía como la obra tipo del teatro español *La vida es sueño,* y repitiendo los argumentos de Zavaleta, exclamaba: «¿Quién ignora que cada nación tiene su genio, sus propiedades, traje, idioma, vicios, virtudes y carácter, y que, por consiguiente, las diversiones son y deben de ser distintas? Si nos diferenciamos en las operaciones humanas, ¿por qué no nos hemos de diferenciar en el modo de aplaudirlas o de vituperarlas, que debe ser el objeto de la comedia?»

Contra Clavijo y Fajardo, prueba con sólida erudición el licenciado Romea «que los *Autos* son legítima poesía sagrada: que el sistema alegórico en que se basan, tiene altísimos exemplos en la **[p. 281]** poesía de los Sagrados Libros *(Cántico de los Cánticos,* etc.), y en los primitivos poetas cristianos, v. gr., en la *Psychomaquia* de Prudencio. En David, Job, Moisés y Salomón encontramos autorizadas las alegorías y personalizados los entes metafísicos... ¿Todo el cántico de Daniel se reduce a otra cosa que a estimular los montes, los frutos, las aguas, las plantas y otras cosas insensibles a bendecir y exaltar la grandeza del Criador? ¿Jeremías no dice que los caminos de Sión lloran? ¿No es un verdadero drama alegórico el *Cantar de los Cantares?* ... Los *Autos* de Calderón son dramas y muy dramas, como lo es el *Christus Patiens* atribuído a San Gregorio Nazianceno, «que, no sólo trata del sacrificio incruento y tremendo de nuestros altares, sino del mismo sacrificio cruento como efectivamente sucedió en la cruz».

Después de esta brillante defensa del arte alegórico, se hacía cargo *El Escritor sin título* de la supuesta profanación que sufrían en la escena los Misterios, y por la cual mostraba tan hipócrita escándalo *El Pensador.* Y exclamaba con verdadera elocuencia su antagonista, que por la índole de su estilo y erudición bien claro demuestra ser teólogo: «No se dedignó Dios tomar forma de siervo, pues ¿cómo será extraño que lo represente el siervo cuya forma tomó? Los signos y figuras en que se ha querido retratar el Divino Ser han sido muchas veces tan humildes como el cordero, tan fuertes como el León, tan duras como la piedra, y tan flexibles como la vara... ¿El hombre más malo no está redimido con la sangre preciosísima de Cristo, y adoptado para su gloria, si consigue la penitencia final? ¿El Dios de las misericordias no tomó nuestra naturaleza y elevó la humanidad sobre lo que cabe en la imaginación? ¿Por qué he de presumir que son samaritanos los que tienen la misma marca que yo? Y aun cuando lo sean, ¿por qué no he de prescindir (siquiera el rato que con la mayor fuerza, estudio y propiedad, están haciendo su papel) de que todos somos indignos?»

El que con tal elevación discurre y escribe, coincidiendo en no pocos ni vulgares conceptos con el magnífico discurso que sobre los *Autos* compuso en nuestros días el elocuente y cristiano ingenio de González Pedroso, bien merece un calificativo muy distinto del de *necio,* mal que le pese al discretísimo *Inarco Celenio,* que en todo lo que escribió de la literatura de su tiempo **[p. 282]** mostró de sobra obedecer a sus personales manías y preocupaciones de hombre de secta, y, además, en esta ocasión al amor filial ofendido por la dureza con que el *Escritor sin título* maltrata a don Nicolás Moratín.

Con los esfuerzos de Romea y Tapia juntó los suyos un escritor proletario en todo el rigor de la frase, pero de incansable actividad y celo por el bien público, y de un espíritu patriótico tan sincero, que muchas veces le hizo acertar en su crítica más que los encopetados humanistas de su tiempo. Este escritor, aragonés de nacimiento, era don Francisco Mariano Nipho, el *pestilente Nipho* que dice Moratín, el *famélico Nipho,* tantas veces mencionado en las sátiras de aquel tiempo, detestable poeta lírico y dramático, pero hombre bueno, candoroso y excelente, periodista fecundísimo y compilador eterno, escritor de tijera, aunque útil en su clase, y gran vulgarizador de todo género de noticias agrícolas, industriales y mercantiles, literarias, históricas y políticas. Él solo redactó íntegros diez o doce periódicos, entre ellos el *Diario curioso erudito y comercial, público y económico, La Estafeta de Londres,* el *Correo general histórico, literano y económico de la Europa, El Pensador Christiano* (Nipho era enemigo jurado de la impiedad y de los enciclopedistas), el *Diario Extranjero, El Erudito Investigador, El Novelero de los Estrados y Tertulias y Diario Universal de las Bagatelas, El Correo general de España* (protegido por la Real Junta de Comercio), *El Bufón de la Corte,* y , finalmente, *El Caxón de Sastre,* que es para nosotros el más importante. En todos ellos y en una infinidad de papeles volantes y libros de poco fuste que publicó desde 1759 hasta 1790 reveló bien a las claras sus rancias aficiones literarias y el desdén con que miraba a los innovadores. Bolh de Faber elogia el espíritu de un folleto de Nipho intitulado *La nación española defendida de los insultos del Pensador y sus secuaces.* [1]

En el *Diario Extranjero,* [2] publicado un año antes, había **[p. 283]** insertado ya juicios encomiásticos de varias comedias de Calderón, a quien llama «admirable poeta, nunca más glorioso que cuando más impugnado, pero no vencido... No hay duda que Calderón tuvo como hombre sus defectos, pero aún no he visto mano que los haya corregido». Nipho inauguró en este *Diario* la crítica de teatros, que nadie había ejercitado hasta entonces en España, por lo menos de una manera regular y periódica.

Desde 1760 había comenzado a repartir, con el extraño y plebeyo título de *Caxón de sastre literato, o percha de maulero erudito, con muchos retales buenos, mejores y medianos, útiles, graciosos y honestos, para evitar las funestas conseqüencias del ocio,* una colección curiosísima de piezas inéditas o raras de antiguos escritores españoles, colección que mereció el favor del público de Nipho (que era bastante numeroso), como lo prueba el hecho de haber tenido que hacer en 1781 reimpresión de los seis tomos de que consta. El sentimiento nacional miraba siempre con simpatía a sus defensores, por mala y chabacanamente que le defendiesen. Nipho era bibliófilo y bibliófilo bastante afortunado para haberse hecho con piezas muy raras, que fielmente reprodujo en su libro, y aunque su gusto no era muy de fiar, a veces acertó en la elección, dando, de todas suertes, el primer ensayo que vió el siglo XVIII de una Antología de poetas españoles, mucho más próxima, por el espíritu de libertad que en ella domina, a lo que luego fué la riquísima *Floresta* de Bolh de Faber, que a las que formaron con alardes de rigorismo clásico Sedano, Estala y sus colaboradores. El *famélico* y *tabernario* Nipho había llegado a ser poseedor de libros que el colector del *Parnaso Español* no da muestras de haber conocido ni por el forro, y así, en el *Caxón de sastre* abundan los extractos del *Cancionero general,* los de Castillejo y Gregorio Silvestre, y aun otros muchos más peregrinos, v. gr., los **[p. 284]** que toma de la *Theórica de virtudes* de don Francisco de Castilla, o de las *Tríacas* de Fray Marcelo de Lebrixa, o de los *Avisos Sentenciosos* de Luis de Aranda. En llamar la atención sobre este género de literatura fué único en su siglo, y de aquí procede sin duda el aprecio con que Bolh habló siempre de él, aprecio que contrasta de un modo singular con los denuestos que tradicionalmente le han propinado nuestros críticos. [1]

Trabada ya la pelea sobre los *Autos Sacramentales,* entre *El Pensador* de un lado, y Nipho y el *Escritor sin título* del otro, vino a deshora a comunicar nuevos bríos a la falange de los preceptistas galoclásicos la presencia de un poeta, cuyo auxilio debía de serles tanto más eficaz cuanto que hasta entonces no habían logrado contar en sus filas más que desmayados y prosaicos versificadores. Este poeta, en quien por caso extraño, aunque no únicos en épocas de transición como aquella, las doctrinas literarias que hacía alarde de profesar aparecían en abierta discordancia con su genialidad poética enteramente española y romántica, era don Nicolás Fernández de Moratín, en quien la posteridad aplaude precisamente aquello por donde viene a asemejarse a los grandes poetas que él execraba sin perjuicio de estudiarlos continuamente. Nadie lee hoy otra cosa de Moratín el padre, ni otra ninguna cosa es posible leer, sino sus gallardísimos romances moriscos y caballerescos, el de *Abelcadir y Galiana,* el de D. *Sancho en Zamora,* el paso de arrnas de Micer Jacques Borgoñón con el Duque de Medina-Sidonia, las celebradas quintillas de la *Fiesta de Toros,* que parecen caídas de la pluma de Lope [2] con menos **[p. 285]** impetuoso raudal, pero con más limpia corriente; las octavas de *las Naves de Cortés,* cuya riqueza y desembarazo descriptivo renuevan la memoria del mismo Lope y de Valbuena; y, finalmente, la oda pindárica a un matador de toros, levantado por él a la cuadriga de los triunfadores de Elea. Y, sin embargo, este poeta, nacional más que otro alguno de aquel siglo, y que debe a los restos y desperdicios de la tradición nacional toda su legítima gloria; este inconsciente precursor de los romances históricos y **[p. 286]** de las leyendas del Duque de Rivas y de Zorrilla, era en teoría el más violento, el más furibundo de cuantos entonces juraban por la autoridad de Boileau; y aun se esforzaba en llevar al teatro sus doctrinas en obras áridas y muertas, que sus contemporáneos no querían oír y que la posteridad ha olvidado de todo punto. En dos sátiras de su juventud leemos estos versos, que Nasarre hubiera adoptado por expresión cabal de su doctrina, a haber sido capaz de hacerlos:

«¿No adviertes cómo audaz se desenfrena
La juventud de España *corrompida*
De Calderón por la fecunda vena?

¿ No ves á la virtud siempre oprimida
Por su musa en el cómico teatro,
Y á la maldad premiada y aplaudida?

¿Y desde el Tajo aurífero hasta el Batro
Está vuestra nación desestimada,
Porque así lo quisieron tres ó cuatro?

¿No ves el arte cómica ignorada
Y si la acción empieza en Filipinas,
En Lima ó en Getafe es acabada?»

(Sátira I.ª)

. . . .

«¿Mas qué admira maldad tan manifiesta
Si en España no tienen mayor arte
Que la imaginación más descompuesta?

Arrima los preceptos á una parte
Quien pretende escribir una comedia,
Y en tres jornadas ó actos la reparte.

Finge ser el principio en Nicomedia,
Y acabando el suceso en Barcelona,
En Filipinas ó en Tetuán la media.

Una fábula inventa fanfarrona
En que, agradando al público profano,
La moral instrucción y arte abandona.

Hace al galán soberbio e inhumano,
Espadachín, sofístico, embustero,
Jugador, jurador, falso ó liviano.

No le falta un amigo ó compañero
Que, agregados los dos, á cuchilladas,
Se burlen del alcalde más severo.

Persiguen las doncellas y casadas
Con escándalo horrible, profanando
Las casas más honestas y guardadas.

[p. 287] Pone un tercero y cuarto de otro bando
Opuestos a los dos antecedentes
Con quien se andan continuo acuchillando.
. . . . . .
Ve allí la libertad apetecida
La más honesta dama y recatada,
Y aplaudirse la infame y libre vida.

La autoridad paterna despreciada,
Y sacar, a pesar de sus parientes,
La dama de la casa más guardada.

Los papeles, los ruegos indecentes
Los criados y amigos, los terceros,
Las viejas alcahuetas impudentes.
. . . . . .
Allí se aprende el licencioso trato,
La vanidad, soberbia escandalosa,
Y el horrible y fantástico aparato.
. . . . . .
No aparente verdad representada
Verás, ni una acción sola en una pieza,

Que en un lugar y tiempo sea acabada.

Acaba en Flandes, si en Madrid empieza;
Pásanse años á cientos ó á millares,
Y la una acción con otra se tropieza.

Las antiguas costumbres populares
Se mezclan con las nuestras más modernas,
Más estimadas cuanto más vulgares.

Las que al principio son personas tiernas,
En el medio son jóvenes, crecidos,
Y al fin, por vejez ya, tiemblan las piernas.
. . . .
Un lacayo verás ser muy prudente,
Y si no toma el amo sus consejos,
Arquear las cejas y arrugar la frente.
. . . . . .
A Terencio y á Plauto no los nombres,
Que hay ignorante aquí que los desprecia,
Por ser su estilo llano: no te asombres.

Es la cultura lo que más se aprecia,
Y las frases que no se comprehenden
Se aplauden más que el vidrio de Venecia» [1]

[p. 288] Fuera de Cervantes, no había tenido hasta entonces la escena española enemigo de más ingenio y donaire. Lo que había dicho en buenos versos, lo repitió en mediana prosa en la disertación que precede a su *Petimetra* (1762), comedia insulsa, aunque escrita, según reza la portada, *con todas las reglas del arte,* y quizás por esto mismo. *Flumisbo Thermodonciaco* (que así se llamaba don Nicolás entre los Arcades de Roma) la emprende en esta disertación con los comediantes que no habían querido admitirle su soporífero poema, prefiriendo los *disparates* con que *estúpidos copleros infestaban* las tablas. «Los extranjeros, y algunos naturales (dice Moratín), se burlan de nuestras comedias, y aun ha habido quien afirme que no tenemos una perfecta... Para agradar al pueblo no es preciso abandonar el arte, y si alguna comedia o tragedia escrita sin él agradare, no es por la precisa circunstancia de que estén desarregladas, pues si las tales composiciones tuvieran *el arte,* serían el doble aplaudidas... Los errores de las comedias españolas son tantos, que en algún modo disculpan a los extranjeros, quienes con ridículas mofas y sátiras se han burlado de nuestros grandes autores, sin que les hayan valido tantos y tan grandes primores como se ven en sus dramas, porque como la obra está mal concertada en todo el cuerpo, no la libra de la crítica alguna parte, por más que no esté dañada». Y luego, invocando la autoridad de Aristóteles y los testimonios de Cervantes, de Cascales, de Luzán y de Montiano, se encarniza con las infracciones de las unidades de tiempo y de lugar, citando como ejemplo singular de ello la trilogía de los *Pizarros,* de Tirso de Molina; censura la acumulación de lances en las comedias del *profundo* Calderón, que abusó de la *inmensa fantasía* con que *pródigamente le dotó naturaleza* , y apunta la siguiente observación, que no carece de perspicacia crítica, y que es el único fundamento un poco grave que se ha podido alegar en favor de la doctrina de las unidades: «Toda esa redundancia superflua e inverosímil de acción y de enredo, es originada de la

libertad que se toman de que dure la acción lo que ellos quieren, pues si la redujeran a los límites del arte, no pudieran en tan poco tiempo desatar tantos enredos, y, si alguno lo conseguía, tropezaba con la inverosimilitud, porque es imposible, o a lo menos muy extraño, que en un día y en un paraje le sucedan a un hombre tantos **[p. 289]** acasos». El resto de la crítica de Moratín no ofrece novedad alguna sobre el famoso capítulo de Luzán, a quien se atreve a llamar *gran poeta,* queriendo decir, sin duda, gran maestro de poética. Insiste mucho en *la instrucción moral, que es el alma de la comedia;* en su fin, que es *enseñar deleitando,* y en todas las demás vulgaridades que ya hemos visto hasta la saciedad en otros, y que volveremos a ver, lo más rápidamente que podamos, en muchos más. No hay cosa que fructifique tanto como los lugares comunes, *máxime* si son absurdos. Hacia el fin de su diatriba parece como que siente el ingenioso *Flumisbo,* en el fondo de su alma de poeta castellano, ciertos remordimientos y como que se propone desagraviar a los grandes maestros a quienes había ultrajado. Así le vemos tributar extremados encomios a «la facilidad natural» y a «la elegancia sonora» de Lope, a «la prodigiosa afluencia de Calderón, por cuya boca hablaron suavidades las Musas», a la «discreción» de Montalbán, de Rojas, de Moreto, de Candamo, de Solís, y decir que estos «insignes hombres» abandonaron el arte, no por ignorancia, sino por capricho y novedad, y que en sus mismas «comedias» desarregladas se encuentran «cosas altísimas», habiendo muchas que quedarían totalmente buenas con poquísimo reparo, algunas con añadirles o quitarles una sola palabra. [1]

Nadie quiso representar *La Petimetra,* ni en Madrid, ni en Cádiz, donde también lo intentó un apasionado del autor. El cual, atribuyendo su fracaso dramático a la boga y prestigio que conservaba la antigua escena, lanzó contra ella sucesivamente tres folletos con el título de *Desengaños al teatro español,* con la principal mira ostensible de apoyar a *El Pensador* en su polémica contra los *Autos Sacramentales,* hasta conseguir la prohibición de ellos. En el primer *Desengaño,* que es un ataque general contra el sistema dramático de Calderón, Moratín da por sinónimas las palabras *obra buena* y *obra arreglada al arte.* Por este cómodo principio, ¿qué obra de Shakespeare, ni de Tirso, ni de Esquilo podría **[p. 290]** competir con la *Virginia* y el *Ataulfo* de Montiano, o con la insoportable *Lucrecia* del mismo don Nicolás, donde la acción dura a son de campana el tiempo material de la representación, y se desenvuelve en cuatro palmos de tierra? «El teatro español (añadía, haciendo como todos estos reformadores grande hincapié en el criterio ético) es la escuela de la maldad, el espejo de la lascivia, el retrato de la desenvoltura, la academia del desuello, el ejemplar de la inobediencia, insultos, travesuras y picardías. ¿Quisiera usted que su hijo fuese un rompeesquinas, matasiete, perdonavidas, que galantease una dama a cuchilladas, alborotando la calle y escandalizando el pueblo, foragido de la justicia, sin amistad, sin ley y sin Dios?» Las antiguas costumbres habían pasado, y el teatro que las representaba tenía que resultar forzosamente ininteligible para una generación que sentía y pensaba de tan distinto modo, estimando cátedra de maldad la que en su tiempo había sido cátedra de virtud, de honor y de cortesía. La justicia y la paz pública quizá ganaban en ello: la poesía sólo tenía que perder en el cambio. De todas suertes, estos desaforados ataques nos prueban, más que otra cosa ninguna, que el espíritu que había dado vida a nuestro drama profano estaba muerto, así como la guerra contra los *Autos* y la prohibición de ellos coincidía por ley fatal, con aquel *enfriamiento de Ia fe en estos reinos,* de que se queja tan expresivamente el pobre y honrado Nipho, mal poeta cuanto se quiera, pero español a las derechas y cristiano rancio.

Repitiendo las insensatas lucubraciones de Nasarre, lanzaba don Nicolás Moratín sobre la frente de Lope de Vega la nota de *primer corrompedor del teatro,* juntamente con Cristóbal de Virués, y la

nota de *segundo corrompedor* sobre Calderón, citando de no muy buena fe, por muestra del modo falso y desvariado con que el gran poeta solía expresar las pasiones y desfigurar la naturaleza, aquellos primeros y absurdos versos de *La Vida es sueño,* añadiendo con sorna: «Yo quisiera saber si una mujer que cae despeñada por un monte con un caballo, en vez de quejarse donde le duele y pedir favor, le dice todas aquellas impropias pedanterías, que las entiende el auditorio como el caballo: si algún apasionado de Calderón se apea por las orejas, llame al suyo *hipógrifo violento,* y verá cómo se alivia».

Esta crítica es aguda y no infundada; pero Moratín pierde **[p. 291]** toda razón y todo concierto en los *Desengaños* segundo y tercero, dedicados casi exclusivamente a fustigar al *Escritor sin título,* y a negar, por razones de un materialismo pueril, la legitimidad de toda poesía simbólica: «Parece desgracia de la nación que siempre hayamos de estar con los ojos cerrados, porque apenas uno pretende abrirlos, cuando mil obstinados en lo que aprendieron nos vuelven a dexar en tinieblas... La disputa sobre los *Autos* no se terminará mientras que sus defensores no se desnuden de la manifiesta pasión que los domina... ¿Sabe qué cosa es Poesía, y en qué clases se divide? ¿Sabe cuál es la Dramática o representable? ¿Cuál su artificio? ¿De qué partes consta? ¿Qué circunstancias debe tener? ¿Qué reglas debe observar? ¿Los autores que en nuestra nación y en las extrañas la han tratado desde los más remotos siglos? Si sabe todas estas cosas (que las saben pocos) podremos entendernos. ¿No conoce que va expuesto a decir mil disparates? ¿No ve que no es posible entendernos por su falta de principios?» ¡Cuánta fanfarria y cuánta satisfacción de sí mismo! Don Nicolás interroga al pobre *Escritor sin título* (el cual da muestras de saber de estas cosas mucho más que él) en el mismo tono, a un tiempo pedantesco y compasivo, con que don Pedro el del *Café* echa sus reprimendas al mísero autor de *El Cerco de Viena:* ¿Qué motivos tiene usted para acertar? ¿Qué ha estudiado usted? ¿Quién le ha enseñado *el arte?* ¿Qué modelos se ha propuesto usted para la imitación?... ¡Qué! ¿No hay más que escribir comedias?»

Este arte tan decantado (y que en manos del hijo de Moratín llegó a producir dos obras perfectas dentro de un cículo estrechísimo) cuando se encontraba en presencia de otro arte de más alto vuelo, no acertaba a juzgarle sino con la pobreza que revelan estas palabras, tomadas del segundo *Desengaño al teatro español:* «¿Es posible que hable la Primavera? ¿Ha oído usted en su vida una palabra al Apetito? ¿Sabe usted cómo es el metal de voz de la Rosa?... ¿Juzgará nadie posible que se junten a hablar personajes divinos y humanos de muy distintos siglos y diversas naciones, verbigracia, la Trinidad Suprema, el demonio, San Pablo, Adam, San Agustín, Jeremías y otros tales, cometiendo horrorosos e insufribles anacronismos?» Esto y nada más que esto veía Moratín en las representaciones eucarísticas, o sólo esto le dejaban ver sus preocupaciones de hombre de escuela, por más que en secreto **[p. 292]** protestase contra ello su alma de poeta castizo, recordándole que en otros tiempos había sido devoto espectador de los *Autos,* hasta que cayó en la cuenta *de que le habían engañado unas tías suyas.* [1]

El *Escritor sin título* no se dió por vencido con tan ruines argumentos, y volvió a la carga; pero no ya contra *El Pensador,* sino contra el *Desengañador del teatro.* Y puso más claro que la luz del día que «era comunísimo en todos los poetas de alguna nota fingir sentido al que no lo tiene, voces a los brutos y alma a las cosas inanimadas, como lo prueban las fábulas esópicas, y muchos ejemplos de Virgilio, de Lucano, etc». El, que, según Moratín, no sabía lo que era poesía, demostró que Moratín confundía miserablemente la verdad con la verisimilitud poética, usando ambos términos como

sinónimos, contra la doctrina expresa de Aristóteles, según la cual puede ser defecto contra el arte la verdad no verisímil. Demostró también que entre los antiguos y mejores maestros del arte había sido recibido el juntar en composiciones alegóricas y fantásticas personas de diversos siglos, divinas y humanas, sin recelo de incurrir en anacronismos. Procediendo Calderón por abstracciones, ¿qué repugnancia tendrá el que (supuesto que se les finge voz y cuerpo a la Gracia y a la Culpa) hable la una y la otra responda? ¿Ni qué cosa más del caso que poner a los ojos del hombre el horror de la Culpa y la hermosura de la Gracia, para que, viéndolas de bulto, destierre de su corazón el mayor de los monstruos por la belleza más bella de todos?»

Pero toda esta resistencia tan firme y tan bien encaminada no sirvió para retardar ni un solo día la muerte inminente de los *Autos*, que de hecho muertos estaban mucho tiempo antes, puesto que nadie era capaz de escribirlos. El Gobierno de aquella era se había empeñado en civilizarnos a viva fuerza: prohibió los *Autos*, hizo callar a sus defensores, y obligó a los cómicos, a representar, con insufrible hastío del público, traducciones del francés, o tragedias de escuela sin vida, ni calor, ni energía, como la *Hormesinda* del mismo Moratín, el *Sancho García* de Cadalso, y la misma **[p. 293]** *Numancia* de Ayala, a la cual salvó de total ruina el interés patriótico de algunos trozos. Entonces nació la famosa tertulia de la fonda de San Sebastián, que por algunos años dió la ley al arte patrio. Nacida como amena reunión de amigos para solazarse tratando *de teatros, de toros, de amores y de versos*, adquirió muy pronto más grave carácter, viniendo a influir de un modo eficaz en los progresos del gusto. [1] Eran los más asiduos concurrentes Moratín el padre, don Ignacio López de Ayala, catedrático de poética en los Reales Estudios de San Isidro, y autor de la célebre tragedia *Numancia Destruída;* el coronel don José Cadahalso; el botánico don Casimiro Gómez Ortega, poeta latino de escaso numen; don Juan Bautista Muñoz, historiador del Nuevo Mundo; el infatigable erudito valenciano don Francisco Cerdá y Rico, discípulo y émulo de Mayans en volver a la luz excelentes libros antiguos; el cultísimo artillero don Vicente de los Ríos, insigne por su elogio biográfico de Cervantes y por otros excelentes opúsculos; Guevara Vasconcellos, secretario de la Academia de la Historia, del cual son las notas críticas que exornan la edición de la *República Literaria* de Saavedra, hecha por Benito Cano en 1788; [2] don Tomás de Iriarte, un don Mariano Pizzi, que pasaba entonces por arabista y sólo se hizo notable por sus falsificaciones, y varios eruditos italianos residentes en Madrid, especialmente Napoli Signorelli, autor de una *Historia crítica de los teatros*, en aquel tiempo muy estimada; don Juan Bautista Conti, que puso en lengua toscana con singular elegancia y armonía muchos versos de Boscán, Garcilasso, Fray Luis de León y otros poetas clásicos nuestros, [3] y **[p. 294]** don Ignacio Bernascone, autor del prólogo de la *Hormesinda* de Moratín. [1] Por la simple enumeración de los tertulianos se puede comprender que predominaba entre ellos más bien la corriente latino-itálica que la del clasicismo francés, excepto en la cuestión dramática. Cuando se habla de los restauradores de nuestra poesía en el siglo pasado, se olvida con mucha frecuencia esta distinción esencialísima. En la lírica nada debieron a Francia, ni puede citarse entre ellos uno sólo que demuestre especial conocimiento o imitación de las obras de Malherbe, de Juan Bautista Rousseau y demás poetas líricos (por lo general muy medianos) que hasta entonces poseía Francia. Admiraban el teatro de la nación vecina, y recibían las ideas de sus libros en prosa, pero en lo demás se conservaban fieles a la tradición clásica de nuestro siglo XVIII, y a ejemplo de los poetas de aquella era, tenían los ojos vueltos a Italia, con cuyos eruditos y artistas solían mantener todavía fraternal correspondencia.

Así no es raro encontrar en nuestra poesía del siglo pasado imitaciones, ya de Filicaja, ya de

Metastasio, ya de Rolli, ya de Frugoni, ya de Parini, al paso que, exceptuadas las fábulas de La Fontaine que imitó Samaniego, y una estrofa de Le Franc de Pompignan, que reprodujeron Maury y Quintana, la influencia francesa se ejercía principalmente en la esfera de las ideas, las cuales interpretaban y traducían muchas veces los nuestros en versos de perfectísima estructura castellana. Verdad es que de un pueblo a otro lo que con más dificultad se transmite y lo que peor se comprende son las formas líricas, a no ser que se trate de lenguas y literaturas tan estrechamente afines y similares como la italiana y la nuestra. Por el contrario, la prosodia francesa, tan radicalmente distinta de la nuestra, parece como que opone una impenetrable barrera para que los cantos de sus poetas **[p. 295]** no atraviesen el Pirineo y ha sido menester todo el genio lírico de Lamartine, de Víctor Hugo y de Alfredo de Musset para vencerla, si bien los españoles, por regla general, tratándose de versos franceses, juzgamos con los ojos y con el entendimiento, pero no con los oídos.

Claro es que la presencia de don Nicolás Moratín, tan español en sus versos y en sus habituales lecturas ya que no en sus ideas, no había de hacer sino dar más fuerza a este influjo italiano que casi se confundía con uno de los veneros de la tradición lírica nacional. Ni se apartaba mucho del mismo sentir su amigo Ayala, que tenía estrechas relaciones de amistad con García de la Huerta, y que, por otra parte, más bien debe ser clasificado entre los humanistas que entre los poetas, puesto que hacía con mucha más facilidad y agrado versos latinos que versos castellanos, descollando en el difícil arte de expresar poéticamente las menudencias prosaicas, ya cantase en hexámetros las termas de Archena, ya la pesca de los atunes en las almadrabas de Conil. Ni mucho menos podía tenerse por sospechosos de desafecto hacia la literatura patria a los dos eruditos valencianos Muñoz y Cerdá, los cuales, al contrario, dedicaban todos sus esfuerzos a enaltecerla, habiéndose convertido el segundo de ellos en editor de la inmensa colección de las obras sueltas de Lope de Vega, que llegó a contar veintiún tomos en 4.º

Dos personajes de la tertulia de San Sebastián merecen, por diversos conceptos, más individual noticia. Era el primero don José de Cadalso, mediano escritor en todas sus obras, excepto en la sátira en prosa que tituló *Los eruditos a la violeta,* precisamente porque en ella se retrató de cuerpo entero, siendo, como era, hombre de instrucción varia y superficial, aunque de culto y despejado ingenio. Su educación había sido enteramente francesa, y adquirida en Francia misma, pero no apagó nunca en él el ardiente patriotismo de que dan muestra sus *Cartas Marruecas,* aunque por lo demás sean pálida imitación de las *Lettres Persanes* de Montesquieu. En sus versos no se trasluce otro estudio que el de poetas indígenas, tales como Villegas y Quevedo, cuyos pasos seguía con poco nervio y con fluidez insípida. En lo poco que escribió de crítica, mostró conocer algo de la literatura inglesa, traduciendo en verso varios pedazos del *Paraíso Perdido,* así como Luzán **[p. 296]** había puesto otros en prosa. Y no dejó de defender indirectamente el teatro español, hasta comparar profanamente la relación de Teramenes en la *Fedra* con las de *El Negro más prodigioso,* y otras pésimas comedias españolas de decadencia. Y, sin embargo, cuando Cadalso quiso escribir una tragedia (que es, sin disputa, la peor de sus obras), llevó el servilismo de la imitación hasta componerla en endecasílabos pareados, sin que podamos comprender hoy cómo pudo haber oídos españoles que ni un solo día la tolerasen. Pero aún había otra contradicción más notable y digna de estudio en Cadalso. Así como don Nicolás Moratín se empeñaba en pensar como Boileau, mientras sentía y escribía como Lope, así Cadalso, mediano y desmayado versificador clásico, llevaba a su vida la poesía que no ponía en sus versos, y era (como ingeniosamente se ha dicho) el primer *romántico en acción,* realizando cumplidamente en su persona, no el ideal bucólico y anacreóntico que sus obras anunciaban, sino el ideal apasionado y tumultuoso de los Byron y Espronceda. Sólo que para la expresión de ese ideal no encuentra en la menguada

literatura de su tiempo y en la pobreza de sus medios artísticos otro recurso que la declamación sepulcral y fúnebre, imitada de las *Noches* de Young. Así y todo, con Cadalso, ya se le mire como tipo novelesco en sus amores, en sus aventuras y en su gloriosa muerte, ya le consideremos como innovador literario en una de sus obras más endebles, penetra en nuestra literatura cierto elemento exótico de poesía melancólica y nocturna, derivado de la Musa del Norte. Los impulsos literarios se inician generalmente con obras oscuras y de poco valor intrínseco; y para mí es seguro que en esa tentativa de Cadalso está en germen toda la detestable literatura de hachones, gusanos y sepultureros que infestó a España allá por los años de 1835, y aun más adelante.

Por sendas muy distintas y apartadas caminaba, no diremos la inspiración, pero sí el ingenio agudo y clarísimo de otro de los más asiduos concurrentes a la tertulia de San Sebastián, don Tomás de Iriarte, sobrino del célebre humanista don Juan, de quien ya queda hecha en su lugar honrosa memoria. Iriarte tenía todas las buenas cualidades literarias, menos las que nacen del calor de la fantasía. Toda su erudición y todo su buen gusto no bastaron para hacerle comprender ni sentir la diferencia entre la **[p. 297]** poesía y la prosa; pero éste es, así como su primero, su único defecto. En todo lo demás es correcto y discretísimo. Léanse sus obras como quien lee prosa crítica, y nada habrá que tachar en ellas. No tiene ni sentimientos, ni imágenes, ni nada de lo que comúnmente llamamos poesía; pero sí desembarazo de estilo, gracia culta, buen gusto, todas las cualidades que pueden hacer que se lea con gusto un libro, sin entusiasmarse nunca con el. El verdadero cargo que hay que hacer a Iriarte no es por sus obras propias, todas las cuales (incluso el poema de *La Música,* de que en otra parte trataremos) se salvan y merecen aprecio en virtud de las circunstancias antes dichas, sino por el funesto sistema que autorizó con sus ejemplos y que se atrevió a defender en el *prólogo* del segundo tomo de sus obras. El prosaísmo estaba en la atmósfera del siglo XVIII, e Iriarte no le trajo ni podía traerle por su propia cuenta. El prosaísmo había nacido dentro del mismo siglo XVII, como natural reacción contra el culteranismo: pocos poetas de la centuria pasada exceden en llaneza de estilo al conde don Bernardino de Rebolledo en su *Selva Militar y Política* o en *sus Selvas Dánicas.* No se puede llevar más lejos la falta de color, y el desconocimiento del constitutivo esencial de la poesía. Concretándonos a la época en que floreció Iriarte, el prosaísmo se levantaba de la ruina de un ideal poético no sustituido aún por otro ideal engendrador de poesía. Y de hecho el prosaísmo siguió triunfante hasta que la poesía de Meléndez, de Cienfuegos, de Quintana y de Gallego, recibió fuerzas y bríos al contacto de las ideas buenas y malas de la filosofía francesa precursora de la revolución y estalló con majestad y grandeza enfrente de la revolución misma. Siquiera entonces los poetas tenían algo que cantar y se apasionaban por algo. Pero la insulsa y ceremoniosa vida cortesana en que se criaron Iriarte y otros poetas semejantes no era propia para hacer brotar poesía de ninguna especie, aunque ellos la hubiesen tenido (que no la tenían) escondida en lo más profundo del alma. Iriarte defendió aquella manera de escribir, exacta y clara, pero amanerada y trivial, burlándose en su prólogo de los «que pretenden escribir con *fuego, sal y novedad,* y que por falta de exactitud dicen muy a menudo lo que no quieren decir, o por falta de claridad creen haber dicho lo que es difícil entender si dicen o no».

[p. 298] ¡El *fuego* y la *novedad* eran pecados capitales para Iriarte! Y por huir receloso de aquella poesía de bambolla, de la cual cantó el príncipe de Esquilache

«Todo es cristales, perlas y diamantes,
Todo es follaje, tajos y reveses»,

no conocía que se alejaba voluntariamente de toda poesía, aun de la misma de los Argensolas, tan encomiados por él, y que escribían de una manera tan pintoresca y tan gráfica. ¡Y se creía Iriarte admirador y discípulo de Horacio, el hombre que ha tenido más *poesía de estilo* en el mundo, y le tradujo tan fiel como desmayadamente, y sin cesar le leía, y le contaba entre sus íntimos amigos, y exclamaba hablando de él (en un romance bastante flojo, por cierto):

«Horacio es mi Biblioteca;
Y encierran tanto sus libros,
Que cuanto más leo en ellos,
Menos creo haber leído»!

Iriarte fué inventor de un nuevo género de poesía didáctica: la *Fábula Literaria,* antes de él no ensayada sistemáticamente en ninguna literatura. Escribió, pues, en una serie de fábulas, más ingeniosas que dramáticas ni pintorescas, pero ingeniosísimas y algunas de ellas magistrales, una cumplida Poética, la más elegante que pudo nacer de una tendencia tan prosaica. No procede Iriarte con el desinterés narrativo que en sus fábulas pone La Fontaine, y que le hace gran poeta en un género inferior. El fabulista canario marcha siempre con los ojos puestos en la máxima o moraleja que pretende inculcar; ni se mezcla en su obra otro elemento poético que el de la Sátira, más festiva siempre que punzante. Los consejos literarios que da no pueden ser más sanos para los principiantes, siquiera no se levanten nunca de la esfera de un buen sentido un tanto vulgar, ni arguyan talento crítico de alto vuelo. «Que nada prueba tanto el demérito de una obra como el aplauso de los necios»; «que sin claridad no hay obra buena»; que sin reglas del arte los aciertos no pueden ser sino casuales»; «que es despreciable la poesía de mucha hojarasca»; «que la variedad es requisito indispensable en las obras del gusto»; «que no es **[p. 299]** disculpa para los autores el mal gusto del vulgo»; «que nadie debe emprender obras superiores a sus fuerzas»; «que no se ha de gastar en obras frívolas el calor que se necesita para las graves»; «que es un necio y un envidioso el que nota pequeños descuidos en una obra grande»; «que la perfección de una obra consiste en la unión de lo útil y lo agradable»; «que la Naturaleza y el Arte han de ayudarse recíprocamente»; «que la verdad es una, aunque las opiniones sean muchas»; «que toda facultad debe proceder por principios»; «que es igualmente injusta la preocupación excesiva en favor de la literatura antigua, o en favor de la moderna»; «que no se ha de confundir la crítica buena con la mala»; estos y otros tales aforismos doctrinales, que se sacan de las *Fábulas Literarias,* son de una verdad tan trivial y evidente, que casi entran en la categoría de los llamados de Perogrullo. Pero no estriba en ellos el valor ni el interés de las *Fábulas,* por más que su autor parezca creerlo, hasta el punto de sacar por su orden las moralidades en el índice, sino en el primor y gracia de la versificación y del lenguaje, y en cierto risueño espíritu de invención y adaptación satírica, que fué la única musa de Iriarte, [1] a la cual debe la envidiable y justa popularidad de muchos de sus versos.

[p. 300] Iriarte fué el inmediato predecesor de Moratín en el cultivo de la comedia clásica, y ésta es su mayor gloria, juntamente con la de las *Fábulas. El señorito mimado, La señorita mal criada, El don de gentes* son ensayos muy estimables, si se prescinde de **[p. 301]** su carácter acentuadamente pedagógico y de la frialdad y falta de fuerza cómica inherentes al autor, defectos que no se perdonanan fácilmente en la representación, pero que en la lectura quedan compensados por la amenidad y cultura del diálogo. Los principios de Iriarte sobre la comedia eran tan rígidamente clásicos como los de Moratín. Iriarte los expuso en un papel periódico que comenzó a publicar en

1773, con el título de *Los Literatos en Cuaresma:* «Los españoles sensatos se corren de que algunos de sus paisanos estén todavía disputando sobre las unidades teatrales... Entre nosotros, todavía no han acabado de admitirse generalmente ni siquiera aquellas reglas que están fundadas en la razón natural y autorizadas con la práctica inconcusa de buenos autores cómicos y trágicos, que florecieron en siglos no bárbaros... Dura aún aquella casta de gente que nunca se ha detenido a discurrir si acaso una comedia será lo mismo que una historia o una novela». Para demostrar lo contrario, finge el plan disparatado de una comedia sin unidades, que abarque toda la vida de un hombre de longevidad portentosa, o de otra que comprenda toda la conquista de Méjico. Reconoce Iriarte que no basta la observancia de las tres unidades para graduar de excelente una pieza, si le faltan otras precisas, como son el artificio en la trama, la verisimilitud en los lances, la naturalidad en los pensamientos, la pureza en el estilo, la variedad en el diálogo, la vehemencia en los afectos, y, más que todo, el interés que nace de la buena elección y disposición del asunto. Pero su gusto dramático es tan tímido, que se asusta y escandaliza de «las sombras, espíritus y fantasmas, como en *El Convidado de Piedra* o en *Hámlet.*»

Iriarte, como la mayor parte de los escritores de su tiempo, **[p. 302]** gastó la vida en ásperas e interminables polémicas, siendo alternativamente agresor y agredido. Comenzó escribiendo *un vexamen* contra ciertos tercetos de don Nicolás Moratín, de quien luego se hizo amigo. Cuando publicó la traducción del *Arte Poética* de Horacio, tuvo que defenderse del colector del *Parnaso Español,* a quien maltrató luego a su sabor en el folleto *Donde las dan, las toman.* Irritado por la preferencia que la Acaderria Española dió en 1780 a una égloga de Meléndez sobre otra suya, intentó rebelarse contra el fallo, escribiendo un papel de reflexiones, que fué contestado por Forner con un cotejo entre ambas églogas. El mismo Forner persiguió encarnizadamente la reputación de Iriarte, vengando de paso a todas sus víctimas, en dos libelos, verdaderamente inicuos, que tituló *Fábula del asno erudito* e *Historia de los gramáticos chinos,* sátiras personalísimas las dos e indignas a toda luz del grande y robusto entendimiento de su autor. Escaso o más bien nulo es el fruto que puede sacar la crítica literaria de todas estas miserias de plazuela, donde no se atravesaba doctrina alguna, y donde la voz de las pasiones amotinadas hacía callar la voz del gusto. De este modo, el espíritu crítico, principal timbre del siglo pasado, se esterilizaba en asuntos pequeños, tratados con prolijidad fastidiosa, y más bien que de palanca para remover las ideas, servía de puñal para destrozar honras y famas, con ese género de golpes en que el asesino pierde tanto como la víctima, y llegan uno y otro deshonrados a la posteridad.

Más verdadero y legítimo servicio prestó Iriarte a nuestras letras, traduciendo floja y desmayadamente, pero comentando con erudición y buen juicio la *Epístola de Horacio a los Pisones* (1777), [1] Era evidente que las antiguas traducciones de Zapata, de Espinel, de Morell, etc., no servían ya ni correspondían al positivo adelanto y estado floreciente de los estudios de humanidades **[p. 303]** en España. La de Vicente Espinel tenía algunos rasgos de poeta, pero oscurecidos por una versificación escabrosa y un diluvio de incorrecciones, infidelidades y negligencias. Iriarte cargó muy pesadamente la mano sobre este trabajo y el de sus demás predecesores, exponiéndose a las violentas represalias de Sedano, que había encabezado su *Parnaso Español* con la traducción de Espinel, poniéndola en las nubes. Sedano no probó, ni podía probar con todos sus esfuerzos, que la versión del poeta rondeño fuese buena, pero dejó fuera de duda que también la de Iriarte distaba mucho de serlo, si no por errores en la inteligencia del sentido, a lo menos por la insoportable prolijidad y desleimiento de las ideas del original (los 476 hexámetros estaban convertidos en 1.065 versos de silva), y por lo duro, prosaico, inarmónico y antihoraciano de los versos. Iriarte, ayudado por don

Vicente de los Ríos, se defendió muy bien de los cargos gramaticales, pero no de estos otros, en el diálogo jocoso-serio intitulado *Donde las dan, las toman,* que salió a luz al año siguiente de la *Poética,* y en el cual, tomando ya la ofensiva, hizo gravísimos cargos a Sedano por el desorden y pésima crítica con que había elegido las piezas de *su Parnaso.* Sedano disimuló por entonces su ira, y sólo después de muerto Ríos, la desahogó de una manera bárbara e indigna de un cristiano, en cuatro tomitos, que publicó en Málaga (1785) con el rótulo de *Coloquios de la Espina.* [1] Tal como es, la traducción que Iriarte hizo de la *Epístola a los Pisones,* fué la única que disfrutó del favor público durante el siglo XVIII, y a la verdad con justicia, si se la compara con la glosa del presbítero don Juan Infante y Urquidi en octavas reales (1730), con la del gerundense Pedro Bes y Laber en prosa (1768), gramatical y como para principiantes, o con la de Fray Fernando Lozano (maestro de latinidad en el colegio mayor de Santo Tomás de Sevilla) en romance octosílabo (1777), únicas que entonces corrían impresas. Inéditas quedaron muchas más, y algunas de verdadero mérito; v. gr., la de Forner (en verso suelto), que quiso hasta en esto competir con Iriarte, y darle una lección, saliendo muy airoso del intento; la del intendente de Burgos Horcasitas y Porras, en menos **[p. 304]** sílabas que el original, muy estimable a pesar de tan ridícula y embarazosa traba, y otras muchas que pueden verse enumeradas en nuestro *Horacio en España.* El verdadero interés del trabajo de Iriarte consiste (ya lo hemos dicho), no en la traducción, sino en las notas, que están a la altura de cuanto entonces se sabía sobre Horacio, y no han perdido su interés aun después de la publicación de otras mejores traducciones y exposiciones castellanas, como las de Burgos, Martínez de la Rosa, Gualberto González y Raimundo Miguel.

Por los mismos días en que Iriarte daba a luz su traducción de la *Poética* de Horacio, don Casimiro Flórez Canseco, catedrático de griego en los Reales Estudios de San Isidro, hacía familiar a sus discípulos la de Aristóteles, reimprimiendo, muy corregida, la antigua versión de don Alonso Ordóñez das Seijas y Tovar, con el texto griego al frente, impreso con bastante corrección y esmero, y con las notas de los más selectos comentadores, entre ellos Daniel Heinsio y Batteux. Esta publicación, que lleva la fecha de 1778, fué muy útil al progreso de los estudios estéticos, pero quedó oscurecida muy pronto (en 1798) con aparecer otra más exacta y elaborada versión, acompañada asimismo del texto original, muy bien impreso. No padecían entonces las imprentas de España la penuria de griego que hoy las aqueja. Esta nueva traducción, que salió con notable lujo de las prensas de Benito Cano, a expensas de la Biblioteca Real, era obra de don Joseph de Goya y Muniain, empleado de la misma Biblioteca, conocido ya por autor de la mejor y más pura versión de los *Comentarios* de César que tenemos en nuestra lengua. Azara había pedido desde Roma las variantes de un códice de la obra de Aristóteles que existe entre los manuscritos griegos de la Biblioteca de Madrid. Goya fué el encargado de recogerlas, y habiéndose aficionado al texto, emprendió la tarea de traducirle, le consultó con varios eruditos italianos, y aprobado por ellos, logró que Jove Llanos, ministro entonces de Gracia y Justicia, le tomase bajo su protección, ordenando imprimirle. Realmente es obra de mérito, aunque no debiéramos contentarnos con reimprimirla, sino hacer otra nueva, ahora que el texto de aquellos oscurísimos fragmentos ha recibido tanta luz por las tareas de Bekker, de Egger y de otros muchos helenistas. El texto que Goya siguió es el de la edición **[p. 305]** de Glasgow de 1745, hoy muy anticuado, aunque bueno para su tiempo. Y no dejó de valerse grandemente, como él mismo confiesa, de las antiguas traducciones castellanas, sobre todo de la de Vicente Mariner, manuscrita en la Real Biblioteca. Las notas están escritas con buen juicio, pero no con mucha novedad, remitiéndose el autor a cada paso a las de Metastasio y a los discursos de Montiano. Defiende que puede haber verdadera poesía en prosa, y califica de bellísima la *Celestina.* Y aunque de soslayo y tímidamente, no deja de hacer la apología del teatro español, siguiendo en esto

la tradición de cuantos entre los nuestros habían interpretado directamente el texto del filósofo. Por eso no quiere admitir de ningún modo que tengan razón los franceses en calificar de defecto de arte todo lo que no es conforme al gusto de su nación, porque los llamados defectos pueden muy bien ser «rasgos bien tirados de imaginaciones más poéticas que las suyas». «Son como los cuervos (añade Goya), que no hacen más que graznar en vano contra las águilas, a cuyos vuelos no alcanzan ni con la vista». Y comparando la brillantez y lozanía de los anatematizados poetas del siglo XVII con la sequedad antipática de los del suyo, no dudaba en declarar que, por hacer únicamente caudal del arte y de las reglas, y proceder siempre con el compás en la mano, se había «apagado el numen, estrujado el ingenio y restañado la vena de los españoles». Hasta en las notas de un árido y severo trabajo filológico encontraba albergue el proscrito patriotismo literario, que algunos suponen de todo punto muerto. Verdad es que el mismo espíritu predominaba en todos nuestros helenistas, como más adelante veremos en los gloriosos ejemplos de Berguizas y de Estala. [1]

De este modo iban vulgarizándose cada vez más en España las obras maestras de la preceptiva clásica, traídas y llevadas a cada paso en las contiendas críticas, que eran el único pábulo de la actividad literaria de entonces. Ya hemos mencionado en otro lugar las versiones de lo *Sublime* de Longino. Llególes su turno a las *Instituciones oratorias* de nuestro español Quintiliano, que hasta entonces no había merecido de sus paisanos los **[p. 306]** honores de una traducción, ni buena ni mala. Hiciéronla al fin, y con no poca diligencia, dos padres de las Escuelas Pías, Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier, tomando por texto la edición latina de Rollin, generalmente admitida entonces en los establecimientos de educación de Europa. Los traductores, alimentados con aquella sólida doctrina, tenían razón para clamar contra los «preceptillos de escuela y las retóricas vulgares». Lástima fué que por seguir a Rollin suprimieran, así en el texto que ponen al pie como en la traducción, ciertos pasajes que se les antojaron inútiles, y que quizá lo sean para la enseñanza elemental, pero no para la erudición; v. gr., todo lo que se refiere a ortografía antigua, costumbres del foro y otras materias no menos interesantes, si bien no pertenezcan directamente al estudio de la Retórica. Sin esta tacha, de fácil remedio, no dudaríamos en calificar esta traducción de excelente. [1]

Tanto o más que las obras de los antiguos retóricos se divulgaron las de los franceses. No menos que tres traducciones en verso de la *Poética* de Boileau conozco, y sin duda habría otras más que quedarían manuscritas. Hizo la primera el escritor valenciano don Juan Bautista Madramany y Carbonell [2] 1787 con escaso nervio y corrección en los versos, pero con notas útiles y con aplicaciones a nuestra literatura. Acometió al mismo tiempo idéntica empresa, con éxito muy superior, pero con la desgracia de no haber visto salir su libro de las prensas, el mejicano Padre Francisco Xavier Alegre, uno de los mayores ornamentos de la emigración jesuítica del tiempo de Carlos III, varón insigne a la par como historiador de la Compañía en Nueva España, como autor de un curso teológico en que la pureza clásica de la latinidad corre parejas con la solidez de la doctrina, y como elegantísimo poeta latino, así en su *Alexandreida* como en su traducción de la *Ilíada,* **[p. 307]** que Hugo Fóscolo apreciaba tanto y a la cual sólo encuentro el defecto de ser demasiado virgiliana. Como versificador castellano, apenas nos ha dejado otra muestra que esta versión de Boileau (en silva), inédita, en poder de nuestro sabio amigo don Aureliano Fernández-Guerra. [1] La versificación del Padre Alegre es generalmente bizarra, y las notas eruditísimas, formando un verdadero curso de teoría literaria, acomodado principalmente a la poesía castellana. Aun en el texto hace el padre Alegre algunas alteraciones importantes, suprimiendo las que son particularidades de la lengua y versificación francesa, o alusiones satíricas a autores de aquel país, enteramente oscuros y

desconocidos en el nuestro, y sustituyéndolo todo con ejemplos familiares a lectores españoles. En sus notas habla de nuestros grandes poetas con mucho amor, y toma contra Boileau la defensa indirecta de Lope de Vega, trayendo en su abono las concesiones del *Arte nuevo de hacer comedias.* [2]

La tercera versión de Boileau y la más conocida, por ser de un poeta célebre y existir de ella multiplicadas ediciones, es la que hizo don Juan Bautista Arriaza para el Seminario de Nobles de Madrid. Los recursos poéticos de Arriaza eran superiores a los de Madramany y Alegre, pero su traducción está lejos de ser una obra maestra. La hizo en versos sueltos, a los cuales tenía aversión, por lo mismo que los manejaba muy medianamente.

Junto con las traducciones contribuían a excitar el movimiento de las ideas críticas, y dar pábulo a las polémicas, las reimpresiones, cada día más frecuentes, de los autores castellanos del siglo XVI, y principalmente de los líricos. La escuela dominante en el siglo pasado los había absuelto de sus anatemas, y sería injusto desconocer cuánto hicieron todos los humanistas de aquella era, desde Luzán hasta Quintana, para volverles el crédito y la notoriedad que habían perdido, no por influjo de los principios clásicos, sino, al revés, por la inundación de los poetas culteranos y conceptistas del siglo XVII y principios del XVIII. La mayor parte de los monumentos de la mejor edad de nuestra lírica, **[p. 308]** hasta los más dignos de admiración y de estudio incesante, eran rarísimos ya en 1750, al paso que andaban en manos de todos las coplas de Montoro y las de León Marchante, que Moratín llama *dulce estudio de los barberos.* Semejante depravación no podía continuar, y fueron precisamente sectarios de Luzán los que pusieron la mano para remediarla. Velázquez reimprimió en 1753 las poesías de Francisco de la Torre, cometiendo el yerro de atribuirlas a Quevedo. Desde 1622 no habían renovado las prensas españolas el texto de Garci-Lasso: detalle, por sí solo, harto significativo y lastimoso. Don José Nicolás de Azara le reprodujo en 1765, estableciendo un texto algo ecléctico, formado por la comparación de siete ediciones y de un antiguo manuscrito. Como Azara era hombre de gusto muy fino, y el texto resultaba claro y legible, nadie le puso reparos, y hasta hoy venimos leyendo por él a Garci-Lasso. A la edición de Azara acompañan breves notas, tomadas en general de las del Brocense, y un prólogo bien escrito, en que se lamenta amargamente de la corrupción y abandono de nuestra lengua, y de los despropósitos y pedanterías que se habían introducido en ella. Este *Garcilasso* de Azara fué reimpreso tres o cuatro veces antes de acabarse el siglo, siempre en tamaño pequeño y con cierto primor tipográfico. Fray Luis de León, no reimpreso tampoco desde 1631, debió a la diligencia de Mayans volver a la luz en Valencia, el año 1761, y es indicio notable del cambio de gusto el haberse reproducido esta edición en 1785 y 1791.

Animado por estas reimpresiones parciales y por otras que aquí se omiten, un don Juan Joseph López de Sedano, hombre de alguna literatura, pero de gusto pedantesco y poco seguro, autor de una soporífera tragedia de *Jahel,* nunca representada ni representable, acometió la empresa de formar un cuerpo o antología de los más selectos poetas líricos españoles. La empresa era grande y de difícil o más bien imposible realización en el estado que entonces alcanzaban los conocimientos bibliográficos, pero sólo el haberla acometido y continuado por bastante espacio, desenterrando alguna vez verdaderas joyas (como la canción A *Itálica,* la *Epístola Moral,* etc.), hará siempre honroso el recuerdo de Sedano. Al comenzar a publicar el *Parnaso Español* en 1768, aún no sabía a punto fijo lo que iba a incluir en él, y tuvo que confiarse a merced de la fortuna, sin adoptar orden cronológico, **[p. 309]** ni de materias, ni otro alguno, ni siquiera el de poner juntas las producciones de un mismo autor. Diez años duró la publicación del *Parnaso,* que llegó a constar de nueve tomos, y,

según el giro que llevaba y la buena y patriótica voluntad del excelente editor don Antonio de Sancha, hubiera tenido muchos más, a no atravesarse en mal hora la negra e insulsa polémica entre Sedano, Iriarte y don Vicente de los Ríos, a la cual ya hemos hecho repetidas alusiones. Ríos había sido amigo de Sedano; pero riñó con él, y publicó, como en competencia del *Parnaso,* las *Eróticas* de Villegas (en 1774), y así él como Iriarte, este último en despique de las censuras fulminadas por Sedano contra su *Arte Poética,* tomaron a su cargo desacreditar al laborioso erudito, matando en flor una empresa utilísima, por más que ni el buen gusto ni el discernimiento presidiesen a ella. Aparte del desorden absoluto, que es el pecado capital, pero quizá inevitable, de esta colección, asombra la candidez con que el bueno de Sedano, en las notas críticas que van al fin de cada volumen, se cree obligado a colmar de elogios por igual a todas las piezas que incluye, alabando en el mismo tono una oda de Herrera, una epístola de Bartolomé de Argensola o la primera égloga de Garci-Lasso, que la detestable prosa rimada del *Poema de los Inventores de las cosas,* o ciertos versos místicos que el Padre Merino, tan ayuno en sentido estético como él, quiso hacer pasar por de Fray Luis de León. El estilo de Sedano es tan pobre como su crítica, y a veces se extrema por lo incorrecto, sin que ningún buen sabor se le pegara de los excelentes libros castellanos que de continuo manejaba.

No falta quien quiera dar a la empresa de Sedano el valor de una reacción nacional contra el clasicismo francés; pero bien examinado el *Parnaso,* nada hallamos en él que corrobore tales imaginaciones (las cuales tendrían más valor aplicadas a Nipho, por ejemplo); antes lo único que advertimos en Sedano es una preterición absoluta y desdeñosa de los poetas de la Edad Media, total olvido de los Cancioneros y Romanceros, y apego exclusivo a las canciones de factura toscana y a las odas, églogas y sátiras al modo greco-latino, si bien, dentro de estos géneros, su inclinación o su gusto poco depurado no le llevaba hacia los poetas más severos, sino que daba, v. gr., la primacía entre todos los líricos españoles a don Esteban Manuel de Villegas y a don Francisco de Quevedo, **[p. 310]** antes que a Fray Luis de León o a Garci-Lasso. Pero en esto más bien hemos de ver una simple falta de gusto que una afirmación reflexiva y consciente. En otras singulares opiniones de Sedano, verbigracia, en la preferencia que concede a la sátira sobre todos los géneros de poesía por razón de su utilidad, más bien que paradojas y caprichos individuales, lo que se trasluce es la influencia del sentido doctrinal y prosaico que a toda prisa se iba enseñoreando del arte, desde el momento en que Luzán había admitido que podía ser legítima poesía la exposición en verso *de lo útil,* siquiera no produjese ningún deleite estético. Por tal doctrina resultaban canonizados el antiguo poema de los *Inventores de las cosas,* y los infinitos que el siglo XVIII produjo sobre temas como la extracción del ácido carbónico o la serie de los Concilios generales.

Todo conspiraba en favor del prosaísmo, pero en cierto modo le sirvió de antídoto la difusión de la antigua poesía castellana, no sólo en el *Parnaso* de Sedano, sino en las frecuentes aunque no siempre correctas ediciones de nuestros clásicos del siglo XVI, que con un lujo tipográfico y una limpieza desconocida hasta entonces, salían como en competencia de las prensas de Montfort y Orga en Valencia, de la Imprenta Real y de las de Ibarra, Sancha, Cano y otros en Madrid. Así volvieron a la luz las obras de Cervantes, Quevedo y Lope, y las de muchos poetas menores que habían llegado a hacerse rarísimas; así también los antiguos tratados de retórica y poética, debidos a nuestros humanistas del Renacimiento, Nebrija y Vives, Arias Montano y García Matamoros, Cascales y González de Salas. La renovación inteligente de tantos y tan preciosos restos de nuestra pasada cultura, que hasta en su aspecto exterior halagaban los ojos, por la nitidez de los caracteres con que se estampaban, logró dar carácter decididamente nacional, en todos los géneros menos en el teatro, al movimiento de los espíritus en la época de Carlos III. Fuera del teatro, repito, y fuera de los géneros

de índole popular, respecto de los cuales, más bien que prevención, lo que había era desconocimiento; la literatura castellana del mejor tiempo, los líricos, los historiadores, los oradores sagrados y algunos novelistas, eran mucho más conocidos y mucho más estudiados que ahora, aunque quizá se los citase menos. Es una vulgaridad fuera de sentido la que **[p. 311]** desdeña a los restauradores de nuestra lírica por haber abandonado el gusto nacional, lanzándose en brazos de la imitación francesa. ¿Quién percibirá el más remoto vestigio de ella en los versos de don Nicolás Moratín, de Fray Diego González, de Iglesias y aun en los de la primera época de Meléndez? Fray Diego González e Iglesias ni siquiera sabían francés. El primero calca las formas de la poesía de Fray Luis de León, y aunque le falta la grande alma de su modelo, en las traducciones, donde esta diferencia es menos sensible, llega a confundirse con él, y pudieron imprimirse sin gran desventaja en la *Exposición del libro de Job* los tercetos de Fray Diego al lado de los de su maestro. Iglesias, no sólo es un eco de la inspiración festiva de Quevedo, sino que en los versos serios plagia sin misericordia al Bachiller La Torre y a Valbuena. Siquiera estos vates salmantinos se atenían a la pura manera del siglo XVI; pero ¿qué decir de otros, como Huerta y Vaca de Guzmán, que hacían verdadero alarde de seguir las corrientes más turbias del siglo XVII? Uno y otro cultivaban con singular predilección la híbrida forma del romance endecasílabo, y la forma conceptuosa de las endechas: uno y otro copiaban a Góngora en algo de lo bueno y en mucho de lo malo, siendo en ambos superior el instinto al discernimiento. Pero, a lo menos, en la robustez algo hueca de la versificación, en el lujo del estilo, y en cierta manera intrépida y extravagante de decir las cosas, no dejan duda de que por sus versos ha pasado un leve soplo de la musa de Córdoba. Vaca de Guzmán, el poeta favorito de la Academia Española, padecía tan poco de escrúpulos académicos, que se atrevió, cual otro Cayrasco de Figueroa, a poner en verso castellano el *Flos Sanctorum,* si bien por fortuna no pasó de los tres primeros meses. El mismo nos confiesa que cuando empezó a escribir no tenía más biblioteca que Gerardo Lobo. [1]

En la poesía lírica no había verdadera lucha. El campo de batalla era el teatro, y aun allí los triunfos del gusto francés eran **[p. 312]** pocos y harto fugaces, y se disputaba palmo a palmo el terreno a las obras de la nueva escuela, negándolas hasta el derecho de aparecer en las tablas. La tragedia francesa no llegó a aclimatarse nunca: la comedia, sólo cuando Moratín la presentó muy españolizada. Es error muy grave confundir el verdadero teatro español del siglo pasado con los ensayos de gabinete, los cuales muchas veces se quedaban en el libro impreso, y otras descendían cuando más a las tablas de un teatro privado y aristocrático, donde eran recibidos con más cortesía que aplauso. Ni siquiera la protección oficial, tan poderosa en los gobiernos absolutos, bastaba a dar vida a esta literatura enteramente artificiosa. Fué menester todo el indomable tesón del Conde de Aranda para que el público soportase, aunque de mala gana, la *Hormesinda* de don Nicolás Moratín y el *Sancho García* de Cadalso. Las otras tres obras dramáticas de Moratín, padre, corrieron impresas, pero nunca representadas. Las traducciones de Iriarte, de Olavide, [1] de Clavijo y Fajardo se hicieron, no para los teatros populares, sino para el de los Sitios Reales o para domésticos saraos. Jove-Llanos, nunca pudo ver representado su *Pelayo* o *Munuza,* sino por los alumnos del Instituto Asturiano. De la *Jahel* de Sedano, ni aun los mismos críticos del tiempo hablaron sino para destrozarla. [2] Las tragedias, mucho más estimables y poéticas, de los jesuítas valencianos Colomés y Lassala, fueron, por la mayor parte, escritas en italiano y representadas en Italia, pero no en España. Del *Mardoqueo,* brillante imitación de la *Esther,* hecha por otro jesuíta de los expulsos, don Juan Clímaco Salazar, no consta que apareciese en **[p. 313]** ningún teatro. De las muchas tragedias francesas que se tradujeron, por lo general malditamente, sólo consta que se aplaudiese la *Zaira* de Voltaire, cuando Huerta la españolizó a su manera. Sólo en años muy posteriores, y merced a la fortuna de haber tropezado con

intérpretes como Saviñón, don Dionisio Solís y don Juan Nicasio, algunas tragedias de poetas de segundo orden, como Ducis y Legouvé, sostenidas por la poderosa declamación de Isidoro Máiquez, lograron un éxito transitorio, es verdad, pero muy superior al que habían obtenido nunca Corneille ni Racine, en las rarísimas veces que habían puesto el pie sobre las tablas españolas. Molière, entregado a intérpretes como don Manuel de Iparraguirre y don Cándido M. Trigueros, debía de tener una suerte todavía más desastrosa, siendo cosa sabida cuánta mayor dificultad envuelve el trasplantar una obra del género cómico, y qué prodigios de arte es preciso realizar para que parezca indígena. Moratín dió la norma en sus dos admirables arreglos, uno de ellos casi popular en España. Pero *La Escuela de los Maridos* no apareció hasta 1812, y *El Médico a palos* hasta 1814, coincidiendo una y otra con las traducciones secas y desabridas, pero muy literarias, del abate Marchena, que no tuvieron en la escena efecto alguno.

¿Y qué decir de las tentativas de comedia clásica anteriores a las de Moratín? ¿Cómo había de recibir el público, sino con fastidio y desvío, aunque un jurado se las impusiese como obras maestras, haciéndolas representar con inusitado aparato, aquella pastoral lánguida e interminable de las *Bodas de Camacho* de Meléndez, bien versificada, eso sí, pero en la cual demostró su autor que Dios no le había dado una sola condición de poeta dramático, ni mucho menos aquellos *Menestrales* de Trigueros, pieza insulsa y bárbara, únicamente curiosa por sus pretensiones de drama social y un tanto democrático?

En tal penuria de dramas originales, diéronse algunos a refundir aquellas obras de nuestro antiguo teatro que más fácilmente y con menos alteraciones podían encajar dentro del molde clásico y pasar sin ceño de los humanistas. El autor de esta especie de transacción entre las dos escuelas y verdadero inventor del sistema de las refundiciones, fué don Tomás de Sebastián y Latre, que, con el título de *Ensayo sobre el teatro español,* publicó en 1773, **[p. 314]** el *Parecido en la Corte* de Moreto, [1] y *Progne y Filomena* de Rojas, refundidas con bien torpe mano y con grandes pretensiones de moralizar las antiguas fábulas, para lo cual tuvo que ingerir muchos versos de su cosecha, que por lo triviales y rastreros contrastan de una manera singular con los de ambos poetas antiguos. A nadie satisfizo la intentona de Sebastián y Latre. El público, que todavía comprendía a Moreto y a Rojas, quería las comedias viejas y no las refundidas, que graduaba de sacrilegios; y los fanáticos del gusto francés clamaban que era proyecto absurdo el de corregir *nuestras malísimas comedias.* [2] Mejor le avino a don Cándido María Trigueros, el cual, harto de escribir malos dramas y de verse silbado, determinó arrimarse a buen árbol, y entró a saco por el inmenso repertorio de Lope, enteramente olvidado en su tiempo, y tuvo la buena suerte de tropezar con la *Estrella de Sevilla,* de la cual hizo, con habilidad que es justo reconocer (y en algún caso con notable ventaja), una especie de tragedia clásica que tituló *Sancho Ortiz de las Roelas,* la cual fué uno de los grandes acontecimientos teatrales de aquella época. [3] Alentado Trigueros con el rumor de los aplausos que hasta entonces no había conocido, prosiguió explotando a Lope y refundió *El anzuelo de Fenisa, La moza de cántaro, Los melindres de Belisa* y alguna otra comedia. Encontrada la mina, se dieron otros a beneficiarla, y el primero de todos don Vivente Rodríguez de Arellano, que se abrevió a añadir versos propios y no malos a la comedia de *Lo cierto por lo dudoso.* Al descubrimiento (que bien puede decirse así) del teatro de Lope, sucedió el descubrimiento del teatro de Tirso, debido en gran parte a la iniciativa del ilustre apuntador de Máiquez, don Dionisio Solís, merced al cual volvieron a ocupar en triunfo las tablas *Marta la Piadosa, La Villana de Vallecas* y otras creaciones del insigne Mercedario, casi la tercera parte de **[p. 315]** su repertorio, mucho antes de que la crítica hubiera parado mientes en ellas.

En cuanto a Calderón, a Moreto y a Rojas, no hubo necesidad de resucitarlos, porque ni un solo día habían dejado de ser representados e impresos, en forma, es verdad, plebeya y abatida, en la forma de *comedias sueltas,* que pendientes de un cordel se vendían en plazas y mercados. Los literatos podían haber levantado otros altares y otros dioses, pero el pueblo español permaneció fiel a los antiguos.

Por eso aplaudía de todo corazón al único dramaturgo original de aquel siglo, al único que se atrevió a dar en cuadros breves, pero de singular poder y eficacia realista, un trasunto fiel y poético de los únicos elementos nacionales que quedaban en aquella sociedad confusa y abigarrada. Don Ramón de la Cruz no era infractor de las leyes clásicas, ni mucho menos enemigo de ellas, pero procedía como si no existiesen. La índole misma de sus cuadros, la sencillez de su trama, el tener que reducirse forzosamente a pocos minutos de representación y a cuatro palmos de tierra, le llevaban naturalmente y sin esfuerzo a la mayor rigidez en las unidades de lugar y de tiempo. Era poeta esencialmente popular por los asuntos y por la entonación, pero esto no le quitaba de ser fervoroso creyente en las reglas de los preceptistas, y de empeñarse con indudable buena fe en la composición de tragedias, comedias y óperas, de las cuales quizá esperaba la inmortalidad más bien que de sus sainetes. El prólogo de la colección muy incompleta de su teatro, que publicó desde 1786 a 1791 en diez volúmenes, es, bajo este aspecto, un documento crítico de gran precio. Don Ramón de la Cruz se presenta allí, no como un ingenio lego, sino como quien ha *escudriñado los rincones* de Aristóteles, Horacio, Boileau, el Pinciano, Cascales, Mayans, Pellicer, Luzán, Montiano, Diderot, y no sé cuántos preceptistas más; y emprende, en forma de disertación, atiborrada de notas y testimonios, la defensa de su propio teatro contra los reparos del italiano Signorelli. Si los sainetes son *pintura exacta de la vida civil y de las costumbres de los españoles,* «¿hicieron más Menandro, Apolodoro, Plauto, Terencio y los demás dramáticos antiguos y modernos?...» «No hay ni hubo más invención en la dramática que *copiar lo que se ve,* esto es, retratar los hombres, sus palabras, sus acciones y sus costumbres... Los que han paseado el día de San Isidro su pradera, **[p. 316]** los que han visitado el Rastro por la mañana, la Plaza Mayor de Madrid la víspera de Navidad, el Prado antiguo por la noche, y han velado en las de San Juan y San Pedro..., en una palabra, cuantos han visto mis sainetes, reducidos al corto espacio de veinticinco minutos de representación..., digan si son copias o no de lo que ven sus ojos y de lo que oyen sus oídos; si los planes están arreglados al terreno que pisan, y si los cuadros no representan la historia de nuestro siglo... Yo *escribo, y la verdad me dicta»*

Sin jactancia podía decir esto don Ramón de la Cruz: sus obras tienen el hechizo imperecedero de la verdad perseguida infatigablemente con ojos de amor, y quien busque la España del siglo XVIII, en sus sainetes ha de encontrarla, y sólo en sus sainetes. Podía con desacierto, no infrecuente en los poetas, preferir de sus obras lo que menos vale; pero nadie puede negar, en vista de las palabras transcritas, que tuvo la conciencia de su fuerza y el presentimiento de su gloria. [1] Pudo incurrir en la debilidad de **[p. 317]** hacer óperas serias como la *Briseida,* víctima de lastimoso naufragio, o tragedias clásicas como *Sesostris, Aecio, Talestris* y *Cayo Fabricio,* o imitar alternativamente a Molière, a Voltaire, a Metastasio, a Beaumarchais, a Ducis; pero un secreto instinto le movía a parodiarse a sí mismo y a todos los cultivadores de aquellos géneros exóticos, en las arrogantes y magníficas caricaturas del *Manolo* y de *El Muñuelo,* que fueron el desquite del ingenio español contra los Luzanes, Nasarres y Montianos, y contra todos los que habían intentado ponerle en un cepo. [1] Don Ramón de la Cruz se burlaba de ellos escribiendo *tragedias para reír* o *sainetes para llorar, no con tres, sino con «tres mil» unidades.* El sólo tuvo el privilegio de lanzar figuras vivas a aquel teatro cada vez más poblado de sombras.

Mientras don Ramón de la Cruz defendía el teatro popular con el mejor argumento, con el de las otras, y echaba a su manera los cimientos de una nueva escena española, tan distante de la antigua como del clasicismo importado de ultrapuertos, otro ingenio, muy español también y muy indisciplinado, don Vicente García de la Huerta, en quien hervía alguna parte del estro de Calderón y de Góngora, convocaba a la muchedumbre en el teatro para escuchar los trágicos acentos de la Melpómene española,

> «No disfrazada en peregrinos modos,
> Pues desdeña extranjeros atavíos;
> Vestida, sí, ropajes castellanos,
> Severa sencillez, austero estilo,
> Altas ideas, nobles pensamientos,
> Que inspira el clima donde habéis nacido».

[p. 318] La representación de la *Raquel* de Huerta, en 1778, fué el grande acontecimiento teatral del reinado de Carlos III. Por primera vez se daba el fenómeno de aparecer una tragedia de formas clásicas, que, no sólo agradaba, sino que excitaba el entusiasmo del público hasta el delirio. En los pocos días que corrieron desde la representación de la tragedia hasta su impresión, se sacaron dos mil copias manuscritas: todo el mundo la sabía de memoria, y la repetía en teatros caseros. La *Raquel* se hizo popular en el más noble sentido de la palabra. Y consistió en que la *Raquel* sólo en la apariencia era tragedia clásica, en cuanto su autor se había sometido al dogma de las unidades, a la majestad uniforme del estilo y a emplear una sola clase de versificación; pero en el fondo era una *comedia heroica,* ni más ni menos que las de Calderón, Diamante o Candamo, con el mismo espíritu de honor y de galantería, con los mismos requiebros y bravezas expresados en versos ampulosos, floridos y bien sonantes, de aquellos que casi nadie sabía hacer entonces sino Huerta, y que por la pompa, la lozanía y el número tan brillantemente contrastaban con las insulsas prosas rimadas de los Montianos y Cadalsos. La *Raquel* tenía que triunfar, porque era poesía genuinamente *poética* y genuinamente española. Es la única tragedia del siglo pasado que tiene vida, nervio y noble inspiración. Hasta el romance endecasílabo adoptado por Huerta (y que luego trasladó con profusión y poco gusto a sus versos líricos a los cuales da carácter híbrido y desaliñado), contribuyó a poner el sello nacional a la pieza, siendo, por decirlo así, una ampliación clásica del metro popular favorito de nuestro teatro, dilatado en cuanto al número de sílabas, pero conservando el halago de la asonancia tan favorable a la recitación dramática.

El éxito ruidoso de la *Raquel* y el de los primeros romances de Huerta, donde hay valientes imitaciones del estilo de Góngora, colocaron desde luego a su autor en primera línea entre los adversarios de la imitación francesa y sostenedores del gusto del siglo anterior, más o menos modificado. Huerta aceptó este papel, al cual su propia índole le llevaba, y le sostuvo con arrogancia y braveza indómita hasta el fin de su vida, luchando casi solo contra todas las corrientes de la literatura de su tiempo; vencido nunca, y vencedor tampoco, acosado por todas partes, pero sin desfallecer **[p. 319]** ni transigir un momento, sostenido, no por su ciencia, que era ninguna, sino por su poderoso instinto. Desgraciadamente Huerta no tenía más que instinto; era poeta y no crítico; tenía el sentido de la belleza, pero no llegaba a razonarla nunca. Lo admirable en él es la actitud que tomó; es aquel reto lanzado a toda la literatura de su siglo; aquel arrostrar las iras de los doctos y de los discretos, sin más apoyo que su convicción patriótica firmísima. La posteridad debe contemplarle

sólo en este ademán batallador, y apreciar únicamente el impulso genial que le guiaba, y la bondad de la causa que sostenía, idéntica en el fondo a la que luego triunfó con el romanticismo. Pero esta admiración se disminuye mucho cuando examinamos los incidentes de la batalla, en la cual, si es verdad que los adversarios de Huerta no mostraron casi nunca más que sinrazón e ignorancia, también lo es que el iracundo vate extremeño hizo cuanto en su mano estuvo para desacreditar y echar a perder su causa, por falta de tino, de gusto, de cultura filosófica, y aun de conocimiento del mismo teatro, cuya defensa había tomado con tanto calor y tanto arrojo. Huerta imprimió en 1785 un *Theatro Hespañol* en diez y siete volúmenes, [1] para los cuales aprontó los fondos un bizarro caballero, don Joseph Arzicon, cuyo nombre no debe quedar olvidado en la historia de nuestras letras. Era la primera vez que se intentaba formar una colección metódica y selecta de nuestras comedias. Las voluminosas series del siglo XVIII, de las cuales la última llegó a contar cuarenta y ocho volúmenes, eran meras compilaciones de librería, sin propósito alguno literario. Durante el siglo XVII, a los antiguos tomos de a doce comedias, sucedieron las ediciones *sueltas* de Madrid, Sevilla, Barcelona y Valencia, de miserable y ruín aspecto todas ellas, y de texto mutilado e incorrectísimo. Un don Juan Fernández de Apontes había reimpreso en once **[p. 320]** volúmenes, desde 1760 a 1763, todo el teatro de don Pedro Calderón de la Barca, con harto desaliño, pero menor que el de las impresiones sueltas.

La colección de Huerta queda juzgada con decir que no se inserta en ella *una sola comedia* de Lope de Vega, ni de Tirso de Molina, ni de Alarcón, ni de Guillén de Castro, ni de Mira de Mescua, ni de Vélez de Guevara, ni de Montalbán, ni de ningún otro poeta de la época más rica, más original y más brillante de nuestro teatro. Huerta ignoraba todo esto. Su colección se redujo a unas cuantas comedias de figurón de Roxas, don Juan de la Hoz, Moreto, Zamora, Cañizares y Melchor Fernández de León, a algunas comedias de capa y espada de Calderón, con otras de Moreto, Roxas y Solís, a cuatro o cinco *tragicomedias o comedias heroicas* de estos mismos autores y de Candamo. ¡Esto y una menguada colección de entremeses fué todo lo que Huerta encontró en el teatro más rico del mundo! El que no quiera conocer el teatro español guíese por la colección de Huerta.

Todo es extravagante en ella: la elección de las obras, el estilo de los preámbulos (los cuales arguyen en Huerta una fanfarria y satisfacción de sí mismo que casi tocan con los límites de la insensatez) y, finalmente, hasta la ortografía, donde hay rarezas como la de escribir *España* constantemente con *h*, y *Sevilla* con b. No esperemos jamás de Huerta la solidez de doctrina estética que mostraron don Juan de Iriarte contra Luzán, Erauso y Zavaleta contra Nasarre, Romea y Tapia contra CIavijo y Moratín el padre: no esperemos tampoco las osadas proposiciones que había estampado el Padre Feijóo en el *No sé qué* y en *La Razón del gusto.* Huerta *siente* como ellos, pero no piensa, no raciocina de una manera original y libre, no justifica nunca sus aficiones por un principio general de crítica. Tan pronto concede a sus adversarios lo que no podía ni debía concederles, como se lo niega todo en redondo. Al impugnar a Signorelli, a Voltaire, a Linguet, en lo que escribieron de nuestro teatro; al escarnecer las pretensas imitaciones que de él hizo Beaumarchais; al notar en las tragedias de Corneille no menores anacronismos históricos que en las nuestras (v. gr.: en *El Cid* poner la escena en Sevilla;) al burlarse de la supina ignorancia del patriarca de Ferney, que suponía *comediante* a Lope de Vega, Huerta suele tener razón en medio **[p. 321]** de su intemperancia excesiva; [1] pero ¿quién se la ha de dar cuando maltrata a Cervantes en son de defender al *Fénix de los ingenios* (cuyas obras empezaba él mismo por desconocer de la manera que hemos visto), llamando al manco sano nada menos que «inicuo, satírico, denigrador, envidioso y enemigo del mérito ajeno... que escribió *El Quijote* sólo para satisfacer despiques personales», o cuando dice de la *Atalia* de Racine que bien manifiesta ser

escrita para un colegio de niñas, y que es ella la mejor prueba de la *imbecilidad (debilidad* quería decir Huerta, sino que lo dijo en latín) de ingenio de su autor?» ¿Y cómo es fácil (añade, y esto bastará para muestra del estilo estrambótico del prólogo) que el divino fuego de la poesía acompañe los espíritus de unas gentes criadas en tierras flojas, pantanosas, faltas de azufres, sales y sustancias, y tan poco favorecidas del calor de Phebo... que en no pocas de las provincias de Francia, si acaso se descubren tal cual vez, no tienen bastante fuerza para fomentar ni dar razón a la mayor parte de las plantas? De este principio y causa natural procede aquella mediocridad que se observa en las más de las obras de ingenio de los franceses, quienes seguramente jamás alcanzarán en la poesía y elocuencia más que aquella medianía correcta, propia de ingenios débiles y poco vigorosos, y de aquí nace igualmente el asombro que causa a éstos la generosa sublimidad de las composiciones españolas, en las cuales, si hay defectos, son ciertamente muy fáciles de corregir con las reglas del arte, sabidas por cualquiera que quisiere dar algunos breves momentos a su estudio. ¡Tan arduas, tan abstrusas son las arcanidades de la Poética!» Muchas sandeces han escrito y siguen escribiendo de nosotros los franceses; pero la verdad es que con este discurso de Huerta quedamos vengados para largo rato.

Grande fué el asombro y el escándalo que produjo entre los galo-clásicos la ciega y desatinada arremetida de Huerta, y apenas había salido a la calle el primer volumen del *Theatro Hespañol,* comenzaron a inundarse las librerías de la villa y corte de folletos y hojas volantes contra la persona y los escritos del **[p. 322]** colector. [1] Sólo dos o tres de estos folletos merecen hoy algún recuerdo, más por el valor que les presta el nombre de sus autores, que no por el que ellos tengan intrínseco. Rompió el fuego el ilustre fabulista vascongado don Félix María Samaniego, hombre de cultura **[p. 323]** enteramente francesa, y admirador de Voltaire, hasta en aquellas cosas en que no era muy prudente en España seguirle ni admirarle. El papel de Samaniego contra Huerta se titula *Continuación de las Memorias Críticas de Cosme Damián,* y lleva por epígrafe aquel célebre pasaje de Cervantes: «porque los extranjeros, que con mucha puntualidad guardan las leyes de la comedia, nos tienen por bárbaros e ignorantes, viendo los absurdos y disparates de las que hacemos». Esta cita condensa todo el espíritu del folleto, en el cual, para no dejar duda alguna sobre la procedencia de la doctrina, copia Samaniego, y glosa a su manera, la crítica de Voltaire contra el *Hamlet.* Aplicando al teatro español el mismo criterio que su maestro al inglés, cita y emplaza a los Lopes, Calderones y Moretos «ante el tribunal de la razón, para responder del cargo de haber adoptado, promovido, acreditado y hecho casi invencible *La forma viciosa* de nuestro teatro». Enseña Samaniego «que el *orden* es la ley primera y primer principio de todas las cosas: que sin él no puede haber belleza ni perfección: que el que se ha querido dar a cada clase de composición dramática está fundado en la continuada y profunda observacicón de la naturaleza y del verdadero origen de los sentimientos o afectos humanos...: que estas leyes son eternas, universales, propias de todos los tiempos y países, de las cuales ninguno tiene, a lo menos hasta ahora, privilegio de dispensarse», y con singular perspicacia y tino crítico muestra el verdadero flaco de la argumentación de Huerta, que consistía en no haber levantado francamente la bandera de la libertad artística, en no haber sostenido, sino de soslayo y por rodeos, «que el genio es superior a las reglas; que éstas son obra de los hombres; que los pretendidos legisladores del teatro no tuvieron privilegio alguno sobre el resto de los humanos para imponerles un yugo contrario a la natural libertad, y que, en fin, los poetas no son miserables vasallos de la triste y severa razón, sino los más brillantes cortesanos de la noble y generosa imaginación, su reina y señora natural». Si Huerta hubiera seguido el camino que en nombre de la lógica y como adversario leal le mostraba Samaniego, y que era en realidad el mismo camino que habían hollado los antiguos apologistas de nuestra escena, se hubieran encontrado frente a frente dos sistemas estéticos, dignos el uno del otro, porque cada uno de ellos contenía un principio **[p. 324]**

igualmente verdadero, un elemento igualmente necesario, el principio de la libertad y el del orden. De este modo, generalizándose y levantándose la cuestión, no habría sido imposible llegar a un acuerdo, puesto que de la justa ponderación de ambos elementos, que se llaman y apoyan mutuamente, nace la verdad estética completa. Samaniego no se hubiera resistido mucho tiempo a aceptarla, puesto que reconoce las bellezas y sublimidades de nuestro teatro, y encuentra en él más viveza de fantasía y expresión de verdad humana que en el teatro francés y aun en el griego.

Pero Huerta, ciego de soberbia y de ignorancia, y exasperado además por la contradicción, aunque fuera tan culta y mesurada como la de Samaniego, se desató contra él y contra todos sus émulos en dicterios, injurias y amenazas, apodándolos *insípidos uItramontanos, insulsos transpirenaicos, hispano-celtas, luciérnagas rateras, escarabajos,* y otra multitud de groserías y necedades; y en vez de aceptar la elevada polémica con que Samaniego le brindaba, dió con la mayor torpeza la razón a los enemigos de nuestra escena, declarando que él también reprobaba las comedias desarregladas (es decir, los dramas románticos y abiertamente contrarios a la Poética francesa), y que no daría entrada en su Theatro a *semejantes absurdos,* sino a verdaderas comedias como las de figurón y las de capa y espada, que retratan personajes y escenas de la vida común. Esta es una de las principales razones que explican la pobreza del *Theatro Hespañol.* Su autor procedía con tanta timidez como hubiera procedido el mismo Nasarre, que también tuvo en mientes una colección análoga.

Y aun no pararon aquí los tropiezos y desbarros de Huerta, como si algún maligno espíritu se hubiese empeñado en hacer estériles su instinto poético y su brío generoso. Sus adversarios habían sacado a plaza el nombre de Cervantes, y Huerta, defensor profeso y jurado del arte nacional, no encuentra cosa mejor que desprestigiar el mayor nombre de ese arte, con la tacha de envidioso, mordaz y malévolo. Semejante profanación e insolencia atizó contra Huerta las iras de una porción de cervantistas, los cuales, sin rastro de misericordia, molieron a palos (metafóricamente, se entiende) al iracundo vate de Zafra. Entre estos impugnadores se distinguió más que ninguno don Juan Pablo Forner, **[p. 325]** el polemista más incansable del siglo pasado, y uno de los escritores de más varia erudición e inmensa doctrina, de más originalidad de pensamientos y de más franqueza y brío de estilo que en aquel siglo florecieron. Siempre me ha admirado que Forner, tan español en todo, no estuviese en la cuestión del teatro al lado de Huerta. Pero la verdad es que no lo estaba, y que la preocupación de escuela podía en su ánimo tanto o más que en cualquier otro. Años antes, en 1782, cuando aún cursaba las aulas salmantinas le había premiado la Academia Española una *sátira contra los vicios introducidos en la poesía castellana.* En esta sátira (harto dura y tenebrosa), Forner se encara nada menos que con el autor de *La Vida es sueño,* y le ensarta la siguiente reprimenda:

«¡Oh vos, gran Calderón!; si mis cansados
Discursos no tomáis acaso a enojo,
Pues son tanto los vuestros venerados,

Responded: si en el arte el grande arrojo
De escribir sin concierto se mantiene,
Ese arte ¿en qué se funda? En *el antojo.*

Lacónica respuesta, y que conviene
Bien con la autoridad de la persona
Que asegurada ya su opinión tiene.

Mas la naturaleza que pregona
Sus leyes invariables, quejaráse
Si a su verdad la ejecución no abona.
. . . . . .
El vulgo ha de tener divertimiento:
Es necio, y neciamente se divierte.
Diviértase en buen hora: es justo intento;

Pero no ayude yo, cuando pervierte
La opinión de mi patria, a pervertilla,
Si excede un tanto a la vulgar mi suerte.

Fuera de que, si es necia la cuadrilla
De la plebe infeliz, del sabio el cargo
Es afear el error que la mancilla.
. . . . . .
¿Por qué, ¡oh gran Calderón!, a la robusta
Locución y al primor del artificio
No unió sus leyes la prudencia justa?

La diestra plebe, como en propio oficio,
A entender lo excelente acostumbrada,
Notara luego y repugnara el vicio.
De este modo fué Grecia amaestrada,

[p. 326] Y fuéralo mi España también de éste,
Si pluguiera a una Musa venerada.

Si a la tuya indiscreta, aunque celeste,
Pluguiera, ¡oh Lope!, que corrió sin freno,
Puesto que un grado a tu opinión le cueste.
. . . . . .
Tales, tales perjuicios padeciendo
Está, ¡oh buen Calderón!, por vuestro antojo
La nación que burlásteis escribiendo.
. . . . . .

En estos versos, tan ásperos y difíciles, tan faltos de todo color, se ve patente el empeño de responder al *Arte Nuevo de hacer comedias,* aunque directamente sea Calderón el atacado. Y responde Calderon, o Forner en su nombre, para extremar la diatriba con el ridículo lanzado sobre uno de los peores trozos del intemperante y barroco lirismo calderoniano:

«Cuando yo, ardiente, en mi hipógrifo monto,
Y le hago ir en parejas con el viento
Aunque pez sin escama, vivo y pronto,

¿Privaré al auditorio del contento

De ver cuál se despeña una doncella,
Por dar a toda la arte cumplimiento?

¿Y en dónde hay arte como ver aquella
Belleza ir de peñascos en peñascos
Rodando, sin que el golpe le haga mella?

¿Vestir las lagartijas de damascos
Y que ocupen el monstruo cristalino
De ochenta naves los pintados cascos?
. . . . . .
Desengáñese, y crea que el camino
De acertar a agradar, es el que enseña
Enredo no creíble y peregrino.
. . . . . .
¿No hará Moreto que la tropa pía
De los siete, en un punto, pase y duerma
Doscientos años en la gruta fría?» [1] .

En 1784, Forner compuso una comedia *La Cautiva española.* Don Ignacio López de Ayala, que era entonces censor de teatros, la desaprobó, y Forner se alzó contra su censura en una larga **[p. 327]** carta, llena (según su costumbre) de violentísimos ataques personales al censor y a su *Numancia.* La doctrina de esta carta es idéntica a la de los tercetos: «Nuestros poetas dramáticos fueron en su mayor parte genios agudísimos y extraordinarios: no hay duda; pero ¿qué culpa tenemos los que hoy vivimos de que estos genios extraordinarios escribiesen delirios, o por culpa del siglo, o por falta de estudio?... Triunfe, pues, la *asquerosa* costumbre de repetir en la escena nuestras antiguas impropiedades. ¿Cuáles son las reglas fundamentales? Las *unidades*, la verosimilitud, el decoro, los caracteres, las costumbres, la dicción... Yo no tengo interés en que se represente mi Cautiva. Al contrario, me avergonzaría de que saliese como mía a una escena donde salen santos bufones, lacayos políticos, caballeros duelistas, reyes bestiales, princesas enamoradas de jardineros, y otras sandeces de igual calibre».

De este modo pensaba Forner sobre el teatro en 1784; de este modo cuando escribió contra Huerta las *Reflexiones de Tomé Cecial;* poco más o menos lo mismo cuando compuso en 1796 su fría comedia de *La Escuela de la amistad o el filósofo enamorado,* precedida de una burlesca *apología del vulgo con relación a la poesía dramática.* [1] Pero cuando puso término a la más excelente y madura de sus obras, las Exequias *de la lengua castellana*, había aflojado mucho de su rigidez censoria, y miraba con no disimulada simpatía los arrojos de la antigua musa. «No parece sino que la Naturaleza, cansada de desperdiciar ingenio en los poetas del siglo de Lope y Calderón, ha retirado la mano, negándole del todo a los del presente. ¿Dónde está aquella fecundidad de imaginación tan pródiga... a modo de río que sale de madre por abundancia de caudal? ¿Dónde está aquella locución enérgica, que en los versos sonaba divinamente, y era intolerable cuando se quería desatar en prosa, no de otro modo que acaece en todo idioma que posee lenguaje poético?... Os digo de verdad que, conociendo yo muy bien cuánto se extraviaron del buen gusto muchos poetas de los tiempos de Felipe IV y Carlos II, prefiero sus sofismas, metáforas insolentes y vuelos inconsiderados, a la sequedad helada y semibárbara del mayor número de los que poetizan hoy en **[p. 328]** España, porque, al fin, en los

desaciertos de aquellos veo y admiro la riqueza y fecundidad de la lengua que pudo servir de instrumento a frases e imágenes tan extraordinarias, pero en éstos no veo más que penuria, hambre de ingenio y lenguaje bajo y balbuciente.» [1]

Cierto que en lo esencial de la cuestión, Forner no transige nunca, y aun concediendo a nuestros poetas dramáticos fecunda y maravillosa invención, los anatematiza en nombre de los mandatos imperatorios de la moral absoluta, como quien creía de buena fe (y así lo dice) que *el fin de la representación teatral es corregir y enseñar,* [2] enmendando *los vicios del pueblo con el ridículo, y los de las personas altas con la atrocidad de los escarmientos o con la fatalidad inconstante de esto que se llama fortuna.* A este rigorismo de carácter ético se juntaba en él, como en casi todos los preceptistas, otra intolerancia que pudiéramos llamar, en sentido estrecho, *realista,* viniendo a resultar de la mezcla de una y otra el más absurdo concepto del drama, que, según el dictamen de Forner, debía ser «una *parábola en acción,* un ejemplo natural de la vida humana, un *desengaño vivo que mejore la sociedad,* pintando con verosimilitud lo que pasa en ella realmente», y de ningún modo «una región imaginaria, donde, sin más objeto que *embelesar y hacer reír,* se presenten indistintamente personas de todas clases y especies». Sin duda Forner estimaba por cosa muy fácil y de poca monta el *embelesar* y el *hacer reír.* Siguiendo este sistema, compuso, con el cándido intento de *mejorar la sociedad,* su **[p. 329]** comedia de *El filósofo enamorado,* que ni hace reír ni embelesa. Pero Forner sentía en el fondo de su alma y comprendía en su grandísimo entendimiento que no bastaban la regularidad ni la intención moral para producir belleza poética, sino que, al contrario, «hacen grandísimo perjuicio a la causa del buen gusto aquellos entendimientos secos, lánguidos y fríos, que no pueden dar de sí más que la observancia de los preceptos, *puesto que esa observancia, por sí sola, no forma más que cadáveres, y el pueblo quiere más ver un monstruo vivo que un cadáver pálido y postrado, por más que conserve la regularidad correspondiente a su naturaleza*».

¿Qué mayor justificación para Huerta (si hubiese podido alcanzarla) que la que aquí le daba el generoso y sano espíritu del único pensador que tuvo entre sus adversanos? Huerta había creado algo vivo: la *Raquel:* basta para su gloria, y fué suprema injusticia de sus enemigos el querer escatimársela. Vive y vivirá aquella tragedia, a despecho de los romances y jácaras de Jove-Llanos, de la *Huerteida* de Moratín, de los desdenes de Meléndez, del *Morión* de Forner, y de sus infinitos epigramas, por lo general poco chistosos. Hubo quien no le perdonó ni siquiera muerto: tal fué el autor del burlesco soneto:

«Huerta ya se murió: mucho lo siento»
. . . . . .

y también Iriarte, verdadero padre de aquel célebre epitafio, que concede a Huerta el ingenio, negándole el juicio:

«Deja un puesto vacante en el Parnaso
Y una jaula vacía en Zaragoza».

La posteridad ha juzgado de muy distinto modo, y, sea cual fuere el temple de las armas que Huerta esgrimió en su polémica, la polémica en sí tiene tal valor, que no hay episodio de la historia literaria del siglo XVIII que mejor nos haga comprender hasta qué punto se iba engrosando y haciendo cada

vez más poderosa la vena latente de romanticismo que antes de ahora hemos señalado. Así se sueldan las dos épocas del arte romántico español, sin que haya verdadero paréntesis en la centuria pasada, puesto que la protesta nacional ni un solo día dejó de alzarse, simpática siempre a las muchedumbres.

[p. 330] Sin darse cuenta muy clara del parentesco de sus tendencias con las de Huerta, contribuían al mismo resultado, es decir, a robustecer y mantener vivo el espíritu nacional, ya en el campo de las ciencias especulativas, ya en otros géneros de literatura, los apologistas de la antigua España, entre los cuales figuraba en primera línea el mismo don Juan Pablo Forner, principal émulo de Huerta. Ya en otra ocasión [1] procuramos trazar la semblanza de aquel escritor doctísimo, y aquí se nos permitirá recordar algo de lo que entonces decíamos. Forner, aunque malogrado a la temprana edad de cuarenta y un años, fué varón *de inmensa doctrina (* al decir de Quintana, que por sus ideas no debía admirarle mucho), prosista fecundo, vigoroso, contundente y desenfadado, cuyo desgarro nativo y de buena ley atrae y enamora; poeta satírico de grandes alientos, si bien duro y bronco; jurisconsulto reformador; dialéctico implacable; temible controversista, y, finalmente, defensor y restaurador de la antigua cultura española. En él, como en su tío y maestro el médico Piquer, vive el espíritu de la ciencia española, y uno y otro son *eclécticos,* o (como diría el Padre Feijóo) *ciudadanos libres de la república de las letras;* pero lo que Piquer hace como dogmático, lo lleva a la arena Forner, hombre de acción y de combate. No dejó ninguna construcción acabada, ningún tratado didáctico, sino controversia, apologías, refutaciones, ensayos, diatribas, como quien pasó la vida sobre las armas, en acecho de literatos chirles y hebenes o de filósofos transpirenaicos. Su índole irascible, su genio batallador, aventurero y proceloso, le arrastraron a malgastar mucho ingenio en estériles escaramuzas, cometiendo verdaderas y sangrientas injusticias, que, si no son indicios de alma torva (porque la suya era en el fondo recta y buena), denuncian aspereza increíble, desahogo brutal, pesimismo desalentado o temperamento bilioso, cosas todas nada a propósito para ganarle general estimación en su tiempo, aunque hoy merezcan perdón o disculpa relativa. Porque es de saber que en las polémicas de Forner, hasta en las más desalmadas y virulentas, hay siempre algo que hace simpático al autor en medio de sus arrojos y temeridades de estudiante, y algo también que sobrevive a aquellas estériles riñas de plazuela **[p. 331]** con Iriarte, Trigueros, Huerta o Sánchez, y es el macizo saber, el agudo ingenio, el estilo franco y despreocupado del autor, el hirviente tropel de sus ideas, y, sobre todo, su amor entrañable, fervoroso y filial a los hombres y a las cosas de la antigua España, cuyos teólogos y filósofos conocía más minuciosamente que ningún otro escritor de entonces.

Aunque enemigo de todo resto de barbarie y partidario de toda reforma justa, y de la corrección de todo abuso (como lo prueba el admirable libro que dejó inédito *sobre la perplejidad de la tortura),* Forner fué, como filósofo, el adversario más acérrimo de las ideas del siglo XVIII, que él no se harta de llamar «siglo de ensayos, siglo de diccionarios, siglo de diarios, siglo de impiedad, siglo hablador, siglo charlatán, siglo ostentador», en vez de los pomposos títulos de «siglo de la razón, siglo de las luces y siglo de la filosofía» con que le decoraban sus más entusiastas hijos.

Contra ellos se levanta la protesta de Forner, más enérgica que ninguna; protesta contra la corrupción de la lengua castellana, dándola ya por muerta, y celebrando sus exequias; protesta contra la literatura prosaica y fría, y la corrección académica y enteca de los Iriartes; protesta contra el periodismo y la literatura chapucera, contra los economistas filántropos que a toda hora gritan: «¡Humanidad, beneficencia!»; y protesta, en fin, contra las flores y los frutos de la *Enciclopedia.* Su mismo aislamiento, su dureza algo brutal, en medio de aquella literatura desmazalada y tibia, le hacen interesante, ora resista, ora provoque. Es un gladiador literario de otros tiempos, extraviado en una

sociedad de petimetres y de abates; un lógico de las antiguas aulas, recio de voz, de pulmones y de brazo, intemperante y procaz, propenso a abusar de su fuerza, como quien tiene excesiva confianza en ella, y capaz de defender de sol a sol tesis y conclusiones públicas contra todo el que se le ponga delante. [1]

[p. 332] En Forner se encarnó la reacción más inteligente y más violenta contra el enciclopedismo. «Vivimos en el siglo de los oráculos (escribía): la audaz y vana autoridad de una tropa de sofistas ultramontanos, que han introducido el nuevo y cómodo arte de hablar de todo por su capricho, de tal suerte ha ganado la inclinación del servil rebaño de los escritores comunes, que apenas se ven ya sino infelices remedadores de aquella despótica resolución con que, poco doctos en lo íntimo de las ciencias, hablaron de todas antojadizamente los Rousseau, los Voltaire, los Helvecio... Tal es lo que hoy se llama filosofía: imperios, leyes, estatutos, religiones, ritos, dogmas, doctrinas..., son atropellados inicuamente en las sofísticas declamaciones de una turba, a quien, con descrédito de lo respetable del nombre, se aplica el de filósofos.» Para salvarse de esta anarquía y desbarajuste intelectual, Forner invoca el nombre de Luis Vives, y quiere levantar sobre su sistema crítico, combinado con el experimentalismo baconiano, el **[p. 333]** edificio de una ciencia española, distinta asimismo de la ciencia escolástica.

Forner brilla mucho más en la crítica histórica y filosófica que en la crítica propiamente literaria. Lista dijo de él con profunda verdad que tenía el entendimiento más apto para comprender las verdades que las bellezas. Aquel hombre, tan independiente en otras cosas, nunca pudo romper el yugo de la retórica, y juzgaba las obras artísticas más por preceptos externos que por una fruición personal y reposada, la cual sólo en muy pequeño grado podemos concederle. Aunque misogalo, carecía del arranque estético de Lessing, y veneraba la autoridad de los franceses en el teatro, después de haberla negado en la filosofía y en todo lo restante. La misma aspereza de sus polémicas, la trivialidad de los motivos de muchas de ellas, la saña con que persigue a escritorzuelos adocenados, que ni en bien ni en mal podían influir en la corriente de las ideas, los rasgos de chocarrería estudiantil o frailuna con que matiza sus folletos, denuncian en él cierta falta de gusto y de tacto, de la cual nunca pudo curarse totalmente. «Deja en paz (le decía Moratín) a los Iriarte, y a Ayala, y a Valladares y a Moncín, y a Huerta y a las *tres o cuatro docenas* de escritores de quienes te has declarado enemigo, y ocupa el tiempo en tareas que te adquieran estimación y no te susciten persecuciones y desabrimientos».

Esta polémica menuda, acre y enfadosa esterilizó, en gran parte, las singulares dotes de Forner, robando a muchas de sus obrillas críticas todo interés duradero y universal. Pero hay dos que conviene exceptuar cuidadosamente, y poner entre lo más selecto de la cultura española del siglo XVIII; las *Exequias de la lengua castellana*, y el *Discurso sobre el modo de escribir y mejorar la historia de España.* En las *Exequias,* que el autor llamó *sátira menipea* por ir entremezclada de prosa y versos, siendo, en realidad, una ficción alegórica del género de la *República Literaria* o de la *Derrota de los Pedantes*, inferior a ellas en amenidad y gracejo, pero muy superior en alteza y trascendencia de miras, como obra no de un mero humanista, sino de un pensador original y penetrante, Forner recorre con erudición inmensa y crítica franca y resuelta todo el campo de nuestra literatura; estudia su progreso y su decadencia; formula juicios propios y en general **[p. 334]** acertados sobre nuestros clásicos; los expresa a veces en frases de una exactitud y belleza incomparables; defiende con ardiente amor patrio nuestras grandezas pasadas; juzga severísimamente

a los corruptores del gusto en su tiempo, y va derramando de paso copiosa doctrina sobre todos los géneros literarios. Nada se escribió en el siglo XVIII con más plenitud de ideas, con más abundancia de dicción, con más enérgico estilo, con más viveza de fantasía, con sabor más español, que algunos trozos de esta *Menipea,* a la cual sólo daña su extraordinaria extensión, y el mismo empeño que el autor puso en acumular en ella todos los tesoros de su largo pensar y de su enorme lectura. Esta obra señala el apogeo del entendimiento de Forner. No creo que nadie en la España de entonces fuera capaz de escribir otra igual ni parecida.

Elogios muy semejantes merece el bello *Discurso sobre la Historia,* tan lleno de jugo y de sustancia en su brevedad elegante. Forner no se limita a caracterizar con cuatro rasgos de valiente pincel a todos nuestros historiadores; no sólo hace sobre la *materia* de la historia consideraciones que se levantan mucho sobre las de Luis Cabrera y Fray Jerónimo de San José, como lo traía consigo el adelanto de los estudios críticos, nunca más florecientes en España; no sólo apunta, como de pasada, novedades que creemos nacidas en nuestros días, v. gr., la de considerar a Leovigildo como el primer rey visigodo de España, y la de mirar a Bernardo del Carpio como un mito épico creado por reacción contra el tipo de Roldán en la epopeya francesa; sino que, tratado, aunque por incidencia, de la *forma* de la historia, echa los cimientos de una verdadera teoría estética de ella. Forner, malhumorado con la Academia de la Historia, sin hacerse cargo de su verdadero objeto, que nunca ha sido otro que la investigación y la depuración de los hechos y el acopio de materiales para la historia futura, emprende probar que un cuerpo o sociedad literaria no es a propósito para escribir bien la historia; y forzosamente viene a parar a la cuestión artística y a la unidad de estilo. «Las historias clásicas (dice Forner) las escribieron hombres de aquellos que nacen, no para sujetarse a preceptos, sino para dictar ejemplos en que éstos se funden. *Atarse servilmente a las reglas, pertenece sólo a entendimientos medianos y limitados.* Los superiores y de primera esfera, procuran sólo no quebrantar las reglas **[p. 335]** para no caer en delirios; pero las bellezas y excelencias las producen por sí, sin fatigarse en buscar en el arte el precepto o regla que las prescribe... Los modernos preceptistas del arte histórica se han detenido principalmente en las partes y en el estilo, *sin acertar,* a mi modo de entender, *con la forma* que corresponde especialmente a toda obra que resulta de un arte instrumental o de imitación... Supieron hallar y prescribir los medios para construir un todo agradable, útil, proporcionado, en una palabra, *bello.* Pero como en este *todo* debe residir un alma, un espíritu, un móvil que anime todas sus partes, y que sea como el centro o punto de apoyo que sostenga todo su mecanismo, al señalar este espíritu, móvil, punto, centro (o como quiera llamarse), procedieron con tal incertidumbre y perplejidad, que apenas han sabido decirnos cuál es el fin de la historia; y no por otra razón, sino porque examinaron los historiadores antiguos más como gramáticos que como filósofos. La Poética padecería la misma indeterminación en su fundamento principal, si su formación no hubiera caído en manos de Aristóteles. Antes de enseñar los medios de hacer un poema bello, indagó el centro íntimo adonde debían ir dirigidas todas las partes y bellezas de su composición; y de aquí resultó aquella gran máxima en la poesía, a saber: que todo poema debe constituir, no sólo un todo, sino una unidad completa en lo posible; *todo* y *unidad* juntamente, porque hay todos que no forman unidad, sino cúmulo... La mayor parte de las reglas de los preceptistas históricos se dirigen a formar cúmulos y no unidades, siendo así que las historias mismas que les suministraron las reglas eran unidades dispuestas y trabajadas con la misma atención que usan el poeta y el pintor en la composición de sus obras... *En la exposición de lo verdadero caben las mismas reglas que en la ficción y expresión de lo verosímil.* El encadenamiento y dependencia que tienen los hombres entre sí, hace que las acciones de muchos de ellos vayan de ordinario encaminadas a un solo *fin,* y he aquí el oficio de la historia: investigar el fin que puso en movimiento las acciones de muchos hombres, y hacerle el alma de su

narración, de la misma suerte que lo fué de las acciones, y entonces resultará de la unidad del fin la unidad en la estructura. En resolución, *las sociedades civiles son una especie de poemas reales y fábulas verdaderas, ya se consideren en el todo, ya en sus partes,* **[p. 336]** *cada una de las cuales puede considerarse como una especie de poema subalterno que depende del principal; y siendo el oficio de la historia retratar estas sociedades, ya en el todo, ya en sus partes, sólo con que el historiador sepa copiar bien, producirá «unidades históricas» que, podrían competir en el artificio con las mejores fábulas de poesía...* Un poema consta de fábula, esto es, de una narración verosímil, que no se diferencia de la verdad sino en que no ha existido lo que cuenta. Una historia consta de narración cierta, que no se diferencia de la fábula sino en que realmente existió lo que cuenta... Queremos que el historiador imite al poeta en el modo de expresar con novedad hechos que no puede fingir, y que le imite también en el arte difícil de retratar con propiedad y excelencia los caracteres de las personas: queremos que se iguale al político en la averiguación y explicación de las causas de los hechos que cuenta: queremos que se convierta en filósofo para reflexionar y deducir documentos útiles sobre estos mismos hechos.» Justo Lipsio ha inspirado esta última idea: Pontano algunas de las anteriores; pero las más profundas pertenecen exclusivamente al genio de Forner, superior a todos los tratadistas de historia que hasta entonces habían aparecido. [1]

Mientras estas cosas se escribían en España, una polémica ruidosísima hacía resplandecer en Italia el ingenio y la ciencia de los Jesuítas expulsados vandálicamente por el gobierno de Carlos III. Más de cuatro mil españoles, iniciados todos, cuál más, cuál menos, en las letras humanas y divinas, profesores doctísimos muchos de ellos, algunos verdaderas lumbreras de su siglo, como Andrés, como Eximeno, como Hervás y Panduro, como Masdeu, como Arteaga, habían sido arrojados de su patria en un solo día, sin forma de juicio ni proceso. El efecto que produjo en la república de las letras italianas su llegada, sólo se comprende leyendo algunos escritos de entonces, especialmente la oración pronunciada por el abate Antonio Monti en la apertura de estudios de la Universidad de Bolonia en 1781: «Apenas habría quedado en Italia (exclamaba Monti) vestigio de las buenas **[p. 337]** letras y de los estudios, ni hubiéramos podido legar a los venideros monumento alguno digno de la inmortalidad, si por un hecho extraordinario, que asombrará a todas las edades, no hubiera venido desterrada a Italia hasta desde el último confín del mundo (alude a América) tanta copia de ingenios y de sabiduría». [1] La historia de los trabajos literarios de los Jesuítas expulsados pediría un libro entero, que tenemos propósito de escribir algún dia, y que otro escribirá, si nosotros no lo hacemos. [2] Aquí sólo nos incumbe tratar, y eso brevemente, de los que con sus escritos dieron nueva luz a la crítica literaria.

Reinaban por entonces entre los escritores italianos singulares preocupaciones acerca de la cultura española. El influjo de las ideas francesas por una parte, y por otra el recuerdo de nuestra larga dominación, que forzosamente había de serles antipática, habían ido engendrando, aun en la mente de los varones más doctos y prudentes, una serie de conceptos falsos e injuriosos, que pedían pronta y eficaz rectificación. No llegaba ciertamente en los eruditos italianos el desconocimiento de nuestras cosas hasta el ridículo extremo de preguntar, como el enciclopedista Mr. Masson: «¿Qué se debe a España? Y en diez, en veinte siglos, ¿qué ha hecho por la civilización de Europa?» Eran todavía harto frecuentes en Italia nuestros libros, y estaban en pie hartos vestigios de nuestra antigua gloria, para que a nadie se le pasase por las mientes formular semejante pregunta. Pero al investigar las causas de la corrupción de las letras latinas en la era de Augusto, y de las letras italianas en el siglo XVII, **[p. 338]** solían los críticos de aquel país achacar al influjo español la mayor culpa en estos accidentes

fatales, asentando muy gratuitamente, pero no sin cierto color de verosimilitud, que, así como la familia de los Sénecas corrompió la pureza del gusto en la era de los Césares, así la dominación española en Milán y en Nápoles coincidió con la depravación de la elocuencia y de la poesía italianas, perdidas y estragadas por el contagio y el remedo de los vicios de los dominadores; de donde inferían que debía de haber en el clima de España y en el temperamento de los españoles alguna influencia maléfica para el buen gusto, en todas edades y civilizaciones. De tales ideas, profesadas con más o menos exageración, no está libre la voluminosa y concienzuda *Historia Literaria de Italia,* del doctísimo abate Tiraboschi, bibliotecario de Módena, obra cuyo gran precio se conocerá con sólo decir que en su mayor parte no ha envejecido: suerte muy rara en un libro de erudición, y bastante para indicar cuán grande es la riqueza de sus noticias y el buen juicio con que están acrisoladas. Pero el más extremado sustentador de las opiniones antedichas era un escritor mucho más ligero que Tiraboschi, y cuya reputación ha venido tan a menos con el transcurso de los tiempos, que hoy está casi enteramente borrada: el abate Xavier Bettinelli, crítico superficial, de Arcadia o de salón, a quien nadie recuerda como no sea por sus ridículas censuras contra Dante. Este hombre, que tan mal comprendía al mayor poeta de su raza, había publicado en 1773 un artificioso y elegante panegírico con el título de *Historia del Renacimiento o restauración de los estudios en Italia después del siglo XII,* donde redondamente afirmaba que el gusto del teatro español, pasando a Italia, había arruinado la escena italiana, y que, en lo lírico, Góngora era el responsable de todos los absurdos de Marini y de su escuela.

Quizá las proposiciones de Tiraboschi y Bettinelli no tenían en la mente de sus autores todo el alcance y gravedad que Lampillas, Andrés y Serrano les dieron al impugnarlas, ni era, por otra parte, un crimen capital no gustar o gustar poco de Séneca, de Lucano y de Marcial, que fueron el principal objeto de la disputa, por ser nuestros Jesuítas más dados al estudio de la literatura latina que al de la vulgar. Pero es sabido que el **[p. 339]** patriotismo se crece y se inflama más con la lejanía de la patria (hasta cuando ésta se ha mostrado áspera y desagradecida), pareciendo entonces graves ofensas al honor de la madre adorada los que en otra ocasión quizá pasaran por leves alfilerazos. Había otra razón para qué a nuestros Jesuítas les causase más amargo dejo la lectura de Tiraboschi y Bettinelli, y era el ser hermanos suyos de hábito, perteneciendo unos y otros a la Compañía de Jesús. Siempre duele más la ofensa de los propios que la de los extraños.

Así debieron de sentirlo y pensarlo los PP. Juan Andrés, Tomás Serrano y Javier Llampillas (vulgarmente Lampillas), valencianos los dos primeros, y catalán el tercero, los cuales casi simultáneamente descendieron a la arena en actitud de recoger el guante lanzado por Tiraboschi y Bettinelli. El padre Serrano, hombre de extraordinaria viveza y gracia, que ya se había dado a conocer en Valencia por varios opúsculos críticos, [1] y especialmente por la singular facilidad y elegancia con que escribía versos latinos, era un fanático de Marcial, a quien había imitado cien veces y comentado de mil modos, pretendiendo sacar de sus versos una Ética, una Geografía y un cuadro de la Roma Antigua. Había escrito además, en Ferrara, con el título de *Cuestiones Eridanas,* un paralelo entre Marcial y Catulo, para adjudicar al primero el imperio del epigrama. Con tales antecedentes, no podía menos de llevar muy a mal la crítica de Tiraboschi sobre los hispano-latinos, y especialmente sobre su autor favorito. Dirigió, pues, a su amigo Clementino Vannetti dos largas **[p. 340]** e ingeniosas cartas latinas, que Vannetti dió en seguida a la estampa, [1] a pesar del desenfado con que en ellas se trataba a Tiraboschi, amigo de entrambos. La defensa es principalmente *pro Martiale meo* (como decía cariñosamente el P. Serrano); pero se extiende también por incidencia a Lucano y a Séneca, de quienes promete tratar con extensión en otro libro que no llegó a ser escrito.

El P. Juan Andrés no tomó por campo de batalla, como el P. Serrano, los juicios de Tiraboschi acerca de los ingenios nacidos en España bajo la dominación romana, sino las pretensas causas de la corrupción del gusto en el siglo XVII. Tal es el argumento de su breve y erudita epístola al Comendador Fr. Cayetano Valenti Gonzaga, [2] escrito que hoy nos parece muy ligero, pero que entonces, por la novedad de la materia, por la pureza de la dicción toscana, no vista hasta entonces en igual grado en ningún extranjero, y por la singular cortesía y moderación con que al vindicar el honor literario de su patria respeta el de Tiraboschi, arrancó al mismo autor impugnado los mayores elogios, admirando en ella «la fuerza sosegada con que rebate las acusaciones hechas a las Letras Españolas, el respeto con que habla de sus adversarios, la sobria erudición con que va recordando las glorias de la literatura de su país». «Ha mostrado (añade) el buen gusto de que está adornado, con no emprender a tontas y a locas la apología de ciertos escritores españoles, que sólo puede defender el que adolezca del mismo mal gusto que ellos... El abate Andrés, era demasiado sabio y prudente para dejarse arrastrar a tales paradojas, y defiende a su nación con armas mucho mejores».

El escritor que tal elogio había merecido del más docto de los italianos de su siglo, continuaba, por vía indirecta (aunque **[p. 341]** eficacísima mucho más que las apologías y las refutaciones) la vindicación literaria de su patria, en una de las obras más monumentales y de más aliento que produjo el siglo XVIII: en la obra famosísima del *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura,* [1] primera tentativa de una historia literaria general, y muy digna de memoria en tal concepto. Dolíase Andrés de que, habiéndose publicado tantas historias particulares de cada uno de los ramos de la literatura, faltase todavía una completa y metódica de su origen y de sus progresos. Pero es forzoso recordar el sentido que a la palabra *literatura* daban el abate Andrés y sus contemporáneos. Descaminados por el valor etimológico, y pagando tributo al espíritu enciclopédico de la época, no acertaban a determinar la profunda diferencia que media entre las obras científicas y las puramente literarias. Estando en mantillas la ciencia estética, no concebían clara y distintamente la idea del arte como expresión de la belleza, y la confundían con la idea de la ciencia, cuyo objeto es la investigación de la verdad. Por tal manera ensanchaban considerablemente los límites de la literatura, que abarcaba, no ya sólo las bellas letras, sino las ciencias filosóficas, las exactas, las naturales, con todos sus ramos y aplicaciones. Así habían escrito los Maurinos la *Historia literaria de Francia,* así la de Italia Tiraboschi, así intentaron escribir la de España los PP. Mohedanos. Por eso no admira encontrar en la obra del abate Andrés volúmenes enteros **[p. 342]** consagrados a narrar los progresos de las Matemáticas, de la Física, de la Medicina, de la Historia Natural, y de otras mil cosas a cual más lejanas de la acepción que hoy damos a la palabra *literatura.* Aun reducida a sus propios límites, parecería gigantesca la empresa del abate Andrés: ¡cuánto más debe parecérnoslo considerada en las multiples relaciones que comprendía su proyecto, inasequible a las fuerzas de un hombre sólo ni de una generación entera!

Pero dada la imposibilidad de la empresa, era difícil salir de ella con más garbo que el P. Andrés. No trazó ni podía trazar la historia de la literatura, sino el cuadro general de los progresos del espíritu humano, y esto en escala reducidísima. Procede, pues, de una manera sintética, sin citar ni analizar casi nunca, valiéndose muchas veces, como no podía menos, de historias ya escritas, y de datos de segunda mano, con erudición más extensa y variada que profunda, pero con ideas propias sobre el conjunto, con facilidad de exposición, con singular amenidad de estilo, con el amor más simpático y ardiente a los progresos de la razón y de la ciencia, con el arte tan raro de asimilárselo y

comprenderlo todo. Era un espíritu generalizador, de los que de vez en cuando produce la erudición literaria para hacer el inventario de sus riquezas, de una manera atractiva, popular, agradable y al mismo tiempo científica: un *vulgarizador* en la nás noble acepción de la palabra. Sabía algo, y aun mucho, de todas las cosas, aunque él no hubiera inventado ninguna; comprendía los descubrimientos sin haberlos hecho; exponía con lucidez, con buena fe, con halago; manejaba con desembarazo el tecnicismo de todas las ciencias, sin ahondar propiamente en ninguna; mariposeaba por todos los campos con algo de *dilettantismo;* lo mismo se complacía en la lectura de una novela o de una tragedia que en la de un tratado de Hidrostática o de Astronomía; pero todo esto con espíritu genuinamente filosófico, puesta la mira en la unidad superior del entendimiento humano. Era todo lo contrario de un *especialista;* pero era precisamente lo que debía ser para llevar a razonable término su empresa temeraria, que un erudito de profesión no hubiera intentado nunca.

Sería menester un libro tan voluminoso como la misma *Historia* del abate Andrés, para irle siguiendo paso a paso, **[p. 343]** rectificando unas veces sus aseveraciones, y notando otras los gérmenes de ideas exactas, adelantadas y nuevas que en sus elegantes páginas encontramos. Fácil sería notar en la parte histórica omisiones, de las cuales apenas es responsable, teorías aventuradas y ya convencidas en parte de falsedad, como el empeño de atribuir a los árabes españoles influencia predominante y casi exclusiva en el desarrollo de la cultura de la Edad Media, y referir a ellos el origen de la rima y el de la poesía provenzal. Fácil sería notar, como en casi todos los críticos del siglo XVIII, juicios absurdos sobre Shakespeare, tibia admiración por Dante, alabanza muy restricta al Teatro Español, entusiasmo sin medida por todos los productos del clasicismo francés, y siempre y en todas las cosas una tendencia declarada a sobreponer la elegancia a la fuerza y el estudiado artificio a la inspiración genial, prefiriendo, v. gr., Virgilio a todos los poetas griegos, o viendo en la *Jerusalén* del Tasso el prototipo de la poesía épica, y en la tragedia francesa el summum de la perfección dramática. Al fin, el Padre Andrés era un retórico, aunque privilegiado entre los retóricos, y más libre que ninguno de ellos de preocupaciones, por lo mismo que su cultura era más extensa. No sólo era helenista y latinista, no sólo manejaba el italiano como su propia lengua, sino que sabía medianamente el inglés y tenía nociones de alemán, y había leído, ya en su original, ya en traducciones a Shakespeare y a Milton, a Lessing y a Klopstock. Y, sin embargo, este hombre escribía que «el *Catón* de Adisson es la única obra dramática de que con razón pueda gloriarse la literatura inglesa», y se postraba ante los insípidos idilios de Gessner, y rompía en apóstrofes a los personajes de las novelas de Richardson, mientras que encontraba llena de bajezas y de absurdos la *Emilia Galotti.*

Fácil sería, repito, prolongar este género de observaciones, sin gran mérito del crítico que las hiciese, ni detrimento alguno de la fama del abate Andrés, puesto que la culpa no era suya, sino de la atmósfera intelectual que respiraba. Preferimos llamar la atención sobre sus méritos, basados, no sólo en haber extendido considerablemente el horizonte intelectual de sus contemporáneos, haciendo entrar por primera vez en la historia literaria a los pueblos del remoto Oriente y a los del Norte de Europa, **[p. 344]** sino en haberse remontado a las causas de los fenómenos artísticos, mostrándose en esta parte muy superior a Tiraboschi y a los Maurinos, y dando con esto sólo verdadero carácter de ciencia a la historia literaria, que hasta entonces era materia de pura erudición. Puede decirse sin gran hipérbole que Andrés fué a la historia literaria lo que Winckelmnann a la historia del arte plástico, salva siempre (y no es pequeña salvedad) la diferencia de genio entre uno y otro. Así vemos a nuestro Jesuíta dedicarse a buscar, no sin fortuna, la clave de los progresos de la civilización helénica, y hacer entrar, como datos esenciales en su apreciación, el clima, la raza, el régimen de libertad, la tendencia colonizadora, las asambleas públicas, los certámenes y juegos, y, no contento con estas

consideraciones algo externas, hacerse cargo del genio estético de aquella raza «única del mundo en la cual la mente humana haya gozado todos sus derechos y haya puesto en ejercicio todas sus facultades»; raza en la cual, por caso nunca repetido, se dieron amistosamente la mano la fantasía y la razón.

El P. Andrés pudo equivocarse en algunos juicios particulares de escritores y de libros, pero el espíritu de su historia es enteramente moderno. Comprendió toda la importancia de la cultura helénica en el mundo clásico; redujo a sus verdaderos límites el valor de la literatura latina, mostrando que no era sino «un pequeño arroyuelo derivado de la griega», arroyuelo que dejó de correr mucho antes que se agotase el poderoso río de donde se derivaba: puso de manifiesto la limitada aptitud de los romanos para el cultivo del arte y de las ciencias especulativas; dió por característica de su civilización la nota jurídica, y por característica de la civilización griega «el genio que la llevaba hacia la belleza», y aquella frescura de impresiones con que el mundo parecía nacer para aquellos hombres cuando por primera vez le contemplaban.

Probada de esta manera la *unidad* de la literatura antigua, estableció también la *unidad* de la literatura cristiana, enlazando la de los cinco primeros siglos con la de la Edad Media, a la cual trató duramente, es cierto, para lo que ahora acostumbramos, pero dando muestras de conocerla mejor que ningún otro de sus contemporáneos, excepto los arqueólogos y paleógrafos **[p. 345]** que por oficio y estudio principal la cultivaban. Y aun esos mismos capítulos sobre los árabes, donde amontonó tantos errores, indican que, si bien no era orientalista, estaba al corriente de todo, absolutamente de todo cuanto hasta entonces había divulgado la erudición de los pocos que lo eran, y cuyas huellas él seguía, tropezando naturalmente donde tropezaron ellos, pero sacando de sus noticias consecuencias antes no sospechadas y de grande importancia para la historia científica de Europa, en la cual es tan profunda e innegable la influencia de los árabes, como nula en la esfera literaria. Ni le llevó su *filoarabismo* hasta negar la originalidad y el valor de las escuelas cristianas de la Edad Media; y así acertó a poner en claro que la escolástica (con la cual se ensangrienta mucho) estaba ya adulta y formada antes que los filósofos árabes fuesen conocidos; y negar su asenso a fábulas como la del viaje de Gerberto a Córdoba, probando con irrecusables documentos que no pasó de la Cataluña cristiana. Igual sentido histórico manifiesta al discurrir sobre los orígenes de la literatura italiana y reivindicar para la provenzal (apoyado en las indicaciones de Bastero) los derechos de maternidad en cuanto a la poesía lírica; y mucho más cuando niega la desmedida influencia que en bien y en mal se concede a los griegos fugitivos de Constantinopla en el Renacimiento de la antigua cultura clásica, tan floreciente ya en Italia desde los días de Petrarca y de Boccaccio.

Y aunque no sea lícito contar al P. Andrés entre los admiradores del teatro español, que le parecía montruoso, hay que reconocerle el mérito de haber sido el primero en señalar sus semejanzas con el teatro inglés, estableciendo entre ambos un paralelo en toda forma, no falto de exactitud ni de ingenio. Y así advirtió que las leyes de las unidades, por cuya infracción se levantaba tanto clamor contra los poetas españoles, habían sido, no sólo desatendidas, sino despreciadas por los ingleses, considerándolas el mismo Dryden como perjudiciales al interés del drama, siendo, por otra parte, común a ambos teatros el género de la tragi-comedia y la mezcla de lo serio y de lo burlesco, con la diferencia de que el teatro español pone el elemento cómico en los personajes secundarios, mientras que en el teatro inglés unas mismas personas son asunto de la compasión trágica **[p. 346]** y de los donaires cómicos. Concede a los españoles el haber trazado algunos esbozos de carácter, y se lo niega, con notoria injusticia, a Shakespeare, el mayor artífice de criaturas humanas que ha existido;

pero este craso y evidente error no basta para oscurecer la originalidad del paralelo que por primera vez se formulaba entre los teatros románticos de Europa, paralelo repetido después por la crítica de los Schlegel. Igual sagacidad se observa en el modo de considerar a Corneille como un poeta medio español.

Otra de las cosas más dignas de alabanza en la *Historia de la literatura universal,* es el espíritu de imparcialidad y templanza con que toda ella está escrita, sin que el autor, ni por preocupación de escuela, ni por excesivo celo religioso, salga un punto de la noble y alta manera con que formula siempre sus juicios, ni se crea autorizado para negar a los escritores impíos, que tanto abundaban en su siglo, el galardón debido a los merecimientos de su doctrina y de su estilo. «Considerando yo, dice el padre Andrés. [1] como dos cosas enteramente diversas la religión y las letras, conozco que puede un filósofo ser abandonado de la mano de Dios, según los deseos de su corazón, y tener, no obstante, sutil ingenio y fino discernimiento, y pensar con agudeza y con verdad en materias literarias. Si no se pudieran adquirir tales dotes sin ofensa de la religión, yo preferiría, sin dudar ni por un momento, una piadosa ignorancia al más exquisito saber; pero si es cierto que el ingenio y la erudición pueden andar separados del libertinaje y de la irreligión y juntarse con la piedad, como de hecho vemos que sucede con frecuencia, no entiendo por qué razón no se pueda ni deba desear el fino gusto de Voltaire, la elocuencia de Rousseau o la erudición de Freret, más bien que el mediano talento de la mayor parte de sus adversarios». Gran lección para ciertos apologistas y controversistas medio energúmenos de nuestros días.

No quiere esto decir que el P. Andrés, aun poniendo en las nubes ciertas obras literarias de los enciclopedistas, muy caídas hoy de su antiguo prestigio, admire a bulto todo lo que salió de la pluma de Voltaire o de Rousseau. Al contrario, señala con mucha discreción y tino los puntos flacos de la *Henriada* y **[p. 347]** de las tragedias de Voltaire, la endeblez de su estilo poético, la impertinencia de las *máquinas* alegóricas, aquellos versos *que no hablan a la fantasía, sino a la razón,* las declamaciones filosóficas transportadas al teatro, la ausencia de caracteres y de verdadera originalidad dramática; en suma, todo lo que nota y censura en la poesía de Voltaire la crítica moderna. Y en el *Cándido,* en el *Micromegas* y en los demás cuentos del patriarca de Ferney, mucho más vivos hoy que sus tragedias, encuentra verdadera gracia, pero también el capital defecto de ser más bien composiciones agradables y «chistosas, que verdaderas novelas, porque el demasiado ingenio del escritor, burlándose de sus propios asuntos y personajes, impide que el lector los tome por lo serio».

Entre los juicios notables que el libro del P. Andrés contiene sobre la literatura de su tiempo, uno de los más exactos y penetrantes es el de la *Nueva Heloisa* de Rousseau, que nuestro Jesuíta admiraba mucho, aunque poniéndola por bajo de las novelas domésticas de Richardson, de las cuales era tan fanático apasionado como el mismo Diderot. Copiaremos algunas líneas de este juicio para muestra del talento crítico y del estilo del P. Andrés, y, sobre todo, de la independencia con que escribía:

«La *Julia* es una novela llena de tantas lumbres de filosofía y animada de tan viva elocuencia, que, no solo merece ocupar un lugar distinguido entre los escritos de este género, sino que debe con razón estimarse por obra original, y ser respetada por los filósofos no menos que por los poetas, y por los lógicos igualmente que por los oradores... No es solamente obra de imaginación y de sentimiento, sino libro lleno de conocimientos útiles e importantes, libro de filosofía. La manera de leer, los

prejuicios sobre la desigualdad de las condiciones, el duelo, el suicidio, el adulterio y otras mil cuestiones semejantes, están tratadas con tal sutileza y tal fuerza de raciocinio, que nadie lo hubiera esperado en una novela... No es que yo quiera alabar todas las opiniones del autor sobre estos puntos importantes, ni piense en aprobar su doctrina económica, moral y teológica, que bien conozco las inexcusables locuras en que le ha precipitado su amor a la novedad: no es que yo crea siempre oportunas sus disertaciones, que muchas veces encuentro fuera de lugar, y que **[p. 348]** vienen a resfriar el afecto, cuya expresión interesa más a los lectores sensibles que las discusiones filosóficas... El estilo está lleno de entusiasmo, que parece en ocasiones elevarse demasiado y exceder los límites de una conveniente sublimidad, dando en enfático y ampuloso, cayendo en metáforas y alusiones harto lejanas, en conceptos rebuscados y torcidos y en pensamientos demasiado sutiles; pero pone el autor desde el principio tal ardor en los afectos, que parece necesario que luego se desahogue en aquel enfático estilo: la llama de la pasión asciende al cerebro y produce el delirio, el cual prorrumpe naturalmente en aquellas exageradas y fantásticas expresiones, y sigue amontonando ideas, imágenes, conceptos y pensamientos, tal como se le presentan, sin poderlos moderar con el juicio: el alma del lector participa de aquel fuego, y gusta él mismo de aquel ardor de sentimientos, de aquella rapidez de ideas, de aquella audacia de expresiones, y se ofende del autor si tal vez desciende a un estilo más llano y adopta un tono más bajo y natural. Yo hubiera preferido que Rousseau no hubiese puesto el punto tan alto, o le hubiese sostenido más dignamente... Un amor tan furioso no sufre las frías cuestiones filosóficas ni las menudas y graciosas descripciones de paisajes, ni otra cosa, en suma, que la expresión de su llama... pocas reflexiones, fuertes y vibrantes, son toda la lógica de la pasión: las razones examinadas de espacio, los argumentos puestos como en balanza, las sutiles y exactas discusiones, más bien muestran el prurito de filosofar que el afecto de las personas que escriben aquellas cartas. Y éste es un defecto de la novela de Rousseau, que disminuye mucho sus buenas cualidades. La ilusión no puede durar largo tiempo, etc., etc.» Prescindiendo del tono demasiado encomiástico, ¿qué otro juicio formaríamos hoy de la novela de Rousseau? Con la misma animación y gracia está escrita toda la obra del abate Andrés, aun aquellas partes que pudieran parecer áridas o abstractas. ¿Se comprende ahora su reputación europea?

Y eso que no hemos agotado, ni mucho menos, todo lo que en el libro denuncia un talento superior: la habilidad y la energía, v. gr., con que saca a salvo la doctrina del progreso literario y científico contra el sistema de *la curva assintota* que, según Boscowich, recorre eternamente el espíritu humano. El abate **[p. 349]** Andrés no cree en esta concepción fatalista; tiene en el progreso la misma robusta esperanza que Condorcet y que todos los hombres de su tiempo, y en cuanto al porvenir del arte, le descubre y adivina en el mayor conocimiento del planeta, en las nuevas ideas e imágenes que han de nacer del estudio de la poesía de las razas bárbaras, olvidadas y remotas. «La imaginación de estas gentes (dice), no menos que su razón, debe haber seguido en su cultura vías muy lejanas de las que hasta aquí han trillado los europeos. La naturaleza misma, presentándose a sus ojos bajo un aspecto del todo diverso, debe crear en su fantasía imágenes y bellezas harto diferentes y para nosotros de todo punto extrañas, que quizá podrán traer a nuestras composiciones nuevos e inusitados ornamentos. Si de las inhospitalarias regiones de la Caledonia ha salido a luz en siglos tenebrosos un Ossián, ¿cuánto más hemos de esperar que en la China, en la Arabia y en otras naciones cultas haya habido poetas dignos de leerse y de estudiarse, y que puedan traer nuevas joyas a nuestra poesía?» Debo advertir que Ossián está traído aquí como argumento de autoridad; pues, por lo demás, el P. Andrés (dando una prueba más de su tacto crítico) dudaba muy mucho de su autenticidad, y admiraba todavía menos las monótonas rapsodias que llevan el nombre del bardo caledonio, a quien por entonces ponía en moda en Italia el abate Cesarotti.

En algunas de las afirmaciones anteriores se habrá reconocido como un eco lejano de las elocuentes palabras con que Diderot presagiaba y llamaba con sus votos una nueva literatura, bañada en las vivas aguas de la naturaleza. Y realmente, muchas ideas de aquel paradójico y singular crítico fueron aceptadas y defendidas por el abate Andrés, en especial la *comedia seria* y la *tragedia ciudadana.* «No sé (exclama el Jesuíta valenciano) por qué ha de rechazarse una composición teatral que, bajo cualquier nombre que se le dé, logra mover el corazón con apasionados afectos e inspirar provechosas moralidades, y que acaso más cumplidamente que la tragedia heroica y que la comedia chistosa, logra el fin del teatro, deleitar e instruir. El *Edipo,* la *Electra,* el *Hipólito,* la *Ifigenia* y casi todas las más celebradas tragedias, así antiguas como modernas, conmueven el corazón sin iluminar el entendimiento ni mover la voluntad...»

[p. 350] De igual manera, comprendiendo que la antigua forma épica estaba muerta, todavía creía el P. Andrés en la posibilidad de crear nuevas epopeyas, con países y costumbres no descritos aún, y con nuevos epítetos, nuevas expresiones, nuevas imágenes, alumbradas por la nueva luz de las ciencias y de las artes. Y creía también en la posibilidad de un nuevo poema dramático, de una ópera que fuese al mismo tiempo verdadera tragedia, pero más rápida, más apasionada, más ardiente, más viva, animada por el fuego y el aliento de la música, un espectáculo que había de renovar la tragedia de los griegos, dando a la poesía su propio y natural lenguaje, que es el canto. [1]

No manifiesta tan altas aspiraciones estéticas la erudita y voluminosa apología que el P. Xavier Lampillas (o más bien Llampillas), antiguo profesor de Retórica en Barcelona, y luego de Teología en Ferrara, compuso contra las aserciones de Tiraboschi, Bettinelli, Signorelli y demás escritores italianos que habían tratado con poco miramiento a España. [2] La apología **[p. 351]** de Lampillas en muchas cosas fué triunfante; en otras hay que concederle y negarle alternativamente la razón, casi en una misma página. Tanto comprometió su causa con imprudentes exageraciones. Probó muy bien contra Tiraboschi que no habían sido los hispano-romanos causa determinante de la corrupción de la literatura latina, puesto que Ovidio era ya un poeta de plenísima decadencia, y puesto que la oratoria había enmudecido con la ruina de la república. Insistió mucho (y esto no lo negaba Tiraboschi ni otro ninguno) en probar que Séneca, Lucano y Marcial eran altísimas figuras literarias, sobre cuyo valor intrínseco podría juzgarse de distintas maneras, según el gusto de cada crítico, pero de quienes nadie podría negar que llenaban una época de las letras romanas, y que escritores iguales a ellos no los tuvo la lengua del Lacio después de la era de Augusto. Gastó inútilmente buena parte de sus conatos apologéticos en sacar a salvo de una manera algo sofística la reputación moral de L. Anneo Séneca, que ni en bien ni en mal importaba mucho para el caso, y que bastaba ser tan litigosa para que un buen abogado la dejase aparte. Reivindicó para España la gloria de Quintiliano y la de San Dámaso: tejió un breve y exacto compendio de nuestra literatura eclesiástica de la Edad Media y de nuestra literatura clásica del Renacimiento, mostrándose en una y otra doctísimo, y haciendo especial hincapié en recordar los timbres de aquellos humanistas, filósofos, teólogos, canonistas y médicos nuestros que fueron luz de las escuelas italianas en el siglo XVI. Pero arrebatado por el furor apologético, y como si de toda intención se hubiera propuesto estropear su causa y dar buena salida a sus adversarios, no dudó en aventurar las proposiciones más gigantescas, temerarias e insostenibles, de las cuales son leve muestra las siguientes: *«En España se cultivaron las artes y las ciencias primero que en Roma.—No hubo tiempo en que Roma pudiese llamar bárbara a España, pero ésta pudo, sí, llamar bárbara a Roma por espacio de muchos siglos.—Los españoles tuvieron particular influjo en la primera cultura de la lengua y poesía vulgar italiana* (todo se funda en un equívoco y

confusión **[p. 352]** voluntaria entre los provenzales y los catalanes).— *La excelencia del clima de España para todo género de estudios es tal, que en él se han hecho cultas y literatas hasta las naciones más bárbaras.—España dió a Italia, en el siglo XVI, los Tulios y Quintilianos que ella no tenía por sí, etc.—En España quizá se usaron los juegos escénicos antes que en Roma.*

Con estas desaforadas proposiciones (algunas de las cuales podrían, no obstante, tener razonable sentido si se formulasen en otros términos) y con empeñarse en cerrar los ojos a la acción iniciadora de Italia durante el Renacimiento, disputando a los italianos hasta la gloria de Colón, abrió el Abate Lampillas honda brecha en el mismo edificio que tan afanosamente había levantado, y si se granjeó en España el aplauso de los más violentos, también tuvo la desdicha de que otros en quienes el patriotismo era menos ardiente o la preocupación de la lucha menor, escatimasen al Jesuíta catalán el lauro que de toda justicia se le debe, por las noticias nada vulgares derramadas en su obra, por la copiosa luz que da a nuestra historia científica más bien que a la literaria, por la destreza y la bizarría que mostró en la polémica, saliendo lucidamente hasta de los más difíciles pasos a que su intemperancia le arrastraban: cualidades todas que hacen agradable y útil la lectura de su libro, descartadas, como fácilmente puede descartarlas todo espíritu sensato, sus paradojas y exageraciones. En las controversias literarias, como en las de cualquier otro género, muy rara vez está toda la razón de una parte: la excitación de la pelea y aun las necesidades de la defensa hacen que todo se extreme, por considerarse cada proposición que se concede como un puesto o una trinchera ganada por el enemigo. Huyendo de esto, se cae fatalmente en la intransigencia y en el error consentido y halagado dócilmente por la voluntad. Pero cabe cierta victoria relativa, en cuanto al fondo de las cuestiones, y ésta no hay duda que la obtuvo Lampillas, triturando literalmente a Tiraboschi y a Bettinelli, demostrándoles que de las cosas de España todo lo ignoraban, y que el genio español valía y pesaba harto para que nadie pudiera prescindir de él al trazar la historia de la cultura de Europa. Probado esto, todo lo demás era accesorio, y el error tenía muy pocas consecuencias. En Italia la obra de Lampillas produjo buen **[p. 353]** efecto en la opinión, y contribuyó a enderezar y rectificar los pareceres dominantes. La misma temeridad de sus proposiciones hizo que fuese muy leído, y a muchos cayó en gracia ver a un español que decía insolencias a los italianos en un italiano tan puro y correcto. Y en cuanto al principal cargo dirigido a España por Tiraboschi y Bettinelli, es decir, el de ser la cuna y escuela constante del mal gusto, no pocos empezaron a convencerse de que, si es verdad que las mismas causas producen iguales efectos, bien pudieron existir simultáneamente la escuela de Góngora y la de Marini, y aun aparecer enlazadas por mutuas simpatías, sin que la una naciese de la otra, ni entrambos tuviesen relación directa con las varias escuelas de afectación y sutileza, que al mismo tiempo o un poco antes florecieron en Inglaterra, Francia y otras partes. Desde entonces, todos estos fenómenos locales comenzaron a estudiarse como diversas manifestaciones de una dolencia común a toda Europa, con lo cual se abrió campo a una crítica más comprensiva y menos apasionada, como es siempre la que nace del estudio sereno de varias literaturas comparadas. Este fué el más positivo fruto de tan ruidosa controversia.

El P. Lampillas tiene además el mérito de haber sido uno de los primeros en combatir de frente la teoría determinista y materialista de los climas, que, aplicada a la legislación de Monesquieu, lo iba siendo ya a las letras por muchos escritores, apoyándose en ella los italianos para suponer difundidos en la atmósfera de España los gérmenes de la sutileza, del énfasis, de la grandiosidad afectada y de los delirios de la imaginación.

En materia de poesía dramática mostró también el Jesuíta mataronés criterio muy independiente, y

aun decidida propensión hacia el sistema de la libertad romántica; pues, no solamente defendió que «la comedia española, desde el tiempo de Lope de Vega hasta cerca de la mitad del siglo XVII, forma una nueva época del teatro, superior a todas las antecedentes, desde la restauración de las letras», y que los italianos se habían perdido esta gloria por ser tímidos y supersticiosos imitadores de los antiguos; no sólo puso de manifiesto que la riqueza de invención esparcida por los españoles en tantas fábulas dramáticas sirvió para enriquecer todos los teatros de Europa; no sólo **[p. 354]** observó con mucho ingenio que debía alcanzar a las comedias de Calderon la indulgencia con que se trata a la ópera italiana, con la cual tienen más semejanzas que con la tragedia francesa; sino que, atacando de frente a los rígidos preceptistas de las tres unidades, manifestó admirarse de que tanta veneración profesasen por la autoridad de Aristóteles en la Poética los mismos que tanto se jactaban de haber sacudido su yugo en Filosofía. «Yo entiendo (añadía) que gran parte de aquellas reglas aristotélicas son más decantadas por los insípidos tratadistas que practicadas por los más célebres dramáticos. No puede negarse ser consejo oportuno el de no sacudir enteramente el yugo impuesto por los antiguos en el tejido de las fábulas; pero, con todo, es digno de alabanza aquel ingenio fecundo que no se deja conducir atado a reglas, acaso demasiado rígidas, y *a una servil imitación que cierra el camino de poder esparciarse por los dilatados campos de la imaginación libre*... La precisión de hacer deleitable la fábula con la variedad de sucesos... obligó a los poetas españoles a desviarse de aquella rigurosa unidad, que quisiera reducida la acción dentro de los estrechos límites de un día solo, y dentro de las paredes de un solo aposento... Mas si en esto no se conforman del todo los españoles con las leyes aristotélicas, pueden justificarse con el ejemplo de los más famosos griegos... Y, hablemos claro: ¿qué tragedia francesa u ópera italiana hay de las más celebradas, en que se observe rigurosamente la unidad prescrita? ¿A quién puede parecer verosímil que sucedan en pocas horas, y sin salir de un aposento, negocios gravísimos e intrincados, que, según el curso natural de las cosas, no podrían desarrollarse en muchos meses?... ¿Quién no querrá quebrantar todas las leyes del teatro, antes que ser autor sin invención y sin alma?...» Con la misma lógica y el mismo nervio defiende Lampillas la legitimidad de la *tragi-comedia* o *comedia heroica,* recordando de paso que los franceses la admitían, testigo el *Don Sancho de Aragón* de Corneille. Ni le disuena tampoco la mezcla del elemento cómico, puesto que nadie ha dicho que «de los palacios de los príncipes esté desterrada la risa». Ni tampoco le parece el ampuloso lirismo calderoniano más impropio para la expresión de los afectos que el énfasis grave, ceremonioso y discursivo de los personajes de la tragedia francesa. Con esto, y con recordar **[p. 355]** que todo poeta dramático de raza ha seguido el gusto de su nación y de su siglo, lo mismo que los españoles, sin que ni por un momento haya dudado en la alternativa de ver coronadas por el aplauso popular sus obras, o «habitar con Eurípides en los gabinetes de los sabios», cierra el P. Lampillas su valiente apología de la comedia española, cuyo sentido se da mucho la mano con el de los escritos de Huerta.

Tales opiniones eran corrientes entre los Jesuítas expulsos. Todavía con más decisión que Lampillas las profesaba el P. Antonio Eximeno, que en sus *Investigaciones Músicas de Don Lazarillo Vizcardi,* dedica todo un capítulo [1] a combatir lo que él llama *el espantajo de los unitarios,* o sean, las *descomulgadas unidades de lugar y tiempo.* «Estas reglas (escribe con singular arrojo), lo mismo que la de nuestros viejos contrapuntistas, son hijas de una misma madre, nacidas para cortar las alas al genio, ya en la poesía dramática, ya en la música. La perfección y belleza de una pieza dramática consisten en la natural y perfecta imitación de los intrincados sucesos que la variedad y contrariedad de las pasiones y caracteres de los hombres ocasionan o pueden ocasionar en la vida civil. La invención de tales acontecimientos, nacidos unos de otros, y que natural e insensiblemente conduzcan a un suceso más notable, en el cual los personajes que han obrado hasta entonces llevados cada cual

de su pasión, reconozcan la verdad y lo justo, este es el ancho campo en que espaciarse debe el genio dramático, sin mirar a otros límites que los que la varia e inagotable naturaleza le pone. Si a un tal genio, mientras va por este espacioso campo, copiando aquí un carácter, allí otro, e inventando y enlazando sucesos nacidos de los varios humores de los personajes, le sale al encuentro un *unitario* diciéndole:—Mira que este hecho acaeció tres días después de aquél; mira que el lugar de la primera escena dista una legua del de la cuarta; mira que aquel criado va y vuelve demasiado presto... y otros tales miramientos... ¿qué hará el genio en semejante caso? Si es fuerte y varonil, apartará de sí con enfado al *unitario;* si es débil y flaco, plegará las alas, apagará el fuego del estro y engendrará un hijo enjuto y macilento... A no haber cerrado **[p. 356]** los ojos y tapádose los oídos a las reglas de los unitarios, ni Inglaterra hubiera tenido un Shakespeare, ni España un Lope de Vega... Que la acción principal en que se resuelve el drama deba ser una, lo sabe cualquiera, sin que nadie se lo diga; mas con esa acción puedes urdir y enlazar cualesquiera hechos subalternos relativos a la tal acción, acaecidos en cualesquiera tiempos y lugares, con tal que la distancia de lugares y tiempos no tenga parte en los hechos, y tú la puedes suprimir y contar por cero, lo que no podrás hacer con las distancias vulgarmente conocidas y familiares al pueblo, porque el reducirlas a cero chocaría... Por lo demás, no vayas a buscar si lo que haces representar ha podido suceder en veinticuatro horas o en veinticuatro días o años, y si algún pobre crítico te va a argüir con el calendario y el mapa en la mano, *vuélvele las espaldas y apela al espectador*, el cual, sin pensar en calendanos ni en mapas, sólo quiere que en el espacio de tres o cuatro horas (y ésta es la verdadera unidad de tiempo) le hagas ver una trama de sucesos que le embelesen y sorprendan, y que no le contrasten sus familiares ideas».

Para Eximeno, los verdaderos defectos de nuestro teatro no consistían en la inobservancia de las unidades, sino en el *monstruoso injerto de personajes heroicos y pedestres*, y , sobre todo, en el «estilo afectado, cadencioso, vacío de natural sentido, y lleno de ideas platónicas y fantásticas», si bien era de opinión que este vicioso estilo no corrompió el teatro español hasta los últimos tiempos de Felipe IV, *siendo el principal autor y maestro de él* D. Pedro Calderón de la Barca, admirable por otra parte en la invención y en el enredo.

La misma zumba y matraca sobre los calendarios, los mapas y demás puerilidades de la crítica seudo clásica y formalista se observa en un opúsculo de Eximeno que, con título de *Apología de Miguel de Cervantes*, es realmente impugnación del *Análisis* de D. Vicente de los Ríos, en sus partes más flojas. Y así, no sólo se burla de la asimilación de las armas de Tetis con el yelmo de Mambrino y del fracaso de la Infanta Antonomasia con el saco de Troya, sino que sostiene que la geografía de Cervantes y la de todo autor de obras de ingenio es en gran parte fantástica, y que el tiempo de la fábula es tan imaginario como la fábula misma. [1] **[p. 357]** Las razonadas burlas de Eximeno no han emnendado ni corregido a los cervantófilos, ni les han retraído del ridículo empeño de leer y juzgar el *Quijote* como una crónica. ¿Dependerá esta especie de ilusión de la vigorosa realidad que en el *Quijote* tienen todas las cosas?

En todas las obras de Eximeno se observa el mismo espíritu de independencia artística. ¿Y cómo había de ser de otra manera, cuando en su tratado *Del Origen y reglas de la Música* había empezado por condenar la falsa inteligencia del principio de *imitación*, enseñando que «para formar el estilo no es necesario proponerse la imitación de un autor determinado, puesto que por *nuevos y diversos caminos se puede llegar a la suma excelencia en cualquier arte*, y un genio creador se forma siempre por sí un estilo enteramente nuevo?»

De esta fuente se derivan sus juicios sobre todas las literaturas de Europa. Era tan enemigo de los versos franceses, como admiador de la prosa, y negaba a aquella lengua aptitud para todo género de poesía épica o lírica. Detestaba el uso de la rima como «reliquia de la extravagancia gótica», y se negaba a concederla el carácter de verdadero ritmo, puesto que no añade al poema ni armonía ni expresión. Dotado de finísimo oído y de un sentimiento profundo de la armonía, se extasiaba con la poesía italiana, y especialmente con la de Metastasio «hijo querido de la naturaleza, el cual reunió las dulzuras de la lira griega y la majestad romana». Pero así y todo, dramáticamente considerados la ópera y el melodrama, tales como existían en su tiempo, le **[p. 358]** parecían un absurdo intolerable. «Siendo el alma de todo drama la imitacion, ¿a quién imitan los personajes del melodrama? Las tragedias y comedias griegas y latinas se cantaban, pero ignoramos con qué especie de música, la cual, de fijo, sería muy distinta de la moderna, y además el habla de los antiguos era un verdadero canto.» [1]

La crítica literaria de Eximeno, lo mismo que su crítica musical, se recomienda por la franqueza revolucionaria y por el sutil espíritu de observación; pero en otras condiciones de amplitud de miras y profundidad de sentido estético tiene que ceder la palma a la de su hermano de religión, el madrileño P. Arteaga, de cuyas ideas estéticas generales tenemos ya largas noticias, y a quien volveremos a encontrar en la estética particular de otras artes. Su grande obra *De las Revoluciones del Teatro musical italiano,* impresa por vez primera en 1783, pertenece a la Música tanto como a la Literatura, siendo, como es, una historia completa de la ópera en el país clásico de ella. El drama musical carecía hasta entonces de teoría y de historia: las Poéticas del tiempo no le habían clasificado, y, merced a esto, podía moverse con relativa libertad, y producir más verdadera poesía que la que acertaban a engendrar en toda Europa los descoloridos imitadores de la tragedia francesa. Hasta fines del siglo XVIII, nadie mereció con más justicia, así en su patria como en las extrañas, el nombre de poeta, que Pedro Metastasio. Así lo reconoce hoy la crítica, libre de antiguas y pedantescas preocupaciones. Arteaga lo sintió el primero, y se dedicó a ilustrar la única poesía que quedaba en su **[p. 359]** tiempo, la que se había refugiado en la garganta de los cantores italianos. Aplicó, pues, su estética general a aquella manera de poesía, hasta entonces tan desamparada, y tenida de algunos por tan frívola, y dió sobre ella el mejor tratado que hasta nuestros días se ha escrito conforme al gusto italiano. De este libro se ha derivado lo mejor que en los críticos modernos leemos sobre el asunto.

Comienza, pues, el P. Arteaga por hacer un análisis del drama musical, considerando las diferencias que le separan de las otras composiciones dramáticas, y las leyes que se derivan de la unión de la poesía con la música y la perspectiva. Ya sabemos, por la exposición de su tratado de la Belleza Ideal, que para él la *ópera* era el armonioso conjunto de los efectos de todas las artes; el poema único y sublime, al cual debían ofrecer su tributo la música y la poesía, la pintura y la arquitectura, la pantomina y la danza; el último esfuerzo del ingenio humano, y el complemento de las artes imitativas: tendencia un tanto análoga a la que en nuestros días lleva el nombre de Wagner. Entrando en la parte histórica, larga y profundamente discurre nuestro Jesuíta sobre la aptitud de la lengua italiana para la música, sobre el desarrollo de este arte durante la Edad Media, sobre los orígenes del teatro, sobre las vicisitudes del contrapunto, sobre los primeros ensayos del melodrama, sobre la legitimidad del elemento sobrenatural y fantástico en la ópera, sobre la música instrumental, sobre la perspectiva, y, finalmente, sigue paso a paso el desarrollo del drama musical, formulando personales y admirables juicios (que generalmente la posteridad ha adoptado *totidem verbis)* sobre los poetas que le cultivaron, y especialmente sobre Quinault en Francia, sobre Apostolo Zeno y Metastasio en

Italia. Arteaga fué de los primeros en mostrar la profunda diferencia entre el teatro antiguo y los teatros modernos, ora se llamasen clásicos, ora románticos. Y profesando singular adoración a Metastasio, fué también el primero en notar que estaba más cerca del sistema de Calderón que del de los trágicos franceses Guillermo Schlegel lo repite, tributando de paso muy significativo elogio al *sabio español* Arteaga, autor de una excelente historia de la Ópera.

Así como de Diderot puede decirse que creó en sus *Salones* la crítica de cuadros, así Lessing en Alemania, y el P. Arteaga **[p. 360]** en Italia y España, deben ser tenidos por verdaderos fundadores y padres de la crítica de teatros, que hasta entonces nadie había ejercido con tal delicadeza de gusto y tal magisterio. Arteaga no juzgó solamente a Metastasio y a los demás poetas lírico-dramáticos, sino también a Alfieri, y le juzgó con una *severidad muy racional*, según Guillermo Schlegel, que adopta sus juicios sobre *Don Carlos* y sobre *Mirra.* Esta crítica está contenida en dos bellísimas cartas de Arteaga, que hoy mismo pueden pasar por modelo de crítica dramática: dirigida la primera a la ilustre veneciana Isabel Teotochi Albrizzi, y la segunda a monseñor Antonio Gardoqui. A Arteaga no le seduce el teatro de Alfieri: le encuentra seco, duro, monótono y abstracto. Había sostenido graves polémicas en defensa de Metastasio contra Ranieri de Calsabigi, grande amigo del trágico piamontés. En tal disposición de ánimo, emprendió examinar la *Mirra,* a ruego de su discípula la condesa Albrizzi, a quien había enseñado a sentir las bellezas del arte dramático, según ella dice. *Mirra* era un verdadero alarde de vencer dificultades, una tragedia paradógica, una apuesta imposible de ganar, y que Alfieri no ganó, ciertamente, aun desplegando mayor talento dramático que en ninguna de sus tragedias. Hacer tolerable y aun interesante en la escena el amor incestuoso de una hija por su padre, era empresa tan temeraria, que sólo al indómito espíritu de Alfieri, avezado a ir siempre contra la corriente, pudo parecerle asequible. El abate Arteaga comprendió de un golpe todas las dificultades que el asunto entrañaba. O *Mirra* cede a su pasión y la declara, en cuyo caso el drama se convierte en un hórrido y repugnante caso patológico, o hace lo que en Alfieri, mantener oculta su llama criminal durante cinco actos, o dejarla traslucir sólo por fugitivos relámpagos, para estallar con violencia en la catástrofe; con lo cual el drama resulta enigmático. No hay cómo salir de esta situación falsa: o el histerismo atroz, antihumano y antidramático (del cual Alfieri, por su escuela y por su temperamento literario, tenía que apartarse), o una fría y oscura adivinanza, en la cual lo poco que se va descubriendo ofende en vez de interesar. La condesa Albrizzi contestó ingeniosamente que el interés de la tragedia nacía del contraste entre la virtud de Mirra y el fatalismo que la arrastra al crimen; pero ¿cómo ha de resultar tal contraste, si la pasión de Mirra es **[p. 361]** un secreto para los espectadores en la intención de Alfieri? Y si el secreto se trasluce, y Mirra se presenta ya vencida por su calamitoso destino, o por lo menos incapaz de resistirle, ¿qué interés puede tampoco despertar el conflicto, cuando tan cercana se ve la nefanda resolución de él? Por lo demás, la réplica de la discípula, aun defendiendo una mala causa, es digna del maestro, y es cuanto cabe decir en elogio de aquella docta y encantadora veneciana, tan admirada por Hugo Fóscolo, y a la cual Monti llamó la *più colta ed amabile frà le donne,* añadiendo que las alabanzas con que honraba sus versos eran para *ellos como el beso de Venus, que hacía inmortal cuanto tocaba.*

Todavía con mayor dureza que la *Mirra* juzgó Arteaga el *Philippo* de Alfieri, no sólo doliéndose de la absurda falsificación de la historia dócilmente aceptada por el poeta, y poniendo en su punto, con criterio muy superior a su época, el verdadero carácter del príncipe D. Carlos, de Felipe II y de Antonio Pérez, sino combatiendo de frente la tendencia política y declamatoria del teatro de Alfieri, y mostrando cuán inferior queda por esta preocupación extraña al arte, no *sólo a los trágicos griegos, sino a Corneille y a Racine.* Ya se ve que Arteaga, cual otro Schlegel, y adelantándose mucho al

común sentir de su tiempo, ponía el teatro griego muy por cima del teatro francés.

No creía el P. Arteaga que la verdad histórica fuese enteramente lo mismo que la verdad dramática: al contrario, aceptaba que pudiese haber una composición dramática excelente en su género donde aquella primera verdad no se observase. Pero encontraba el *Philippo* igualmente defectuoso bajo el aspecto de la verdad dramática, así por la intrínseca falsedad moral de los caracteres, que son tipos abstractos de maldad o de heroísmo, y no seres desta vida, como por la torpeza en el desarrollo de los afectos tiernos, nada geniales con la índole de Alfieri; por la monotonía dura e inarmónica del estilo, y por la singular pobreza y desnudez de la acción. Lo cual de ningún modo se opone a que nuestro crítico hiciera plena justicia al enérgico estilo de Alfieri, confesando que «por él goza Italia un nuevo género de tragedias, que no son griegas, ni francesas, ni inglesas, sino alfierianas; es decir, sencillas, vigorosas, ricas de rasgos bellísimos, *llenas de su asunto,* de acción rápida, sí, pero demasiado tirante y demasiado **[p. 362]** seca y uniforme; no faltas de color, pero sin morbidez alguna y sin la suficiente degradación de tintas; animadas, pero sin reposo; privadas de poesía y de pompa teatral; incomparables en algunos trozos aislados, pero de escaso efecto en su totalidad». «Ha desterrado (añade) de la escena italiana las cantinelas, los confidentes insípidos, los ociosos episodios, la confusión de personajes, los amores muelles y afeminados. Ha enseñado también a conducir con mayor celeridad el argumento, a tejer con más sencillez los planes, a pintar con mayor fiereza y a esculpir más en grande, por las cuales dotes, nacidas en él de un ingenio verdaderamente trágico, se ha hecho benemérito del arte más que ningún otro escultor conocido en Italia hasta ahora, exceptuando siempre a Metastasio, que, en género diverso y con diversas virtudes, no tiene quien le aventaje». Nunca ha sido juzgado Alfieri mejor que en estas cartas, [1] que debieran reimprimirse íntegras, formando colección con otros escritos críticos y filológicos de Arteaga, inéditos o rarísimos, especialmente sus *Disertaciones sobre el ritmo* (de las cuales se hablará en el capítulo de la Música), su carta a Bodoni sobre el texto de Horacio (1793), su *Carta* a Ponz *sobre Ia filosofía de Píndaro, Virgilio, Horacio y Lucano,* [2] su apología **[p. 363]** del *Ruggiero* de Metastasio, y, por último, su triunfante réplica a Tiraboschi y al abate Andrés (acordes en esta cuestión), negándoles la influencia de la poesía árabe en la provenzal, y el supuesto origen asiático o africano de la rima; carta que podría firmar sin deshonra cualquier arabista de nuestros días, y que rectificó las absurdas opiniones que ya empezaban a correr en Europa sobre este punto importantísimo de historia literaria. De la misma suerte probó contra el académico de Berlín, Mérian, que los progresos de la Ciencia, y especialmente de la Filosofía, no habían coincidido nunca con la decadencia del arte, antes servían para abrirle nuevos horizontes y ministrarle riqueza de conceptos y de imágenes: en apoyo de lo cual recordó las altas verdades morales y físicas que centellean con esplendor poético y obscuridad misteriosa en las odas triunfales de Píndaro.

Sería tarea larga, y no del todo propia de este lugar, enumerar todos los individuos de la trasplantada colonia jesuítica que dieron muestra de su actividad, si no en el campo de la Estética **[p. 364]** propiamente dicha (como Eximeno y Arteaga), a lo menos en el de la erudición literaria y arqueológica, que se enlaza de un modo tan estrecho con la teoría del arte, y que tanto sirve para concretarla e ilustrarla y sacarla de la esfera helada de los principios abstractos. Y así, no cabe duda que en cultivar y promover este elemento *histórico* de la crítica, tan útil cuando recibe luz del elemento filosófico, merecieron justo loor el P. Joaquín Pla, bibliotecario de la Barberina, a quien podemos llamar el *segundo* provenzalista español, contando por primero al canónigo Bastero, precursores uno y otro de Raynouard; el P. Arévalo, a quien se deben las mejores ediciones y los mejores prolegómenos bibliográficos de los poetas cristianos de los primeros siglos (Juvenco,

Prudencio, Sedulio, etc., etc.): el P. Aymerich, que en sus *Paradojas Filológicas sobre la vida y muerte de la lengua latina,* además de haber hecho una valiente defensa del neologismo partiendo del concepto de que la lengua latina ni es ni ha sido muerta nunca, deslindó admirablemente la lengua rústica de la urbana, y defendió en purísimo latín clásico los derechos de la latinidad eclesiástica; el P. Prats, que dejó manuscrito un largo trabajo sobre la rítmica de los griegos, y que en 1803, cuando acababa de publicarse *El Genio del Cristianismo,* ensalzaba calurosamente las ventajas de la poesía de los sagrados libros sobre la inspirada por el genio helénico; el P Aponte, singular helenista y traductor de Homero (y maestro de Mezzofanti y de Clotilde Tambroni), el cual tuvo la gloria de resistir desde su cátedra de la Universidad boloñesa la invasión del falso y estrambótico gusto de la poesía ossiánica, difundida por el abate Cesarotti, y volver la atención de los italianos hacia las bellezas sencillas y maravillosas del arte homérico, tan calumniado y profanado en las versiones del mismo Cesarotti. [1] Ni tampoco es justo olvidar a **[p. 365]** otros exjesuítas que, dados por completo al cultivo de las letras amenas, y sin apartarse en general del gusto dominante en su época, mostraron, no obstante, cierta originalidad relativa, ya en los asuntos, ya en el modo de tratarlos. Así, el P. Bernardo v. gr., el que se titula *Gonzalo de Rivera o el juez de su propia* **[p. 366]** García hacía aplaudir en el teatro de Venecia, por los años de 1789 y 1791, verdaderos dramas caballerescos y comedias de capa y espada, escritos además en prosa para colmo de atrevimiento, *honra (Gonzallo della Riviera, ossíá il Giudice del proprio honore):* así los padres Colomés y Lassala, valencianos como el anterior, no sólo trataban asuntos eminentemente españoles, como el de *Inés de Castro,* el de *Juan Blancas,* el de *Hormesinda,* el de *Sancho García,* sino que se atrevían a buscar con éxito nuevas fuentes dramáticas, escribiendo verdaderos *autos* o representaciones devotas de tono muy lírico y carácter muy romántico, como el *Agostino* de Lassala y su *Margherita di Cortona.* Así el abate Palazuelos difundía el conocimiento de varias literaturas extranjeras, poniendo simultáneamente en nuestra lengua a Milton, a Pope y a Parini. Así D. Pedro Montengón, que había sido novicio de la Compañía, y la siguió noblemente en su destierro, ensayaba con mejor intención que fortuna diversos géneros de novela, primero la que pudiéramos llamar *pedagógica* a imitación del *Emilio* y del *Belisario,* y después un cierto género de novela histórica, romancesca y sin color local, más próxima por ambas circunstancias a lo que fué después el género del Vizconde d'Arlincourt, **[p. 367]** que a los admirables cuadros de época y de raza trazados por Walter Scot.

Había, pues, en la colonia española un fermento de emancipación literaria innegable. Aun los varones dados a más graves estudios no tenían reparo alguno en patrocinarla. Por ejemplo, Hervás y Panduro, en uno de los capítulos de su enciclopédica Antropología o *Historia de la vida del hombre,* condena abiertamente, como frías y de ningún interés para espectadores modernos, las tragedias fundadas en asuntos de la mitología o de la antigüedad clásica, y hace la apología del arte nacional como pudiera el más fervoroso romántico tradicionalista de 1830. «¿Qué importan a la nación española (exclama) el *Edipo* y el *Filoctetes* de Sófocles, los héroes de Eurípides y Séneca el trágico; ni qué sensibilidad ha de mostrar por las hazañas o desgracias de gentes que no tienen relación ni conexión con sus intereses, ni con los objetos que tiene presentes? Pero si en lugar de estos personajes desconocidos, forasteros, se sustituyen héroes nacionales que la hicieron o quisieron hacer feliz a costa de las mayores adversidades, luego se mostrará penetrada de afectos íntimos y violentos por el bien que goza o pudo gozar, o por la desgracia que padece. Los griegos... no mendigaban... héroes extranjeros... En cada nación, la Poesía y representaciones teatrales deben ser principalmente de materia que le importe, interese y toque en lo vivo... Es necesario persuadirse que, así como la comedia de costumbres imaginarias, no usadas o desconocidas, es una representación infructuosa y totalmente inútil, así también la tragedia de héroes y sucesos que no interesan, se lee u oye como un

romance (novela) fantástico». [1]

El abate Masdeu, mucho más famoso a título de historiador escéptico, figura también, aunque con poco nombre, entre los preceptistas, como autor de dos *Poéticas,* una italiana y otra castellana, ambas en diálogo, y limitadas las dos a lo más trivial y mecánico de la versificación. Sólo en las primeras lecciones aventura algunas ideas generales, mostrándose amigo de la libertad de la fantasía, dando por materia del arte el vasto mundo de los *sueños,* y exponiendo con bastante lucidez el principio de **[p. 368]** la *verosimilitud* y el de la asociación poética de las ideas, del cual deduce que «una pieza poética, tanto más hermosa es y admirable, cuanto son más lejanas y difíciles la relaciones de sus objetos», doctrina que parece un eco de la *Agudeza y arte de ingenio* de Baltasar Gracián, poética que tiende a convertir el arte en un mecanismo *ideológico.* [1] En el *Discurso Preliminar* de su *Historia crítica de España,* al hacer *el examen filosófico de los defectos que se suelen achacar al ingenio español,* aprovechó la ocasión Masdeu para tejer muy ingeniosa defensa del conceptismo, de las sutilezas y de los refinamientos intelectuales, probando que no habían estado inmunes de ellos ni Platón, ni Virgilio, ni el Tasso.

No todas las obras de los Jesuítas hasta aquí citados llegaron a hacerse populares en España. Impresas unas en latín, otras en italiano, las menos en la lengua patria, su influencia se ejerció más bien sobre la general literatura europea que sobre la nuestra. Sin embargo, en castellano escribió Arteaga su tratado de Estética, en castellano están las obras más importantes de Hervás y Panduro (sobre todo su inmortal *Catálogo de las lenguas),* y en castellano aparecieron traducidas, casi al mismo tiempo que se imprimían los originales, las de Andrés, Lampillas, Masdeu y Eximeno. Colocados nuestros Jesuítas en la situación más ventajosa para aprovecharse del saber de los extraños, cumplieron la noble tarea de traer a su patria los resultados más positivos de la cultura de aquel siglo, siendo eficaces intermediarios entre las dos Penínsulas hespéricas, unidas entonces casi tanto como en el siglo XVI por la comunidad de estudios y de gusto literario. La influencia de la cultura italiana no desaparece durante el **[p. 369]** siglo XVIII, y es visible en muchos de nuestros poetas; sólo que esa misma cultura era ya un reflejo de la francesa.

En Madrid, todas las cuestiones literarias seguían preocupando los ánimos con el mismo ardor que en los primeros años del reinado de Carlos III. Pero eran generalmente cuestiones menudas, que se dilucidaban en folletos de poco volumen, indignos de la atención de la posteridad, a no ser como documento histórico de las ideas reinantes. Todavía se reflejan éstas de un modo más extenso en los periódicos, que no escaseaban en aquella edad, aunque reducidos sólo a materias literarias. Ninguno de ellos llegó a la reputación ni a la majestad censoria del antiguo *Diario de los Literatos,* pero hubo algunos bien escritos, y otros de importancia por haber abierto palenque a las principales opiniones que entonces contendían sobre la dirección de las ideas y de los estudios. Muchas veces sus autores se limitaban a traducir colecciones extranjeras de la misma índole; como lo había hecho D. Joseph Vicente de Rustán, que en 1752 comenzó a publicar las *Memorias* de los Padres de Trévoux *para la historia de las Ciencias y Bellas Letras.* Del infatigable Nipho, tipo del periodista del reinado de Carlos III, ya sabemos que era un retacista, ora de libros franceses, ora de curiosidades bibliográficas españolas. Otros, sin traducir precisamente, no tenían puesta la mira en otra cosa que en importar con más o menos prudencia o temeridad las ideas fundamentales de la secta enciclopedista: así *El Pensador* de Clavijo y Faxardo, y con más desenvoltura *El Censor,* que empezó a salir en 1781, dirigido por los abogados Cañuelo y Pereyra, llegando a contar 161 números, que no se libraron de

persecuciones inquisitoriales. El espíritu de estos papeles era abiertamente contrario a las tradiciones españolas, incluyendo en ellas las literarias: así lo mostró la campaña de Clavijo contra los autos de Calderón, la de *El Censor* contra la *Oración Apologética* de Forner. De las mismas tendencias participaban *El Corresponsal del Censor, El Correo de los Ciegos de Madrid,* que se publicaba dos veces por semana desde 1786, y hasta cierto punto *El Apologista Universal,* que, en són de defender a los malos autores, comenzó a imprimir en 1786 el agustino Fr. Pedro Centeno, sin que pasara más allá del número 16. [1]

[p. 370] Varias tentativas se hicieron para continuar el *Diario de los Literatos,* con los títulos de *Cordón Crítico* y de *Aduana Crítica* o *Hebdomadario de los sabios de España.* Uno de los que tomaron con más calor este empeño fué el secretario de la Academia de la Historia D. Joseph Miguel de Flores; pero, a pesar de la eficaz protección del gobierno, no pudo la *Aduana Crítica* prolongar su vida más que un año (el 1763), analizando, con no menos extensión y crítica que el *Diario* antiguo, hasta veintiséis obras, de las cuales sólo la *Lucrecia* de Moratín y la *Rhetórica Castellana* del Dr. Pabón y Guerrero pertenecen a la amena literatura.

Pero la verdadera revista crítica de aquella época, la única que logró robusta vida, dilatada con varias intermitencias y alguna alteración de tamaños y formas, desde 1782 a 1808, **[p. 371]** ocupando sucesivamente a tres generaciones de escritores, y presentando en sus páginas el más extenso inventario de la literatura de aquel período, y el más exacto reflejo de las ideas que en tan largo tiempo se disputaron entre nosotros la dominación del gusto, es el *Memorial Literario,* cuya colección abarca nada menos que 53 tomos, y se reparte en tres series absolutamente distintas: la de 1782 a 1790, en que le dirigió y redactó casi en su totalidad el humanista aragonés D. Joaquín Ezquerra, catedrático de Latinidad en los Reales Estudios de San Isidro; la de 1793 a 1798, en la cual (muerto Ezquerra) pareció ser el alma del resucitado *Memorial* D. Joseph Calderón de la Barca, caballero de la Orden de San Juan, comandante de granaderos e individuo de la Academia Española; la de 1801 a 1808, en que fueron los principales redactores el erudito médico don Andrés Moya Luzuriaga, el poeta D. Cristóbal de Beña y D. José María Carnerero. Las ideas literarias que el *Memorial sostuvo* en cada uno de estos tres períodos fueron bastante distintas: mientras le dirigió Ezquerra, hizo alarde de un clasicismo intolerante: en manos de D. José Calderón, persona muy versada en literatura inglesa, adquirió un tinte independiente y casi romántico: en el último período se españolizó mucho bajo la influencia de Capmany, que era el verdadero inspirador del periódico, aunque muy rara vez puso en él la pluma.

El *Memorial,* en su primitiva forma, no sólo se titulaba *literario,* sino *instructivo y curioso, y* comprendía infinitas cosas **,** según el gusto enciclopédico del tiempo: un diario meteorológico; la clínica de los hospitales de Madrid; la reseña de las sesiones y tareas académicas; la noticia de los sermones de los predicadores más en boga; descripciones de fiestas; noticias de agricultura, comercio y artes; bandos de policía urbana, y otra porción de cosas tan útiles como inconexas. Pero la parte trabajada con más esmero y que daba carácter al *Memorial,* eran el catálogo bibliográfico-crítico de las obras que iban publicándose, y la revista de teatros. Estos dos elementos no faltaron nunca en la confección de aquel periódico, a pesar de las transformaciones que sufrió, pudiendo estimarse, bajo este aspecto, su colección como la más extensa bibliografía del siglo XVIII. [1]

[p. 372] Esparcida por los primeros tomos del *Memorial,* en muchos artículos, aparece una especie de

poética dramática, que razonablemente debemos atribuir a Ezquerra. Su doctrina es rígidamente clásica, del mismo género de clasicismo que la de Luzán. Baste, para probarlo, la definición de la Comedia: «Representación, por medio de interlocutores, de una acción, no grande ilustre y severa, como la Tragedia, sino mediana, baxa o común, y agradable, dirigida a corregir las costumbres, pintándolas con destreza y reprehendiendo los vicios con sal». Don Ramón de la Cruz, en el prólogo de sus sainetes, ponderó mucho esta *Poética* del *Memorial,* sin perjuicio de separarse de ella siempre que lo tuvo por conveniente.

Ya puede imaginarse qué aplicaciones harían de su sistema los primitivos redactores del *Memorial* a las muchas comedias antiguas españolas que todavía se representaban. Es muy curioso comparar estos juicios con los que ha sancionado la crítica moderna. ¿Quién no se sonríe al oir apellidar *infame novela llena de maldades y disparates* a la grandiosa leyenda romántica de *El Tejedor de Segovia?* En el *Memorial* apareció por primera vez el singular calificativo de *travieso* aplicado al ingenio de Calderón, e hizo tanta fortuna, que muchos le repitieron, entre ellos Sánchez Barbero. Pero aun en esta primera época, dió alguna vez el *Memorial* singulares pruebas de moderación e imparcialidad, condenando, v. gr., las frías tragedias traducidas del francés, y la ridícula y extranjerizada declamación que solía dárseles. «Debe declamarse a la española, y los afectos trágicos deben imitar la naturaleza, según se acostumbra a expresar entre nosotros.» [1] Ni se mostraron aquellos redactores extraños a los buenos estudios estéticos, puesto que tradujeron y elogiaron grandemente el ensayo del P. André sobre la Belleza, declarándose partidarios de su doctrina, cosa tolerable antes del libro de Arteaga, no impreso, como sabemos, sino en 1789.

Desde este año la crítica del *Memorial* comienza a entrar en una nueva fase, que pudiéramos llamar semirromántica. En el tomo XVI [2] se imprimió un *Discurso contra el uso de la* **[p. 373]** *Mitología en las composiciones poéticas,* suscrito por J. L. M., iniciales que dudamos mucho que correspondan a las del traductor del Blair, D. José Luis Munárriz. Las ideas que en este notable trozo de crítica se exponen coinciden bastante con las que luego aparecieron en *El Genio del Cristianismo.* El autor emprende probar en redondo que no es lícito el uso de la mitología en las camposiciones poéticas, y sus argumentos van de rechazo contra la misma poesía clásica, a la cual condena por haber sustituído con un falso ideal la contemplación directa de la naturaleza. «Los poetas clásicos, en vez de pintar derechamente la bella naturaleza, prefirieron las fábulas... Pero la verdad sencilla y abandonada a su nativa belleza excede a cuanto puede fingir el entendimiento más delicado, porque sola ella se conforma con el entendimiento... La poesía no debe expresar sino lo que siente el corazón y lo bello que hay en la Naturaleza; puede elevarse hasta los cielos para admirar la majestuosa carrera de aquellos inmensos y brillantes globos que voltean sus masas enormes en aquellas azuladas bóvedas, sumirse hasta los más profundos senos de la tierra para examinar las secretas riquezas de la insondable naturaleza, y aun escalar el empíreo y el infierno... puede deslumbrar los ojos, la imaginación y aun el entendimiento, hasta animar para este efecto las cosas más inanimadas, expresar y realzar por las más felices alegorías las ideas más triviales, y sensibilizar por los más brillantes y agradables conceptos aquellos seres que se escapan a nuestra penetración por su mucha sutileza... pero *debe apartar de sí, debe desechar y aun olvidar los sueños, los delirios, los ciegos engaños de la Mitología...* Las pinturas poéticas que han hecho los mismos poetas paganos de los seres de la Naturaleza, no ceden, antes aventajan a las mitológicas».

En su primera época, el *Memorial* no había reconocido más tipo de belleza dramática que las

tragedias de Racine, «maravillosas producciones dignas de servir de modelo en toda edad culta, por lo grandioso del estilo, lo inmenso de la acción, lo puro e interesante de la moral, lo sublime y lo tierno». En sus páginas había aparecido [1] una carta contra la traducción de **[p. 374]** la Atalía de Llaguno, firmada por un Sr. Garchitorena, que llevaba su entusiasmo galicista hasta el ridículo extremo de pretender que las traducciones debían ser en versos pareados, y seguir en todo y por todo la construcción de la frase francesa. Pero todo esto cambia de aspecto desde 1789. Don Joseph Calderón de la Barca, que dirigía este periódico entonces, se declara partidario de la cultura inglesa, pone en las nubes a los dramáticos de la Restauración, especialmente a Vanbrugh y a Congreve, porque «si es verdad que no son la escuela de las buenas costumbres, son por lo menos la del entendimiento y del buen gusto cómico»; encuentra los caracteres de Wicherley más *fuertes* que los de Molière, y aunque no se atreve a admirar, sino con muchas restricciones, las *farsas monstruosas y gigantescas* de Shakespeare, «hombre de ingenio vehemente y fecundo, pero sin la menor chispa de buen gusto», y repite las chanzas de Voltaire sobre la escena de los sepultureros en *Hamlet*, todavía llama la atención sobre las bellezas de Otelo y otros *monstruos brillantes* producidos por la imaginación del gran trágico. Y lo que es más digno de notarse, acierta a encerrar en una comparación feliz los caracteres del genio poético de los ingleses, «semejante a un árbol silvestre que brota hacia todas partes con suma fuerza, pero *muere en cuanto alguno intenta oprimir su naturaleza, y podarle como los árboles del Retiro o de Versalles*». [1]

El que admiraba de esta manera a los ingleses no podía menos de aplicar igual medida a los españoles. Y realmente, la fuerza de la lógica, y hasta la de la sangre que llevaba en las venas, llevó a este Calderón de la Barca a volver por la honra de su pariente y de los demás dramaturgos nacionales atropellados por la crítica francesa, estampando en el mismo *Memorial* una *Carta Apologética de Frey Lope de Vega Carpio y otros poetas cómicos españoles*, escrito notabilísimo, donde por primera vez se compara a Lope con Shakespeare, y se leen elogios de *nuestro universal poeta*, tan expresivos como los siguientes: «El teatro de Lope es un campo inmenso, fértil y ameno como el Elisio, **[p. 375]** donde la naturaleza pródiga ofrece una fecundidad eterna. Es como los majestuosos edificios góticos comparados con los modernos». Y en otro artículo repetía: «Se puede lisonjear nuestra nación de que ninguna otra ha producido talentos más sublimes y propios para el teatro. Los más célebres dramáticos de las demás naciones son muy inferiores a Calderón y a Lope de Vega por el lado de la imaginación y sensibilidad... [1] Los españoles e ingleses tenían teatro, cuando los franceses carecían de él... En nuestras comedias se encuentran reunidas cuantas gracias y bellezas puede producir la naturaleza. Todo es animado, todo habla, todo existe. Las mismas faltas dexan entrever un ingenio que admira... Si son *monstruos* las obras de Calderón, serán, por lo menos, bellos monstruos».

En el último tercio de su vida, el *Memorial*, más que opiniones propias, sostuvo las de Capmany, en quien por este tiempo se había verificado una transformación radical y decisiva. El Capmany de los primeros años de nuestro siglo era un hombre nuevo que muy poco conservaba del primitivo Capmany de 1776 y 1777. Nadie se ha impugnado tan fieramente a sí mismo. Comenzó por ser adorador de la cultura francesa, galicista empedernido y campeón del neologismo, y acabó llevando hasta los límites de la pasión y de la manía el culto de la lengua, siendo el maestro y precursor de los Puigblanch y de los Gallardos. No así en sus primeros tiempos, cuando imprimía los *Discursos analíticos sobre la formación y perfección de las lenguas, y sobre la castellana en particular* (1776), o la primera edición de la *Filosofía de la Elocuencia* (1777), que fué más adelante gravísimo remordimiento para su autor, el cual no paró hasta volverla a escribir de nuevo. En ambos libros,

Capmany, lejos de hacer alarde alguno de purismo, admira «la noble libertad de algunos traductores en valerse de ciertos rasgos brillantes y expresivos de otra lengua para hermosear la nuestra»; y se queja de la imperfección y esterilidad del castellano para expresar las nuevas ideas y descubrimientos; del sentido vago de las palabras, «que es una de las causas de nuestra ignorancia y de nuestros errores»; de las abstracciones escolásticas que han infestado el **[p. 376]** lenguaje, etc., etc., felicitándose, por último, de que, llegado el siglo de la razón, restablecidos los derechos de la humanidad, *anatomizado* el espíritu humano, y disipado el imperio de la fantasía y de las preocupaciones, haya tomado la lengua nuevo lustre y un *vuelo sublime* en manos de los imitadores de Francia. ¡Cuánto hubiera dado Capmany por borrar tales páginas en su edad madura! Pero a lo menos hizo todo lo que pudo por desacreditarlas, desatándose en invectivas contra la lengua francesa y contra el gusto y estilo de sus escritores, en las notables *Observaciones críticas sobre las excelencias de la lengua castellana,* que preceden al *Teatro histórico-crítico de la elocuencia.* La lengua castellana quedó desagraviada y con creces de las invectivas anteriores, sólo que Capmany, yéndose de un extremo a otro, también reprensible, no conoció que la lengua castellana vale bastante por sí para no necesitar del baldón ni del vituperio de ninguna otra.

Quien lea en las *Exequias de la lengua castellana* de Forner lo que se dice de la *Filosofía de la Elocuencia* en su primera edición (única que Forner pudo alcanzar), difícilmente llega a persuadirse de que allí se trate de aquel Capmany, a quien estamos acostumbrados a mirar como tipo de la intolerancia castiza. Forner llega a decir de Capmany que «corrompe casi a cada cláusula el idioma en que escribe», y encarándose con él, aunque sin nombrarle, exclama con su ordinaria acrimonia: «Filósolo infernal, nacido, como otros menguados de tu infeliz patria, para convertir su literatura en un monstruo horrible, ¿qué filosofía, qué sensibilidad, qué *belleza* y qué discusiones son éstas con que te me vienes? ¡Maldito lenguaje, introducido en España para imposibilitar los progresos de su saber!»

Ya conocemos las ideas estéticas de Capmany, y éstas pasaron sin cambio alguno de la primera edición a la segunda. Tampoco se alteró el plan general de la obra, que, así en una como en otra edición, cumple mucho menos de lo que el prólogo y el título prometen, siendo en realidad, no un tratado estético sobre la oratoria, no una verdadera filosofía de la elocuencia, sino una *filosofía de la elocución,* un tratado sobre el estilo, una retórica, en suma, excelente como tal, algo menos empírica que las comunes, y sembrada de algunos pensamientos verdaderamente **[p. 377]** filosóficos, pero sin trabazón ni enlace que nos pueda hacer creer que son hijos de una formal dirección científica. En la primera edición se nota cierto espíritu de rebeldía contra el respeto tradicional que se consagra a los oradores antiguos. Todo esto ha desaparecido en la segunda, que, limpia de galicismos, limada y acicalada hasta lo sumo, riquísima en ejemplos de autores españoles, puede considerarse como la más menuda e inteligente disección de la prosa castellana que hasta el presente se haya hecho. De nada de esto hay vestigio ni sombra en la primera. [1]

Colecciones como el *Teatro histórico-crítico de la Elocuencia* no podían menos de volver su antigua popularidad a las letras castellanas, que comenzaban a ser estudio único y razonado de muchos. Ya había quien intentase trazar la historia de la literatura patria con plan análogo al de los Maurinos, si bien con menos fortuna que ellos, no en haberse quedado mucho más a los principios, sino en no haber encontrado continuadores. Nada menos que diez volúmenes publicaron desde 1776 a 1791 los PP. Mohedanos, pero entretenidos en disquisiciones prolijas sobre la España prehistórica y anterromana, en cuyo laberinto intentaron penetrar los primeros, a la verdad con mucha erudición y

no sin crítica, no sólo no alcanzaron a tratar de la edad en que aparecen las lenguas vulgares, sino que en la misma literatura hispano-latina no pudieron dar un paso más allá de Lucano. Fuéles hostil la crítica representada por D. Ignacio López de Ayala, [2] y nadie se hizo cargo de que el mérito de la obra de **[p. 378]** los Mohedanos consistía precisamente en su prolijidad y en ser completa sobre todos aquellos puntos que abarcaba. Si con igual diligencia y falta de preocupación literaria se hubiese continuado, hoy tendríamos completo el arsenal, con cuyos materiales podría construirse la historia crítica del ingenio español, por tantos empezada y de tantos en vano deseada. Pero el solo anuncio de la obra de los Mohedanos, primer libro que llevaba al frente el rótulo de *Historia literaria de España*, manifestaba cuán grande iba siendo la curiosidad erudita respecto de nuestros orígenes literarios, a satisfacer la cual acudían en cierta medida otros trabajos de muy sólida erudición, aunque de ningunas pretensiones estéticas, tales como las adiciones de Pérez Bayer a la *Bibliotheca Vetus* de Nicolás Antonio, la *Biblioteca Española* de Rodríguez de Castro, y otras muchas bibliografías parciales, ya de provincias, como las de Ximeno y Latassa, ya de un género literario, o de una clase de escritos, como la de traductores de Pellicer.

Hubo un hombre que, animado con estos ensayos y dotado de perspicacia crítica muy superior a su tiempo, quiso remontarse a los orígenes de nuestra poesía, y rehacer por completo los imperfectísimos trabajos de Velázquez y de Sarmiento, tejiendo los anales de los primeros siglos de la lengua, no con noticias al vuelo ni con temerarias conjeturas, sino con la reproducción textual de los mismos momunentos, inéditos hasta entonces, y no sólo inéditos, sino olvidados y desconocidos, ya en librerías particulares, ya en los rincones de oscuras bibliotecas monásticas. Este hombre que echó tan a nivel y plomo los únicos cimientos del edificio de nuestra primitiva literatura, era el bibliotecario D. Tomás Antonio Sánchez, no mero erudito como tantos otros de sus amigos, sino verdadero crítico y filólogo en cuanto lo permitían los tiempos. La dificultad de la empresa y el escaso número de lectores que logró para sus *Poetas anteriores al siglo XV*, no le consintieron publicar, desde 1779 a 1790, más que cuatro volúmenes, aunque mostró conocer más poemas que los que imprimía. Pero siempre habrá que decir, para su gloria, que él fué en Europa el primer editor de una *canción de gesta*, cuando todavía el primitivo texto de los innumerables poetas franceses de este género dormía en el polvo de las bibliotecas. Y no sólo **[p. 379]** fué el primer editor de *El Mio Cid*, sino que supo reconocer toda la importancia del monumento que publicaba, graduándole de «verdadero poema épico, así por la calidad del metro como por el héroe y demás personajes y hazañas de que en él se trata», y dando muestras de complacerse con su *venerable sencillez y rusticidad*, cosa no poco digna de alabanzas en un tiempo en que un hombre del mérito de Forner no temía deshonrar su crédito literario llamando a aquella *gesta* homérica «viejo cartapelón del siglo XIII en loor de las bragas del Cid». [1]

Así como el estudio de los monumentos de la Edad Media engendraba en hombres como Sánchez un concepto de la epopeya harto superior al de las *Poéticas*, así el estudio directo de la antigüedad griega suscitaba en algunos helenistas ideas críticas muy adelantadas respecto del teatro y de la poesía lírica, y muy superiores a las que de la *Poética de* Luzán se venían derivando. Dos escritores hay del tiempo de Carlos IV notabilísimos bajo este aspecto: el bibliotecario D. Francisco Patricio de Berguizas, traductor en verso de las *Olimpiacas* de Píndaro, que publicó juntamente con una edición del texto original en 1798; y el escolapio D. Pedro Estala, que imprimió en 1793 una traducción poética del *Edipo Tirano* de Sófocles, y en 1794 otra del *Pluto* de Aristóphanes. No es del caso juzgar ahora el mérito de **[p. 380]** estas traducciones, que en general se recomiendan más por la fidelidad que por el brío, siendo su mayor precio haber conservado bastante bien el espíritu helénico, y un cierto color de

antigüedad venerable. Pero nos importan mucho los discursos que las preceden: el de Berguizas *sobre el carácter de Píndaro,* o más bien, sobre la poesía lírica en general; los de Estala *sobre la tragedia y sobre la comedia antigua y moderna.*

Comencemos por advertir que Berguizas no era discípulo ciego de la escuela neoclásica francesa, sino admirador del clasicismo *puro,* del clasicismo griego, y de aquí la originalidad notable que muestra en su manera de sentir y de juzgar. Al conocimiento del griego unía profundo estudio de la lengua y literatura de los hebreos, lo cual le hacía sobremanera apto para comprender y gustar las bellezas, a la par sublimes y sencillas, de la poesía lírica de los Dorios, inspirada por el sentimiento nacional y religioso, y análogo en la materia, ya que no en la forma, a los cantos de David y de los Profetas. Esta es una de las primeras afirmaciones que encontramos en el *Discurso* de Berguizas: «Los versados en las composiciones antiguas de los primeros sabios, o en los cantares y poesías de los primitivos orientales, son más a propósito para conocer y discernir las bellezas y dificultades de Píndaro que muchos eruditos de conocimientos reducidos a los circunscritos límites de la literatura moderna». He aquí por qué erraron tanto los que sólo vieron a Píndaro a través de Horacio, pecado común aun en distinguidos helenistas, y por eso han tropezado mucho más los traductores, especialmente franceses, del siglo XVIII, que quisieron encerrar a Píndaro en los estrechos límites de la lírica moderna, acompasada y académica. Advierte Berguizas que aun en los líricos (así extranjeros como españoles) tenidos por pindáricos, no se encuentra reflejo ni sombra de verdadero pindarismo, exceptuando (por lo que toca a los nuestros) al Divino Herrera, y esto (nótese bien el acierto y profundidad del crítico), no en la retumbante oda a D. Juan de Austria, comúnmente tenida por imitación de Píndaro, sino en las dos admirables canciones bíblicas (Voz *de dolor y canto de gemido... Cantemos al Señor);* porque el acercarse a Píndaro no consiste en imitar servilmente la marcha y disposición de sus odas, sus giros y expresiones, que en un asunto moderno serían ridículos, **[p. 381]** sino en enlazar como él la naturalidad y la grandeza: *arte,* diremos con Berguizas, propio de los antiguos, *especialmente de los hebreos y de los griegos.* Coteja después nuestro traductor, para prueba de la semejanza que él descubre entre ambas poesías, la *Pítica* 1.ª de Píndaro y el salmo *Coeli enarrant,* el primer cántico de Moisés y la *Nemea,* 2.ª haciendo sobre ellos delicadas observaciones de pormenor, e insistiendo mayormente en el *oculto enlace de los pensamientos,* y en el *decir cortado* de los líricos antiguos. No le seguiremos en este análisis, pero sí registraremos la siguiente observación, que es de alta y fecunda crítica: «Cuanto más distantes de los tiempos primitivos están los poetas líricos, tanto menor es la inconexión que aparece en el plan de sus composiciones, tanto menor el fuego, y, por consiguiente, tanto menor también el desorden y confusión vehemente de ideas y afectos, en que naturalmente prorrumpe un ánimo agitado y conmovido». Pruébalo comparando a los hebreos con Píndaro, y a éste con Horacio, y a Horacio con el Petrarca: «Así la lírica del Petrarca es tan metódica, que, en cierto modo, puede llamarse escolástica y puesta en forma silogística: no pueden darse amores más patéticos y al mismo tiempo más metódicos: reina igualmente en ellos una efusión entrañable y una serenidad geométrica: afectos delicados y cláusulas simétricas». Nada de esto hay en Píndaro, cuyo carácter poético describe con verdadera elocuencia Berguizas en estas palabras, síntesis de la doctrina expuesta en la primera parte de su discurso: «Su espíritu enardecido, y su imaginación exaltada con el estro y entusiasmo poético, recorre con vuelo rápido espacios inmensos, pinta los objetos más sublimes, acerca y une las cosas más distantes, párase repentinamente, prorrumpe en nuevos ímpetus y afectos, agítase y conmuévese, comunica su impulso al espectador, ya se eleva, ya gira, ya truena, ya fulmina; en suma, su poesía y su canto es *un continuo fuego, una agitación continua, una perenne efervescencia del corazón y de la mente*».

Tampoco olvida Berguizas el *medio histórico,* el *tiempo* y el *espacio* (como ahora se dice) en que la poesía de Píndaro se produjo; antes bien, juzga indispensable la consideración de estas circunstancias como elemento esencialísimo para la apreciación final y exacta del lírico tebano: «Para conocer el sistema y **[p. 382]** carácter de Píndaro, es necesario revestirnos de sus ideas y afectos, y colocarnos en su misma situación... debemos trasladarnos a las costumbres de aquellos remotos tiempos». Y en seguida determina, con breves y precisos rasgos, el carácter sobremanera *local* de la poesía de Píndaro, causa para nosotros de oscuridad y de extrañeza, defendiendo con este motivo a su poeta de los cargos de dureza y oscuridad.

Pero quizá el mas notable atrevimiento de este discurso sea la defensa de aquellas expresiones helénicas, que juzgaron bajas y prosaicas críticos de limitado alcance y vista corta. Adviértase que Berguizas escribía en un tiempo en que el atildamiento de la expresión y el abuso de la perífrasis habían llegado a tal punto, que un traductor francés de Homero vertía el Ønoj (asno) por *animal doméstico a quien injurian nuestros desdenes,* y el famosísimo Barthélemy, al trasladar al francés el episodio de Abradato y Pantea, de Xenophonte, sustituía la voz trofÕj (nodriza) por el rebuscadísimo rodeo de *mujer que había cuidado de su infancia.* Pero nuestro helenista, que no rehuye la expresión sencilla e ingenua, y que veía a los antiguos como realmente debieron de ser, y no como a los abates del siglo XVIII se les antojaba que habían sido, exclama con admirable sentido crítico: «Es fuerte empeño querer trasladar a este poeta (Píndaro) a nuestros tiempos, en vez de trasladarnos nosotros a los suyos... Está muy expuesto a preocupaciones quien se empeña en medirlo y juzgarlo todo por sus ideas propias»; y guiado por tal principio, sostiene que ni en hebreo ni en griego fueron nunca bajas las expresiones, *asno fuerte, mi asta o mi cuerno, el ombligo de la tierra, vinoso, ojos de perro, corazón de ciervo,* ni debe parecer disonancia el que se compare a una mujer hermosa con una *yegua,* ni a los griegos en la *Ilíada* con las moscas alrededor de la leche, ni a Ayax con el asno imperturbable entre la espesa lluvia de palos y golpes. Ni le admira el que la princesa Nausicáa de la *Odisea* saliese a lavar su propia ropa, ni el que los héroes de la *Ilíada* obsequiasen a sus huéspedes con un puerco entero, cocido y aderezado por sus propias manos. Y apenas concede que sean verdaderamente reprensibles bajo el aspecto artístico los improperios de Aquiles a Agamenón, ni los que mutuamente se prodigan Demóstenes y Esquines. «Está aún por averiguar si al hombre le **[p. 383]** mejora o le empeora la excesiva y nimiamente refinada cultura, que con la misma mano que acrecienta el número de sus conveniencias, aumenta el de sus necesidades».

Con la misma discreción defiende las digresiones pindáricas, porque «los grandes líricos no hablan al entendimiento en derechura... *La poesía antigua jamás tiene visos o resabios de disertación filosófica, como la moderna: los Horacios y mucho más los Píndaros no miraban los objetos tan a sangre fría y a compás como los Batteux y los Condillac que los analizan*». Nunca se han visto cien páginas más aprovechadas que las de este sapientísimo discurso, que es un elocuente manifiesto en pro del sentimiento lírico y de la inspiración primitiva contra el clasicismo lamido y peinado de los franceses y de sus imitadores castellanos. [1] Completan el desarrollo de las ideas críticas de Berguizas una serie de notas, no limitadas a la interpretación gramatical, sino encaminadas a «descubrir y desentrañar la mente y el espíritu de Píndaro, sus pensamientos profundos, sus recónditas sentencias, toda la ordenada serie de sus ideas y expresiones».

Berguizas es uno de los primeros escritores en quienes la crítica *interna,* histórica y filosófica comienza a sobreponerse a la crítica formalista y externa. Lo que vale y significa esto, sólo se

comprende cotejando el discurso de nuestro bibliotecario con el *Curso de Literatura* de La Harpe, o con cualquier otro de los mejores tratados de literatura que entonces se escribían en Francia. La crítica española fué de las primeras en desagraviar a la gran sombra de Píndaro. Y atendiendo al conjunto de sus ideas, bien puede decirse que Berguizas formulaba en España la teoría del nuevo clasicismo, mientras que Andrés Chénier, casi ignorado de sus contemporáneos como poeta, la llevaba a la práctica en las primeras poesías verdaderamente líricas y verdaderamente griegas que conoció Francia.

Análogos méritos y quizá mayor profundidad de pensamiento arguyen los dos discursos sobre la tragedia y la comedia antigua **[p. 384]** y moderna que leyó el escolapio madrileño D. Pedro Estala en su cátedra de Historia Literaria de los Reales Estudios de San Isidro, y antepuso después a sus traducciones de Sófocles y de Aristófanes. Hay en estos discursos verdaderas adivinaciones y un modo de crítica enteramente moderno. El autor hace alarde de apartarse de los pesados comentarios que algunos gramáticos hicieron sobre la Poética de Aristóteles, torciendo la autoridad del gran filósofo a sus opiniones absurdas, y *cargando el arte dramático de reglas arbitrarias que sólo sirven para impedir los progresos del ingenio.* Predecesor del moderno trascendentalismo en oposición a la crítica *formal* de los preceptistas, emprende examinar el drama griego en su íntimo enlace con la religión e instituciones sociales del pueblo ateniense, y busca las ideas fundamentales encerradas en aquel teatro, que para él son dos: el *dogma de la fatalidad* y el principio de la *libertad democrática.* Puede decirse, y con razón, que Estala exageró este último elemento, empeñándose en dar a las tragedias griegas una finalidad directa, moral y política, que las más veces no tienen, y ver en ellas otras tantas lecciones contra la tiranía; pero algo se le ha de perdonar al que pone por primera vez la planta en un camino nunca hollado e inaugura un nuevo modo de juzgar las producciones artísticas. De todos modos, es indudable que Estala va muy fuera de lo justo cuando se empeña en aplicar su teoría al *Edipo,* y no ver en el mísero rey de Tebas más culpabilidad que el título de *tirano* que lleva, como si este título envolviese en la mente de Sófocles ninguna calificación deshonrosa.

Pero dejando aparte esta primera tesis del discurso, fundada evidentemente en un error histórico y quizá gramatical, no cabe tampoco disimular que, así como Estala se adelantó a Guillermo Schlegel y a todos los restantes críticos románticos en señalar la importancia estética del principio de la fatalidad, así incurrió como ellos, y aun más que ellos, en una falsa manera de interpretar este dogma, que él confundía con la necesidad ciega, mientras que en Sófocles envuelve tan profundas lecciones de justicia expiatoria, y viene a ser un como esbozo imperfecto de la idea de Providencia.

Salvo estos yerros, entonces inevitables en el estado rudimentario en que se hallaba el estudio de la simbólica y de las **[p. 385]** ideas religiosas de los antiguos, no hay que escatimar a nuestro escolapio el lauro que de justicia merece, no sólo por haber acertado en lo principal, sino por haber establecido la valla infranqueable, la diferencia, no de especie, sino de substancia, que separa al teatro helénico de todos los demás teatros, y mayormente de aquellos que se dan por imitadores suyos, siendo verdaderos teatros modernos, con méritos y desventajas propias, de todo punto independientes de esa supuesta imitación, la cual nunca podía recaer sino sobre lo más externo y menos esencial del teatro antiguo, sobre el *argumento,* que tenía un valor muy secundario en un arte donde no se perseguía un interés de novelesca curiosidad ni una vana ilusión escénica, donde los asuntos eran conocidos de todos los espectadores; donde la poesía tenía un carácter tan poderosamente lírico, y donde el coro, ocupando continuamente la escena, era el centro verdadero de la representación, mucho más que los protagonistas.

Todas estas cosas, que hoy son del dominio general de la crítica, pero que entonces no veía ni entendía casi nadie, las vió y comprendió Estala con lucidez maravillosa, y después de probar que la tragedia griega era un *acto religioso,* una representación completamente ideal, sostenida en alas de la música y extraña a la grosera imitación de las cosas de este mundo terrestre, dedujo que, siendo extraños nosotros a tales ideas y a tales instituciones, era un absurdo querer transplantar la tragedia griega, por más que ella, considerada en sí, dentro del país y de la raza donde nació, fuese uno de los modelos más acabados de perfección que ha producido el espíritu humano en las artes.

En concepto de Estala, «la tragedia antigua y la moderna son dos especies muy distintas se diferencian en sus caracteres más principales». Lejos de él formar proceso, como lo hizo Guillermo Schlegel, a la *Fedra* de Racine, porque su autor se alejó voluntariamente de las huellas de Eurípides. Estala, superior en esto, como en otras cosas, al crítico germano-francés, reconoce y confiesa de buen grado que las bellezas de Racine son propias suyas, y que precisamente lo que tiene de admirable la *Fedra* es lo que tiene de drama moderno, el conflicto entre la pasión y el deber. «El amor de Fedra en Eurípides y en Séneca es un castigo de los dioses, una pasión fatal a que no ha podido resistir; **[p. 386]** en Racine es una pasión humana, que Fedra ha concebido por causas naturales... Hipólito es el protagonista en Eurípides y en Séneca; Fedra lo es en Racine, y esto hace variar todo el plan... ¿Y por qué estos cambios en Racine? La verdadera respuesta es: porque así lo exigía la nueva tragedia... De igual modo, si en vez de la *Ifigenia* de Racine se representase una traducción fiel de la *Ifinegia* griega, sería intolerable».

No necesito hacer notar a mis lectores en qué consiste la superioridad de Estala sobre Guillermo Schlegel. El ayo de los niños de Mme. Staël quiere sustituir una idolatría literaria a otra, un convencionalismo amanerado a otro amanerado igualmente. ¿Qué ganaba la crítica moderna con esta vana satisfacción de antipatías nacionales? Pero ganaba mucho con que de una vez para siempre se entendiese que entre la escena griega y la escena moderna mediaban abismos, sin que esto implicase nada en pro ni en contra de la una ni de la otra; que tenían que aplicárseles criterios distintos, subordinados (es verdad) al superior criterio de la belleza; que la tragedia griega era admirable pero no imitable, y que todas las *Fedras, Ifigenias, Edipos* y *Andrómacas* modernas ganarían mucho en la estimación de la crítica si se prescindía de sus títulos y se las consideraba como dramas novísimos, inspirados por el genio de los pueblos cristianos.

Pero Estala va más allá: no se detiene en las cuestiones históricas sino que muestra la falsedad radical de los principios de estética dramática y estética general, que en su tiempo dominaban. Ataca con singular encarnizamiento las rastreras interpretaciones del principio de imitación, «que a fuerza de analizar, y de querer reducir las imitaciones a los originales, aniquilan las bellas artes»... «¿Y qué ha resultado de este principio tan absurdo? De él ha nacido aquella voz insensata y quimérica de *ilusión:* se pretende hallar ilusión en la pintura, ilusión en la escultura, y mil ilusiones en la dramática. ¿Pero cuándo las bellas artes han pretendido, ni pueden prometer esa ilusión?... Un escultor, si quisiese aspirar a causar ilusión, sería muy necio en fatigarse sobre un mármol: escogería la materia más dócil al cincel, y con el colorido y otros adornos, podría hacer pasar por objeto real la imitación. ¿Pero quién sería tan insensato **[p. 387]** que prefiriese una figura de cera con colorido y ojos de cristal a una estatua de mármol o de bronce?»

Reconocemos aquí, íntegra y sin mezcla, las ideas de Arteaga; no menos que en la importancia concedida a la destreza del artífice y en el sistema de la *convención tácita.* Pero Estala tiene el mérito de haber aplicado estas ideas al teatro, fundando en ellas su polémica contra las unidades. «Ningún espectador sensato puede padecer ilusión, ni por un momento, en el teatro, sabe que ha ido a ver una representación, no un hecho verdadero; lo material del edificio, los mismos espectadores le están continuamente advirtiendo esta verdad... En suma: son tantas las circunstancias indispensables en el teatro que destruyen la ilusión, que nadie puede padecerla, a no tener su cabeza como la de aquel loco de quien cuenta Horacio que en el teatro vacío creía asistir a representaciones teatrales... No es menos cierto que, aunque fuese posible la ilusión, debía desterrarse del teatro, porque, en tal hipótesis, no sería una diversión, sino un tormento».

Estala sustituye al grosero principio de la *ilusión* el de la *simpatía,* y funda en él la teoría de los afectos trágicos, conforme a aquellos versos de Horacio:

«Format enim natura prius nos intus ad omnem
Fortunarum habitum .....»

y funda la simpatía en el amor de nosotros mismos que nos reconocemos como seres débiles y necesitados de ajeno auxilio. «Por esta causa nos son tan dulces las lágrimas que derramamos en el teatro... lo cual no sucedería si fuesen efecto de la ilusión, antes nos avergonzaríamos de que el poeta y el actor nos hubiesen engañado en tanto extremo».

De todo lo cual deduce Estala que *la imitación es absolutamente distinta de la verdad,* y que, por consiguiente, «las bellas artes, ni aspiran, ni deben, ni pueden aspirar a causar ilusión, siendo la tal *ilusión* una quimera, un parto monstruoso de la más profunda ignorancia de los principios, un absurdo de que no se halla rastro en la antigüedad, y un manantial fecundo de errores».

¿Qué había de pensar Estala de los cánones *de lugar* y *de tiempo?* Sin vacilar un momento, los declara *ridículos,* y va **[p. 388]** demostrando: 1.º, «que las reglas de la tragedia antigua no se pueden aplicar a la moderna»; 2.º, que la unidad de lugar no se encuentra ni enseñada, ni practicada en la antigüedad; 3.º, que Aristóteles no prescribió la unidad de tiempo como regla invariable y esencial; 4.º, que una u otra, o las dos a la vez, aparecen conculcadas en las *Euménides* y en el *Agamenón* de Esquilo, en las *Traquinias* y en el Ayax de Sófocles, en el *Hércules Furioso,* en la *Ifigenia* y en la *Andrómaca* de Eurípides, en casi todas las comedias de Aristófanes y en algunas de Plauto. [1]

Toda esta polémica se resuelve, como no podía menos, en un elogio relativo de la comedia española, «que dió al teatro moderno su verdadero carácter». «Es preciso confesar que, a no ser por nuestros dramaturgos, quizá estaríamos sufriendo todavía la frialdad y languidez de las pretendidas imitaciones del griego... Las comedias españolas son irregulares como la misma naturaleza, a quien imitan en esto y en la fecundidad: son semejantes a una espesa floresta, donde la naturaleza hace ostentación de sus tesoros: el arte puede formar de ella jardines arreglados, pero sin sus ricas producciones todo artificio sería vano». Y se lamenta de que Corneille no hubiese explotado todavía más a los españoles, y que, torciendo la natural tendencia de su ingenio, se hubiera empeñado en sujetarse a las trabas clásicas de las unidades y de los cinco actos. ¿Qué cara pondría Moratín, que por estos días era amigo del P. Estala (si bien no duró mucho tiempo en tal amistad, por ser Moratín

hombre de pocos amigos), al leer en este discurso la negación más absoluta de la regularidad glacial que sostenía el intolerable *Don Pedro* de *El Café?: «Como la doctrina de las unidadas es tan fácil de aprender, no ha quedado pedante que no la sepa de coro, y a esta miseria han dado en llamar reglas del arte... pero el pueblo, a quien no se alucina con sofisterías, se ha empeñado en silbar todas estas arregladísimas comedias o tragedias y en preferir a ellas las irregularidades y defectos de Calderón, de Moreto, de Solís, de Roxas y de otros infinitos ignorantes que tuvieron la desgracia de no saber el gran secreto de las unidades»*. **[p. 389]** El discurso *sobre la Comedia* es más histórico y contiene menos doctrina que el anterior, pero está informado por el mismo espíritu crítico, a cuya luz penetra Estala en la esencia del arte *aristofánico,* considerándole en su relación política, y legitimando la *saludable* libertad y atrevimiento de sus censuras personales, como indispensables en un régimen democrático. Por eso cesaron en cuanto el gobierno de Atenas se transformó en oligarquía, siendo ésta, según Estala, la causa verdadera del tránsito a la comedia nueva. ¿Hubo verdadero teatro en Roma? Estala opina que sí, pero no donde generalmente se le busca, es decir, en las imitaciones del griego, sino en las *fábulas pretextas* (que debían de ser, según él, una especie de *comedias heroicas).* Recorriendo rápidamente la historia de los diversos teatros, encuentra ocasión de reducir a la nada las presuntuosas aserciones de Nasarre, haciendo contra él la defensa del verdadero teatro español: «Lope de Vega, diga lo que quiera el pedantismo y la preocupación, sacó de las mantillas nuestro teatro, ennobleció la escena, introduxo la pintura de nuestras actuales costumbres... Aquellas comedias deben de tener esas bellezas originales que, a pesar de los defectos, hacen inmortales las obras de ingenio, como sucede con los poemas de Homero; pues todos los días las vemos repetir en el teatro, y aunque nos ofenden sus defectos, nos deleytan incomparablemente más que esas comedias arregladísimas y fastidiosísimas, que apenas nacen, quedan sepultadas en eterno olvido... Yo de mí confieso que la experiencia propia me ha obligado a respetar a los que con ligereza juvenil despreciaba algún día.» [1]

[p. 390] En 1786, el P. Estala, oculto con el nombre de su barbero D. Ramón Fernández, comenzó a publicar una colección de antiguos poetas castellanos, con plan mucho más amplio que el seguido en el *Parnaso Español,* porque Estala se proponía reproducir íntegras las obras de todos nuestros poetas líricos de primer orden, y hacer al fin una selección de los restantes. Sólo los seis primeros tomos de la colección (en que figuran las *Rimas* de ambos Argensolas, Herrera y Jáuregui), fueron coleccionados por Estala. En los restantes, que llegaron hasta el número 20, intervinieron muy diversas manos, no todas igualmente doctas. La mayor parte de los autores salieron ya sin prólogo, exceptuando el *Romancero,* la *Conquista de la Bética* y los *Poetas de la escuela sevillana,* que tuvieron la buena dicha de ser ilustrados por Quintana, el cual hizo allí los trabajos preparatorios de su futura colección selecta.

Entre los prólogos de Estala, que son los más extensos, merece singular elogio el de las *Rimas* de Herrera, como protesta enérgica contra el prosaísmo del siglo XVIII, y reacción violentísima, quizá extremada, en favor del lenguaje poético herreriano, con sus artificios y todo. Puede decirse que en este prólogo bebió entera su doctrina la moderna escuela poética sevillana, que no había empezado a constituirse o por lo menos, a dar muestra de sí cuando Estala escribía. La pompa, la grandilocuencia, la sonoridad y el énfasis del lenguaje podían envolver, y de hecho envolvían graves peligros, que luego se vieron manifiestamente, pero nadie se atreverá a culpar a Estala ni a los de la escuela de Sevilla por haber extremado una reacción que, en el **[p. 391]** miserable estado de nuestra poesía lírica, había llegado a ser de necesidad absoluta. A este movimiento en favor del estilo poético distinto de la prosa, debe nuestra poesía los magníficos versos de Quintana y de Gallego, y algunos

de Lista, de Arjona y de Reinoso. Y a la sólida disciplina de humanistas como Berguizas y Estala, hay que atribuir en buena parte esta restauración de la gran poesía lírica, que parecía muerta y enterrada bajo el peso de las insulsas y glaciales composiciones de los Salas, Olavides, Escoiquiz y Arroyales. En concepto de Estala, «los verdaderos poetas líricos rompen, a manera de un torrente impetuoso, todos los diques que suele oponer un rígido preceptista, y para mostrar los nuevos mundos que van descubriendo en su vuelo rápido, no pueden guardar aquel escrupuloso método que se exige del que escribe a sangre fría: en estos momentos, que aun en los grandes poetas suelen ser raros, de ninguna otra cosa se cuidan menos que del método y riqueza, exactitud en las ideas y en las palabras: en tal situación, Píndaro

«. . . . . .Per audaces nova dithyrambos
Verba devolvit, numerisque fertur
Lege solutis . . . . . »

El haber emancipado las formas líricas de la servidumbre del espíritu razonador, utilitario y prosaico y el haber sentado las bases de una nueva crítica dramática, idéntica en substancia a la que hoy seguimos, bastan para que el nombre de Estala deba ocupar uno de los primeros lugares en la historia de la crítica española. Mr. Patín, que en sus tan útiles *Estudios sobre los trágicos griegos* se cree obligado, hasta con prolijidad nimia, a mencionar todo opúsculo francés o alemán relativo a su asunto, ni un recuerdo consagra a los discursos de Estala. Verdad es que ni Estala ni la cultura española pierden nada con esta injusticia, del género de tantas otras a que nos tienen acostumbrados los críticos de ultrapuertos, aun los más doctos y sensatos. Libro castellano es como si no existiera, o como si estuviese escrito en el dialecto de las islas de Otahiti. Resignémonos, y escribamos para nosotros solos, que quizá así conservaremos un resto de originalidad.

Estala, sin pertenecer propiamente a la escuela salmantina, en la cual se educó, ni tampoco al grupo de Moratín, a quien **[p. 392]** admiraba cordialmente, pero cuyo carácter le era antipático, [1] ejerció sobre el gusto de Moratín y de Forner, que por la noche se reunían en su celda, una verdadera autoridad crítica y censoria, de la cual han quedado vestigios. Forner se sometió dócilmente a las correcciones que hizo su amigo en la comedia de *El Filósofo Enamorado* antes de representarse; y en cuanto a Moratín, el hecho siguiente, referido por Hermosilla en el *Juicio crítico de los principales poetas españoles de la última era*, muestra bien que ni siquiera discutía sus correcciones. Cuando escribió *La Sombra de Nelson* por encargo del Príncipe de la Paz, llevósela a Estala: oyó éste atentamente la lectura, y sólo corrigió dos epítetos: el de *sonora* dada a la tempestad (reminiscencia virgiliana), y el de *hinchados* a los cadáveres. Sin replicar, tomó Inarco la pluma, y sustituyó al primero *hórrida* y al segundo *desnudos*, tal como hoy lo leemos en el texto impreso. Sólo dos autoridades críticas respetó Moratín en su tiempo: la de Estala y la del P. Arteaga. A Arteaga no le gustó la comedia de *El Tutor:* Moratín escribió en su diario *non placuit*, y quemó inmediatamente la comedia, de cuyas cenizas salió probablemente el incomparable *Sí de las Niñas.*

Con talentos muy inferiores a los de Berguizas y Estala, coadyuvaron por aquellos días a mantener la tradición del clasicismo puro varios helenistas nada poetas, tales como D. Ignacio García Malo, que tuvo el mérito de imprimir antes que otro alguno una traducción castellana de la Ilíada en 1788; los hermanos Canga-Argüelles, que desde 1795 a 1798 publicaron traducidos la mayor parte de los líricos griegos; y finalmente el célebre orientalista D. José Antonio Conde, que por los mismos años

imprimió versiones, generalmente infelices, de Anacreonte, de los Bucólicos y del poema de Museo, sin otras muchas (de Calímaco, Tirteo, Hesiodo. etc.) que dejó inéditas.

Otros elementos extraños y aun exóticos venían, de vez en cuando, a enriquecer la poesía castellana. El mismo Conde, y esta vez con más poesía de dicción, iba poniendo en nuestra lengua gran número de versos árabes, con los cuales enriquecía **[p. 393]** la historia de la dominación de aquella raza en nuestro suelo, obra que le ocupó largos años, y que sólo vió la luz, después de su muerte, en 1820. Estas traducciones suelen ser menos infieles que otras cosas de la historia de Conde (hoy tan generalmente desacreditada), y las hay fáciles y graciosas, y de verdadero espíritu poético. Dejó otras muchas, que no se imprimieron, como tampoco una disertación sobre el influjo de la poesía árabe en la castellana: materia en que él iba tan fuera de camino como el mismo abate Andrés. También puede hacerse alguna mención del Conde de Noroña, que tradujo el discurso de William Jones sobre la poesía de los orientales, y publicó un tomo de *Poesías Asiáticas* (árabes, persas y turcas), traducidas, no directamente de los originales, sino de otras versiones inglesas. En el breve prólogo que las puso, habla con mucho desdén de las *insulsas filosóficas prosas rimadas venidas de allende los Pirineos*, y se muestra, por el contrario, muy admirador del *fuego e imágenes pintorescas* de los poetas orientales que traduce. Uno de ellos es el persa Hafiz, de quien traslada hasta treinta y seis *gazelas*, con bastante animación y brío, muy superiores a las que mostró nunca Noroña en sus versos originales. [1]

Comenzaba a sentirse también la influencia de la poesía inglesa y alemana, no por cierto en sus producciones más originales y características, pero sí en aquellas que habían obtenido admiradores entre los franceses, y que no chocaban de un modo violento con las ideas y gustos literarios dominantes. Así y todo, alguna novedad y extrañeza traían consigo estos poetas septentrionales, y la imitación de ellos bastó a imprimir cierto carácter de novedad a algunos versos de Meléndez y Cienfuegos. De los poetas clásicos ingleses anteriores al siglo XVIII, sólo Milton era conocido y admirado y aun traducido, aunque generalmente por fragmentos. Sabemos que Luzán había hablado de él con elogio, quizá por vez primera. Velázquez, en los *Orígenes de la Poesía castellana*, menciona ya una traducción del *Paraíso Perdido*, en que se ocupaba el granadino D. Alonso Dalda, y añade: «Esta es la única traducción que tenemos del inglés». La especie es **[p. 394]** curiosa, por haber sido escrita en 1754, y porque da a entender cuán raro era todavía el conocimiento de la lengua inglesa. Pero en tiempo de Carlos III, y sobre todo de Carlos IV, creció mucho la afición a ella. Gran parte de los Jesuítas expulsos dan muestras de conocerla. Arteaga se refiere a una traducción de Milton hecha por D. Antonio Palazuelos, de quien poseo otra del *Ensayo sobre el hombre*, de Pope (Venecia, 1790), en estilo sumamente escabroso y lleno de neologismos. Más adelante Jove-Llanos vertió el primer canto del *Paraíso Perdido*, y Hermida y Escoíquiz todo el poema, menos infelizmente el primero que el segundo, pésimo y desmayado versificador, de tan mala memoria en las letras como en la política. Pero los poetas predilectos fueron, aquí como en Francia, los filosóficos descriptivos, sentimentales y didácticos: Pope, Thompson, Young y el suizo alemán Gessner. *Las Estaciones del año* de Thompson fueron puestas en verso castellano por el presbítero D. Benito García Romero, y se hizo de ellas linda edición en 1801, con dedicatoria al Príncipe de Asturias. Escoíquiz tradujo todas las obras de Young, y el abate Cladera su poema del *Juicio Final*, y otro anónimo sus *Noches*, intitulándolas *Lamento Nocturno.* La *Quicaida* del Conde de Noroña, el *Imperio de la Estupidez* de Lista (imitación de la *Dunciada)*, el *Mesías* de Blanco, y otros muchos poemas que pudiéramos citar, acreditan cuán grande fué el estudio que se hizo de Pope, y la tendencia que había a imitarle y aun a plagiarle. Los *Idilios* de Gessner, y sus poemas de *El Primer Navegante* y *La Muerte de Abel* fueron también muy leídos en descuidadas traducciones anónimas, y

hechas *por tabla* (1796). Pero nada igualó al ruido que hicieron los falsos poemas ossiánicos, de los cuales simultáneamente se emprendieron diversas traducciones, v. gr., la del *Fingal* y el *Temora,* hecha por Montengón, no del original, sino de la versión italiana de Cesarotti, la cual resulta más elegante y poética que el texto de Macpherson: la del abogado vallisoletano Ortiz; la del abate Marchena, de la cual sólo restan fragmentos muy notables, y superiores a todo lo que él versificó, y últimamente la del *Minona* y el *Temora,* juvenil trabajo de D. Juan Nicasio Gallego, omitido, ignoro por qué motivo, en la colección académica de sus versos, pero incluso en la de Filadelfia. De las traducciones de obras dramáticas se hablará **[p. 395]** más adelante. Y en materia de novelas, no parece inoportuno consignar la existencia de una traducción directa del *Werther* de Goethe, en 1803, y de un pésimo remedo que, con el título de *Seraphina,* publicó en seguida D. José Mor de Fuentes, escritor aragonés, tan docto como estrafalario, dado a cosas nuevas y sabedor de muchos idiomas.

Todas estas tentativas, por raquíticas y desmedradas que parezcan, no podían menos de modificar de alguna suerte el carácter de nuestra literatura de fines del siglo XVIII, haciéndola cada día más europea y cosmopolita, y llevándola por nuevos rumbos, que no eran enteramente los del clasicismo francés, por más que de Francia nos hubiesen llegado también los nuevos modelos. Donde esto se advierte más es en el segundo período de la escuela salmantina. Ya hemos visto que los poetas de la primera generación, como Iglesias y Fr. Diego González, no habían hecho más que seguir las corrientes de la antigua lírica española, hasta con verdadero servilismo y ausencia de genio propio. Meléndez comenzó como ellos, y hay en sus primeros versos notables imitaciones de Fray Luis de León, de Villegas, del Bachiller La Torre y de otros muchos del mejor tiempo. Pero luego cambió de dirección, movido principalmente por las exhortaciones de Jove-Llanos, que le convidaba sin cesar al cultivo de la poesía elevada, y le retraía de los asuntos pastoriles, amatorios y anacreónticos que habían sido las primicias de su numen. Meléndez tomó al pie de la letra el consejo, y aunque nunca abandonó del todo su antigua manera, cultivó al mismo tiempo, con notable flexibilidad de ingenio, otras muy diversas, levantándose alguna vez a las regiones de la poesía más elevada, digan lo que quieran los que, por no haberle estudiado nunca en conjunto, se resisten a ver en él otra cosa que el dulce y algo empalagoso Batilo de los primeros tiempos, y no el estético poeta de la grandiosa oda A *las Artes,* el poeta social y revolucionario de la *Despedida del anciano* y de la oda Al *fanatismo;* el poeta religioso de las suaves y fervientes odas A *la presencia de Dios* y A *la prosperidad aparente de los malos;* el que sin temor a las detracciones de los preceptistas elevó el romance a la majestad lírica en el suyo de *La Tempestad,* que se abrevió a llamar oda, con escándalo del bueno de Hermosilla; el autor de tantas **[p. 396]** otras cosas buenas y bellas, confundidas en los cuatro tomos de sus obras con el fárrago erótico y bucólico que desgraciadamente es lo único que se cita de ellas, si es que algo se cita.

Hay, sin embargo, en los versos de la segunda manera de Meléndez mucho que hoy nos desagrada: filosofismo hueco y declamatorio a estilo de aquel tiempo, y rapsodias humanitarias, vagas e incoherentes. Su mismo fiel discípulo Quintana lo reconoce y confiesa. Alguna culpa de esto tenían los libros en que Meléndez se inspiraba. Al imprimir en Valladolid (1797) el segundo y tercer tomo de sus *Poesías,* manifestaba su deseo de «poner nuestras musas al lado de las que inspiraron a Pope, Thompson, Young, Roucher (autor de un poema de *Los Meses,* hoy entera mente olvidado), St. Lambert, Haller, Cramer y otros célebres modernos». La derivación literaria de Meléndez está bien conocida, y todavía resalta más cuando se leen sus cartas a Jove-Llanos (desde 1776 a 1779). [1] Meléndez se dedicaba por entonces al inglés, «con ahinco y tesón indecible». A cada paso habla del *inimitable Dr. Young,* con quien pasa *los ratos más deliciosos,* y todavía admira más a Pope,

exclamando: «Cuatro versos del *Ensayo sobre el hombre*, más enseñan y más alabanzas merecen que todas mis composiciones.» Todo su afán era hacer hablar a las musas españolas «el lenguaje de la razón y de la filosofía». [2]

Lo mismo pensaba el gran Jove-Llanos, varón de entendimiento grave y austero, nacido, como el de Forner, más para la verdad que para la belleza. Jove-Llanos no carecía de sentimiento estético, pero sentía otras artes mejor que el arte literario, y puede añadirse, aunque esto suene a paradoja, que era mejor poeta que crítico. En la poesía reflexiva, en cierto género de sátira, que es función social, oficio de magistrado aún más que creación poética, tiene ardor, elocuencia, y a veces ímpetu casi lírico. Poseía la facultad preciosa de apasionarse contra el **[p. 397]** escándalo y la injusticia, y ésta es la fuente primera de su inspiración, y la que en dos o tres ocasiones le hizo gran poeta. Pero, en el fondo, su inclinación a la poesía no era grande. «Siempre he mirado la parte lírica de ella como poco digna de un hombre serio, especialmente cuando no tiene más objeto que el amor», dice en la dedicatoria de sus *Entretenimientos Juveniles* a su hermano. Estimaba la poesía como instrumento de reforma social, como vehículo de altos pensamientos morales y filosóficos, como medio indirecto de educación, más que como arte puro y libre. Creía de buena fe que los grandes asuntos pueden hacer grandes poetas; daba una importancia exagerada a la *materia* de los cantos, e intimaba gravemente a Fr. Diego González que asociase su musa a *la moral filosofía,* cantando las virtudes inocentes y los estragos del vicio; a Meléndez que arrojase el caramillo pastoril y aplicase a los labios la trompa épica, celebrando a Sagunto, a Numancia, a Pelayo, a Hernán Cortés y a no sé cuantos héroes más, como si estuviera en manos de nadie torcer su propia naturaleza, y como si el que nació para cantar amores pudiese a voluntad ser émulo de Píndaro o de Homero.

En toda la crítica de Jove-Llanos impera la misma preocupación social y ética. Hacía muy poco aprecio del antiguo teatro español, y en su bella *Memoria sobre los espectáculos y diversiones públicas en España*, [1] clama por el *destierro de casi todos los dramas que ocupaban nuestra escena,* y no sólo de los abortos estúpidos de los dramaturgos de su tiempo, sino también de aquellos antiguos, justamente celebrados «por sus bellezas inimitables, por la novedad de su invención, por la belleza de su estilo, la fluidez y naturalidad de su diálogo, el maravilloso artificio de su enredo, la facilidad de su desenlace, el fuego, el interés, el chiste y las sales cómicas que brillan a cada paso en ellos». Todas estas virtudes literarias no bastaban a vencer a Jove-Llanos, aun reconociéndolas. Se lo vedaba *la luz de los preceptos, y principalmente la de la sana razón,* a cuyas luces encontraba aquellos dramas *plagados de vicios y defectos que la moral y la política no pueden tolerar*.

A estos dramas quería sustituir otros «capaces de deleitar **[p. 398]** e instruir... un teatro donde pudieran verse continuos y heroicos ejemplos de reverencia al Sér Supremo y a la religión de nuestros padres, de amor a la patria, al Soberano y a la Constitución; de respeto a las jerarquías, a las leyes y a los depositarios de la autoridad... un teatro que presentara príncipes buenos y magnánimos, magistrados humanos e incorruptibles, ciudadanos llenos de virtud y patriotismo...»; un teatro, en suma, cuyo tipo debían ser *Los Menestrales* de su amigo Trigueros, obra que Jove-Llanos premió y puso en las nubes, llamándola «pieza de las mejores que se han producido para nuestro teatro, la más acomodada a nuestro genio y costumbres, y la más proporcionada al objeto y a las ideas del día». [1]

Este erróneo concepto de la poesía trascendió a muchas obras de Jove-Llanos. Quería reglamentarla y convertirla en un ramo de administración o de policía; lo esperaba todo de la eficacia de los

concursos: con dos premios anuales de a cien doblones, una medalla de oro y la intervención de la Academia Española en la censura del drama, creía haber encontrado el específico para producir buenas tragedias y comedias, y hasta excelentes sainetes y tonadillas. [2]

El buen sentido de Jove-Llanos templa, sin embargo, todas estas exageraciones. Por ejemplo, en la cuestión del teatro español, riñe su gusto individual con sus principios dogmáticos, y en ocasiones vence el primero y le hace confesar que «los dramas de Calderón y Moreto son hoy, a pesar de sus defectos, nuestra delicia, y probablemente lo serán, mientras no desdeñemos la voz halagüeña de las Musas». [3] Pero cuando triunfaban sus preocupaciones de reformista de escuela y su rigidez de hombre de toga, no dudaba en llamar a ese mismo teatro *una peste pública*, y presentarle como prueba decisiva de *la corrupción de nuestro gusto y de la depravación de nuestras ideas,* [4] acostándose al parecer de Nasarre, de Velázquez y de *El Pensador Matritense,* **[p. 399]** a quienes expresamente cita como grandes autoridades en la materia, y *escritores eruditos e imparciales.* Para él Lope de Vega es, como para el iracundo Nasarre, el que *sembró las semillas de la ruina de nuestra escena,* y uno de los *corrompedores del buen gusto.* [1]

Y, sin embargo, ya hemos dicho que Jove-Llanos fué poeta, y lo fué, no sólo en sus sátiras y en sus epístolas, de cuya excelencia nadie duda, sino en su misma comedia de *El Delincuente honrado,* primera obra española digna de memoria en aquel género de tragedia ciudadana o de comedia lacrimosa que aclimataron y defendieron en Francia La Chausée y Diderot, y que es, sin disputa alguna, el germen del drama moderno de costumbres. En este ensayo de la mocedad de Jove-Llanos (1774) hay calor de afectos verdaderos y simpáticos, efusión de alma, y hasta interés escénico, a vueltas de mucha declamación filantrópica enteramente ajena al teatro. Sólo teniendo un concepto del arte tan radicalmente falso como el que parece haber tenido Jove-Llanos, se concibe que escribiera un drama para impugnar una pragmática de Carlos III sobre desafíos. Y no es la menor prueba de su grande entendimiento el haber salido lucidamente de tan mal paso.

Una de las instituciones que más honran la memoria de este insigne patricio, es sin duda el *Instituto Asturiano,* abierto en 1794 «para enseñar las ciencias exactas y naturales, para criar diestros pilotos y hábiles mineros, para sacar del seno de los montes el carbón mineral y para conducirle en nuestras naves a todas las naciones». Pero como las teorías pedagógicas de Jove-Llanos tenían singular carácter armónico, no quiso excluir de aquella institución, que debía ser *de naútica y de mineralogía,* el cultivo de las artes del espíritu, sino al contrario, enlazarle armoniosamente con el de las ciencias naturales, principal objeto del Instituto. Tal fué el tema de uno de sus discursos inaugurales, elocuente como todos, y lleno de sólidos principios estéticos. Jove-Llanos aspira a una cultura general y armónica «tanto tiempo ha deseada y nunca bien establecida en nuestros imperfectos métodos de educación». «¿Cómo no se ha echado de ver (exclama) **[p. 400]** que, troncado el árbol de la sabiduría, separada la raíz del tronco, y del tronco sus grandes ramas, y desmembrados y esparcidos todos sus vástagos, se destruía aquel enlace, aquella íntima unión que entre sí tienen todos los conocimientos humanos?». [1] El fin especial de la institución de Jove-Llanos excluía de ella las lenguas muertas y clásicas; ¿pero por eso había de privarse a los futuros pilotos y mineros de toda educación literaria? ¿No cabía una enteramente moderna? Jove-Llanos así lo deseaba, y por eso exclama: «¿Hasta cuándo ha de durar esta veneración, esta ciega idolatría, por decirlo así, que profesamos a la antigüedad?... Lo reconozco, lo confieso de buena fe... no, no hay entre nosotros, no hay todavía en ninguna de las naciones sabias cosa comparable a Homero y Píndaro, ni a Horacio y el

Mantuano; nada que iguale a Jenofonte y Tito Livio, ni a Demóstenes y Cicerón. Pero ¿de donde viene esta vergonzosa diferencia? ¿Por qué en las obras de los modernos, con más sabiduría, se halla menos genio que en los antiguos, y por qué brilan más los que supieron menos? La razón es clara: *porque los antiguos crearon y nosotros imitamos, porque los antiguos estudiaron en la Naturaleza y nosotros en ellos...* Si queremos igualarlos, ¿por qué no estudiaremos como ellos?... Estudiad las lenguas vivas, estudiad, sobre todo, la vuestra: cultivadla, dad más a la elevación y a la meditación que a una infructuosa lectura, y *sacudiendo de una vez las cadenas de la imitación, separaos del rebaño de los copiadores, y atreveos a subir a la contemplación de la Naturaleza...* ¿Queréis ser grandes poetas? Observad, como Homero, a los hombres en los importantes trances de la vida pública y privada, o estudiad, como Eurípides, el corazón humano en el tumulto y fluctuación de las pasiones, o contemplad, como Teócrito y Virgilio, las deliciosas situaciones de la vida rústica».

Esta apelación a la Naturaleza contra la tiranía de los modelos es el pasaje estético más notable con que tropezamos en los escritos de Jove-Llanos. Quería, a toda costa, educar el gusto, lo que él llama *el tacto de la razón, el sentido crítico,* en sus alumnos, y los invitaba a los goces intelectuales con frases dulcísimas y **[p. 401]** de ternura verdaderamente paternal: «No, hijos míos: si algo sobre la tierra merece el nombre de felicidad, es aquella interna satisfacción, aquel íntimo sentimiento moral que resulta del empleo de nuestras facultades en la indagación de la verdad y en la práctica de la virtud».

Como texto para esta enseñanza literaria que Jove-Llanos daba por sí mismo, formó un *Curso de humanidades castellanas,* que, comenzando por la Gramática general y prosiguiendo por la castellana, termina con unas *Lecciones de Retórica y Poética* y un breve *Tratado de Declamación.* Todos estos tratados son tan elementales, que sería injusticia tomarlos como expresión fiel y cabal de la preceptiva de Jove-Llanos. Profesaba éste en filosofía un sensualismo mitigado, una especie de tradicionalismo, del cual no faltan vestigios en su *Poética,* que, por lo demás, no presenta ninguno de los rasgos de originalidad que admiramos en Arteaga, en Estala o en Berguizas. Es indudable que Jove-Llanos no miraba estas lecciones como un libro destinado a la imprenta, sino como cuadernos de clase para uso de sus discípulos, y así, más que hablar por cuenta propia, lo que hace es compendiar la doctrina de Blair y demas preceptistas entonces en boga. Véase, por ejemplo, su teoría *del sublime:* «Sublime es todo lo que hace en nosotros la impresión más fuerte, por razón de que siempre envuelve un sentimiento profundo de admiración o respeto, nacido de la grandeza o terribilidad de los objetos por sus circunstancias y caracteres». Le divide en *sublime de imagen* y *sublime de sentimiento,* y distingue con bastante claridad lo sublime de espacio, lo sublime de tiempo, lo sublime divino y lo sublime moral. Considera toda sublimidad bajo el aspecto dinámico, y ve en la fuerza y el poder el principal atributo, la calidad fundamental de lo sublime. Todas estas ideas son exactas y atinadas, pero algo superficiales, y penetran poco en el fondo del problema.

La definición que Jove-Llanos da de la poesía ha hecho bastante fortuna entre los tratadistas: «El lenguaje de la pasión y de la imaginación animada, formado *por lo general,* en números regulares.» Confiesa que hay obras en prosa «que poseen los principales constitutivos de la poesía, que son la invención artificiosa y agradable y el lenguaje apasionado y en cierto modo **[p. 402]** numeroso», poniendo por ejemplo de ellas el *Telémaco* de Fenelón. Una de las ideas menos vulgares que encontramos en estas *Lecciones,* es la de que, en la infancia de la poesía, todos los géneros se confundían en una especie de poema único y complejo, que encerraba los gérmenes de todos los que luego fueron deslindándose. La teoría del *poema épico* es ya más elevada en Jove-Llanos que en

Luzán o en el P. Le Bossu, y la diferencia de los tiempos se advierte hasta en el lenguaje; pero el error fundamental permanece el mismo. Ya no se trata de instruir por medio de epopeyas a los reyes y capitanes de ejército, sino de *extender ideas acerca de la perfección humana.* El 89 había pasado por aquí. [1]

En el *Reglamento para el colegio de Calatrava,* Jove-Llanos concede grande atención a los estudios de Humanidades, pero descartados del prolijo e impertinente fárrago de reglas menudas y reducidos a los principios universales de gusto, que deben ser expuestos al mismo tiempo que se lean los modelos. El plan que desarrolla es muy superior a cuanto entonces se conocía en España, y dentro del sistema clásico no puede imaginarse cosa más amplia y bien graduada. Excuso advertir que este reglamento (el mejor plan de estudios del siglo pasado) se quedó en el papel.

Jove-Llanos, que no había estudiado en Salamanca, sino en Alcalá, es contado generalmente entre los poetas de la escuela salmantina, por el gusto dominante en sus composiciones (consideraba a Fray Luis de León como el primero de nuestros líricos), y por el influjo magistral y dogmático que ejerció en el desarrollo del numen de Fr. Diego González y de Meléndez. En la segunda manera de Meléndez están los gérmenes de la poesía de Cienfuegos, de Quintana, de Gallego, de Sánchez Barbero y otros de menos nombre.

Sánchez Barbero, era grande humanista más bien que poeta; ha dejado versos latinos admirables. [2] harto superiores a sus versos castellanos, en general muy descuidados. En su tiempo **[p. 403]** alcanzó notable fama de preceptista por sus *Principios de Retórica y Poética,* publicados en 1805. Este libro, como casi todos los libros didácticos, tiene mucho de compilación; pero Sánchez Barbero es un compilador inteligente y de buen gusto, que entre las doctrinas de los tratadistas franceses, escoge las más adelantadas, inclinándose con especial predilección a Marmontel (a quien sigue literalmente en muchos puntos), y no desdeñando los incipientes estudios estéticos, [1] todo lo cual saca su libro de la esfera de las Retóricas vulgares que él tanto afectaba despreciar. Procediendo de una manera ecléctica o más bien sincrética, copia de Arteaga la doctrina de la Belleza, y de la *Enciclopedia* la definición del *gusto,* idéntica, por otra parte, a la que daban los estéticos ingleses, tan explotados por Diderot: «Facultad de distinguir pronta y seguramente en todo lo que puede ser bello o feo, los caracteres de belleza o de fealdad, sentir sus diferencias y graduaciones, y apreciarlas con exactitud». Claro es que el gusto así entendido, como una especie de sentido instrumental, no puede ser una cualidad física ni un mero instinto educable. Sánchez Barbero admite *reglas universales e invariables de gusto,* comunes a todos tiempos y naciones, y siguiendo literalmente a Filangieri, procura derivarlas del principio de la curiosidad, por medio de la siguiente fórmula: «Todos los hombres se deleitan en percibir gran número de cosas, en percibirlas fácilmente y, por decirlo así, de una vez.» De aquí deduce Sánchez Barbero los preceptos relativos a la claridad, sencillez, orden, simetría, unidad, expresión, variedad, contrastes, y el principio no menos importante de la *sugestión,* esto es, de indicar rápidamente ideas que han de alcanzar su pleno desarrollo en el espíritu del lector o del contemplador. Lo sublime, lo maravilloso, lo nuevo y lo inesperado se explica, en el sistema de Filangieri y Sánchez Barbero, por el placer de la sorpresa. El ruido que hizo este libro al tiempo de su aparición se justifica, no sólo por la sencillez del plan y lo selecto de la doctrina, sino por ser muy superior el concepto de la Retórica y la Poética que tenía Sánchez Barbero al de los preceptistas comunes. Para él, la Retórica no **[p. 404]** era más que *la historia filosófica de las pasiones avivadas por la imaginación.* Su mérito está tanto en lo que suprime como en lo que añade. Por él

desaparecieron de la enseñanza las *Chrías*, los *Tópicos* y demás repertorios de lugares comunes, y se redujo a límites razonables el estudio pueril y nimio de las figuras. Más atención dió a la doctrina del estilo, copiándola enteramente de Marmontel, Condillac y Du Broca. En la Poética sus atrevimientos no son muchos. Defiende con calor el verso suelto, y califica de *invención de bárbaros o juego de niños* la rima. Acepta con repugnancia la prosa para los géneros familiares de Poesía (la fábula, el cuento, la comedia), pero la excluye enteramente de los más nobles y elevados. En la comedia aconseja preferir los *caracteres generales*, y no detenerse en lo *cómico de opinión*, que tiene vida efímera, local y limitada. Acepta y recomienda la tragedia urbana como preferible a cualquiera otra, por encerrar un interés más directo para todas las clases sociales. Admirando, y no poco, a los trágicos franceses, los nota de amaneramiento, de monotonía y de más declamación que acción. Rechaza con buenos argumentos la unidad de lugar, pero acepta sin reparo alguno la de tiempo en toda su rigidez; esto es, circunscrita al tiempo material de la representación. Condena la *máquina* y lo maravilloso tomados de la mitología, y también lo maravilloso cristiano, como mezcla repugnante de lo humano y lo divino, dejando desnuda la poesía épica de todo género de elementos sobrenaturales, reducida al choque y contraste de las pasiones y a los obstáculos que va venciendo el héroe. No estima la poesía didáctica como verdadera poesía por el fondo, sino por los episodios, por las imágenes y por la dicción; ni admite la poesía descriptiva como género aparte, sino como un ornamento de todas las especies de poesía. El capítulo de la ópera está tomado enteramente de la *Enciclopedia*. En la parte histórica de nuestra Literatura suele incurrir en graves errores, suponiendo, v. gr., a Góngora *empapado en la lectura de los árabes*. [1]

[p. 405] Sánchez Barbero, Cienfuegos, Quintana y otros escritores del mismo grupo literario, colaboraron en las adiciones al Blair, traducido por D. José Luis Munárriz, el cual apenas hizo más que poner su nombre en ellas. Dícelo Moratín con su habitual acrimonia contra los salmantinos: «Hallaron para esto un pobre hombre, que, ajeno de todo buen estudio, sin más prendas de literato que las de saber leer y escribir, tradujo del *francés* en jerigonza bárbara, lo que Blair había compuesto en inglés para los ingleses, y acudió al auxilio de sus amigos, a fin de suplir el gran vacío que resultaba en aquella obra relativamente a nuestra literatura. Esto proporcionó a sus colaboradores ocasión de lucir su crítica y su exquisito gusto, y aquel buen hombre se halló de repente convertido en un delicadísimo Aristarco, que, con una mano de hierro y otra de lana, dispensó a diestro y siniestro los arañazos y las cosquillas. No hay para qué decir... cuánto disparate amontonó en sus miserables adiciones... Con el apoyo de sus fautores logró ver su obra transformada en libro elemental, de orden del Consejo (corporación que de todo entendía), el cual mandó que se aprendiese en las escuelas el buen gusto de Munárriz, como lo dice el Fiscal. En efecto, por tal autor se aprende a juzgar y a componer, siendo el resultado que la estudiosa juventud ha llegado a perder el tino con guía tan pérfida, y que el gusto de las buenas letras ha desaparecido de nosotros, y lleva camino de no volver en mucho tiempo». [1]

En el mismo tono hablan siempre del infeliz traductor los **[p. 406]** amigos y secuaces de Moratín, especialmente Hermosilla y Tineo. Este último, que a todos excedió en la violencia y que llevaba hasta el fanatismo sus opiniones literarias, llama al *Blair* castellano «el doctrinal poético de los Andreses» (recuérdese la epístola de Moratín a Andrés); y acusa a Munárriz nada menos que de «querer derribar por los cimientos nuestro acreditado Parnaso, y edificar otro novísimo, según los planes trazados por el maestro y los profesores de la nueva secta.» [1]

El fundamento de estas acusaciones (en las cuales se mezclaban por mucho odios y rencillas personales de que hoy apenas nos damos cuenta) era el espíritu dominante en las *adiciones* a que dió su nombre Munárriz; espíritu, si no de detracción, a lo menos de menguado afecto hacia la poesía castellana del siglo de oro, y especialmente a lo que en ella procedía de imitación italiana o latina, mostrando, al contrario, singular predilección por la literatura francesa del siglo XVIII, por lo que pudiéramos llamar el *filosofismo* poético y revolucionario, de que comenzaban a ser intérpretes en España Cienfuegos y Quintana. A ellos, lo mismo que a su maestro Meléndez, se colmaba de elogios en aquel libro, hablándose por el contrario, en términos harto fríos y con visible despego de las hermosas comedias de D. Leandro Moratín, al cual se hacían reparos muy extraños, v. gr., el de *inmoralidad,* por haber hecho recaer el asunto del *Café* en una familia desgraciada. Y como al mismo tiempo se ponían en las nubes las irrepresentables tragedias de Cienfuegos y *El Duque de Viseo* de Quintana; no es de admirar que la cólera de Moratín y de sus amigos estallase en los términos que hemos visto, y que se diesen a rebuscar gazapos en el trabajo de Munárriz, que los tenía en verdad, y de mucha cuenta. Sobre todo les enojó el absurdo de decir que la versificación castellana no debía aprenderse en Garcilaso, Jáuregui, Rioja, Arguijo, Lope y Quevedo, porque no limaron ni castigaron sus poesías, y adolecen de mil desaliños; sino en Meléndez y en sus imitadores. Moratín compuso en venganza la *Epístola a Andrés* poniendo a la vergüenza todos los neologismos de la escuela salmantina, en un centón **[p. 407]** de versos y frases, maliciosamente entresacados de Meléndez, Cienfuegos y Quintana. Y en una carta familiar ya citada, decía, mezclando la razón con la injusticia, y el amor a la literatura castiza con la satisfacción de sus ofensas privadas: «Yo, para escribir versos, según el género a que quisiera aplicarlos, estudiaría a Garcilasso, a Herrera, los Argensolas, Luis de León, Francisco de la Torre, Arguijo, Rioja, Lope, Valbuena y otros del siglo XVI y XVII, y en sus obras (separando a un lado lo que es defectuoso) hallaría el régimen, la propiedad, la gracia, la energía, la robustez, la abundancia, el giro poético y la armonía de la versificación. Nada de esto han hecho los jefes del moderno culteranismo; han estudiado de prisa, o, por mejor decir, no han estudiado ni conocido los autores de Grecia y Roma; apenas emancipados de los nominativos, se han dedicado a la literatura francesa exclusivamente, sin cuidarse de cultivar la lengua con que los arrullaron en la cuna. Oyeron decir que en nuestros poetas (tomados en montón) se hallaban defectos considerables de juicio y de gusto, y tomaron el partido de no leerlos y despreciarlos, como si un español pudiese hallar en otra parte el lenguaje de las Musas. Con esta voluntaria privación empezaron a hilar versos y a filosofar en consonantes, supliendo el idioma patrio, que ignoraban, con otro que ni es francés ni castellano, ni esgüízaro, ni perteneciente a nuestro siglo, ni al de Berceo, porque de todo participa».

Estas diatribas tienen hoy interés meramente histórico, y no pueden hacer bajar un punto a Quintana de la primacía que obtiene entre nuestros líricos modernos. Moratín juzga aquí, no como poeta, sino como gramático apasionado. Los afrancesados solían ser muy españoles en la lengua, olvidándose de serlo en cosas más substanciales. Por otra parte, es injusticia enorme acusar de enemigo de nuestros poetas clásicos a Quintana, que dedicó la mayor parte de su juventud a la tarea de coleccionarlos y juzgarlos con verdadero amor y muy delicado sentimiento de sus particulares bellezas. Aun en esas adiciones del Blair, que como obra de muchas manos adolecen de desigualdades y contradicciones, no predomina, ni mucho menos, un criterio sistemáticamente hostil a las letras patrias. Quizá los peor tratados son los poetas líricos; pero en cuanto al teatro, hace Munárriz, **[p. 408]** o quienquiera que llevase la pluma por él, concesiones que Moratín no hubiera hecho en ningún caso. Después de notar que nuestras aficiones dramáticas tienen más semejanza con las del teatro inglés que con las del teatro francés, disculpa a nuestros escritores cómicos por haber cedido al torrente de la costumbre, y

opina como Nasarre, aunque por razones diferentes, que, «desechada la multitud de comedias disformes, tenemos aún bastantes que contraponer a las más escogidas del teatro francés». Aplaude en Lope y sus secuaces la pintura fiel de las costumbres de su tiempo, y no quiere creer, con Luzán, que Calderón las haya idealizado. Los declara superiores en realismo a Plauto y a Terencio, y más verdaderos historiadores que la historia misma. En haber trasladado a otros países y a otros siglos las costumbres de España y de su tiempo, también les halla disculpa, puesto que escribían para su nación. En suma: puede contarse al traductor de Blair (como le contó Bölh de Faber) entre los defensores más o menos vergonzantes de nuestro antiguo teatro, que nunca faltaron del todo en el siglo XVIII, aun dentro de los grupos más clásicos.

Cienfuegos, a quien sólo daña el haber expresado en una lengua bárbara concepciones generalmente elevadas y poéticas, había nacido romántico, y ojalá naciera en tiempos en que le hubiera sido posible serlo completamente y sin escrúpulos ni ambages. De la falsa posición en que le colocaba el conflicto entre su genialidad irresistible y la doctrina que él tenía por verdadera, proceden todas las manchas de sus escritos, donde andan extrañamente mezcladas la sensibilidad verdadera y la ficticia, la declamación y la elocuencia, las imágenes nuevas y los desvaríos, que quieren ser imágenes y son monstruosa confusión de elementos inconexos. Todo se halla en Cienfuegos a medio hacer y como en estado de embrión. El fondo de sus ideas es el de la filosofía humanitaria de su tiempo (que Hermosilla apellidaba *panfilismo):* el color vago y melancólico delata influencias del falso Ossián y de Young. Pero hay en todo ello un ímpetu de poesía novísima, que pugna por romper el claustro materno y que da en vagos y desordenados movimientos signo indudable de vida. El que lee *La Escuela del Sepulcro* o *La Rosa del desierto* se cree trasladado a un mundo distinto, no ya del de Luzán, sino del de Meléndez. Aquel desasosiego, aquel ardor, **[p. 409]** aquellas cosas a medio decir, porque no han sido pensadas ni sentidas por completo, anuncian la proximidad de las costas de un mundo nuevo, que el poeta barrunta de una manera indecisa. Sucedióle lo que a todos los innovadores que llegan antes de tiempo. La literatura de su siglo le excomulgó por boca de Moratín y de Hermosilla, y los románticos no repararon en él porque estaba demasiado lejos y porque conservaba demasiadas reminiscencias académicas.

Todo lo contrario acaece con Quintana: llegó a tiempo: fué el poeta de las ideas del siglo XVIII, y por eso enmudeció dentro del XIX. Para encontrar en nuestra historia lírico igual o mayor, es menester remontarse al siglo XVI, y no detenerse sino ante Fr. Luis de León. Pocos hombres han mostrado tanto como Quintana igualdad en su vida, en sus ideas, en sus propósitos y en sus discursos. Era un hombre de una pieza, así en lo político como en lo literario. De aquí proceden su imperfección y su grandeza. Tiene todos los errores y también todas las nobles aspiraciones de su siglo. Su larga vida le permitió conocer otras ideas y otros sistemas, pero jamás hicieron mella en su dura naturaleza. Él mismo debía creerse anticuado, y por eso enmudeció como poeta desde 1829, como crítico y como historiador desde 1830. Y acertó en este retraimiento, que le dió en vida toda la consideración que se debe a los muertos gloriosos y a los vestigios imponentes de las construcciones de otra edad.

Quintana se mantuvo siempre fiel, no sólo a su educación filosófica, no sólo a todos sus errores históricos y preocupaciones políticas, de las cuales nunca quiso apartarse ni una tilde, sino a la poética que había aprendido en su infancia, y que no era otra que la poética clásica, tal como se entendía e interpretaba en Francia y en España a fines del siglo XVIII. Pero como en él vivía una grande alma de poeta lírico, tropezó por su camino con el clasicismo verdadero, no ciertamente con el de Horacio, cuya elegante y *curiosa* sobriedad le falta, sino con cierto género de poesía civil, que por

la grandeza de los asuntos y de las ocasiones en que fué engendrada, por dirigirse, no al lector solitario, sino a masas de pueblo congregadas, y, finalmente, por estar ligada a los recuerdos de un período heroico, recuerda más que otra alguna poesía moderna los cantos de Píndaro y de Tirteo. **[p. 410]** No hay en los versos de Quintana, como hay en los de Cienfuegos, gérmenes de poesía romántica: a lo sumo pueden encontrarse en la fantasía del *Panteón del Escorial,* que bajo ciertos aspectos es de una belleza extraordinaria. Todo lo demás, o es la expresión poética de la filantropía del siglo XVIII (como las odas A *la Imprenta, A la Vacuna,* etc., etc.), o es la explosión magnífica del sentimiento nacional, pero con las formas antiguas y consagradas. Como todo lo que lleva sello de originalidad y de grandeza parece levantarse sobre el medio en que nace. Han creído algunos, confundiendo cosas harto distintas, ver en Quintana el primero de los poetas del siglo XIX; nada más lejos de la verdad: Quintana, en lo bueno y en lo malo, es alumno del siglo XVIII, y el mayor poeta de él en España, como en sus respectivas naciones lo fueron Schiller, Alfieri, Roberto Burns y Andrés Chénier. También aquella edad tenía su poesía y sus poetas. En 1797 aparece firmada la oda de Quintana *A Padilla,* una de sus más audaces composiciones bajo el aspecto político; en 1798 la oda Al *Mar;* en 1800 la oda A *la Imprenta.* Todo Quintana estaba ya en estas composiciones.

Hemos dicho que Quintana se educó en la más severa disciplina clásica. Sus más encarnizados adversarios, los Capmany, los Tineos, le acusan de graves pecados contra la pureza del habla, pero no de haber infringido ley alguna de las que entonces formaban el código del buen gusto. El caballo de batalla de la pobre crítica de Tineo y de Hermosilla, era si sus cantos líricos debían llamarse *odas* o *silvas* o *canciones,* negándoles el primer nombre, porque generalmente no estaban en estrofas regulares. Quintana, como previendo esta cuestión pueril, no había querido darles nombre alguno.

En 1791 Quintana presentó a cierto concurso de la Academia Española un ensayo en tercetos sobre las *Reglas del drama.* [1] La doctrina de este ensayo es la de Boileau en toda su pureza. Acepta el principio de imitación sin explicarle; pasa dócilmente por todo el rigor de las unidades:

[p. 411] «Una acción sola presentada sea
En sólo un sitio fijo y señalado,
En sólo un giro de la luz febea»;

aconseja mezclar el gusto local con el interés universal y permanente; muestra su natural inclinación en preferir la tragedia, y dentro de la tragedia,

«Siempre formas en grande modeladas»;

expresa en magníficos tercetos la admiración que siente por Racine y aun más por Corneille; condena ásperamente los horrores de Crébillon y de Du Belloy; considera la tragedia como lección solemne a pueblos y príncipes:

«Que el trágico puñal con que lastima
El pecho del oyente estremecido,
Verdades grandes y útiles imprima»;

y da a Molière por tipo eterno y único de la comedia:

« . . . . . ¿A tus pinceles
Quién igualó jamás, pintor divino?»

Verdad es que al fin del *ensayo* se leen ciertos versos en loor de los antiguos dramáticos españoles, bastantes para probar que Quintana no fué del todo insensible a sus bellezas, aun acusándolos de haber *desdeñado el arte:*

« Pudo con más estudio y más cuidado
Buscar la sencillez griega y latina;
Y en ella alzarse a superior traslado.

Mas esquivó, cual sujeción mezquina,
La antigua imitación, y adulta y fuerte
Por nueva senda en libertad camina.

Desdeña el arte, y su anhelar convierte
A darse vida y darse movimiento
Que a cada instante la atención despierte.
.....
En vano austera la razón clamaba
Contra aquel turbulento desvarío,
Que arte, decoro y propiedad hollaba.

A fuer de inmenso y caudaloso río,
Que ni diques ni márgenes consiente,
Y en los campos se tiende a su albedrío.

[p. 412] Tal de consejo y reglas impaciente,
Audaz inunda la española escena
El ingenio de Lope omnipotente.
.....
Más enérgico y grave, a más altura
Se eleva Calderón, y el cetro adquiere,
Que aún en sus manos vigorosas dura.
.....

A este criterio están arregladas las dos únicas tragedias de Quintana, notables tan sólo por la robustez y elocuencia de la dicción, y el *Pelayo* además por su sentido patriótico. *El Duque de Viseo,* imitación de un drama inglés de Lewis, se funda en una conseja fantástica, pero tratada clásicamente, y esta fué la mayor de las desgracias de aquel poema. El mismo Quintana lo reconocía en 1821: [1] «El sistema más abierto en que trabajan los autores ingleses y alemanes, autoriza las libertades, cubre las inverosimilitudes y agranda las proporciones... Reducir estas composiciones al rigor exacto de las reglas establecidas por los legisladores poéticos del Mediodía, es mutilarlas miserablemente, violentar su carácter y anonadar su efecto».

Quintana se dió a conocer desde muy temprano como crítico. Para estudiarle en tal concepto, no basta el tomo llamado con inexactitud *Obras completas,* que él mismo formó para la *Biblioteca* de Rivadeneyra. Sólo dos de los opúsculos de su mocedad figuran en ella, y ambos enteramente refundidos: la *Vida de Cervantes,* escrita para una edición del *Quijote* que hizo la Imprenta Real en 1797, y la *Introducción histórica a la colección de poesías castellanas,* impresa en 1807, y adicionada luego con otro volumen y con importantes notas críticas en 1830. Pero fueron muchos más los estudios juveniles de Quintana, y para conocerle plenamente hay que acudir a los tomos 14, 16 y 18 de la *Colección de poetas castellanos* de D. Ramón Fernández (Estala), que contiene prólogos de Quintana a la *Conquista de la Bética* de Juan de la Cueva, a los *Romanceros y Cancioneros españoles,* a *Francisco de Rioja y otros poetas andaluces;* y , sobre todo, recorrer despacio la colección de las *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes,* importante revista que comenzaron a **[p. 413]** publicar Quintana y sus amigos en 1803, y que duró hasta 1805. [1] Todos estos escritos son sensatos, discretos, ingeniosos: arguyen fino discernimiento y verdadero gusto; pero no se trasluce en ninguno de ellos el menor conato de independencia romántica. En Quintana, como en Voltaire, contrasta la timidez de las ideas literanas con la audacia de otro género de ideas. La crítica de Quintana es la flor de la crítica de su tiempo, pero no sale de **[p. 414]** él, no anuncia nada nuevo. Tiene la ventaja que tiene siempre la crítica de los artistas, es decir, el no ser escolástica, el no proceder secamente y por fórmulas, el entrar en los secretos de composición y de estilo, el reflejar una impresión personal y fresca. Quintana no ahonda mucho en el espíritu de Cervantes, pero en su parte externa nadie ha elogiado mejor «aquel poema divino, a cuya ejecución presidieron las gracias y las musas». Juzgó bien a Corneille, pero sacrificando demasiado a Guillén de Castro, y sin penetrarse de las condiciones en que se desarrolló la leyenda dramática castellana. En la controversia que sostuvo con Blanco sobre el Cristianismo como elemento poético, indudablemente lleva Quintana la peor parte, cegado por la falsa doctrina de Boileau, y más todavía por sus propias preocupaciones antirreligiosas. Es absurdo afirmar, como afirmaba Quintana, que el poeta que trate asuntos religiosos (aunque se llame Milton o Klopstock) ha de mostrarse por necesidad «desnudo de invención, tímido en los planes, y triste y pobre en el ornato». El buen gusto de Quintana aparece ofuscado aquí por su intolerancia de sectario. Blanco, que era en aquella fecha tan poco creyente como él, sentía mejor el valor estético de la emoción religiosa, y su refutación en esta parte es sólida y convincente.

Además, Quintana, en esta su temporada crítica, distaba mucho de haber roto las ligaduras de la Retórica. Daba suma importancia a las distinciones jerárquicas de las varias clases de poesía, y así le vemos disertar laboriosamente sobre la supuesta diferencia entre el *idilio* y la *égloga,* sin hacerse cargo de que con dar las respectivas etimologías, acompañadas de un poco de historia literaria, estaba la cuestión resuelta, o más bien, tal cuestión no era posible. Pero la crítica andaba entonces tan lejos de toda desviación de la rutina, que hasta pareció exceso de osadía en Quintana su razonada defensa del verso suelto, que es el más excelente de sus artículos y el más digno de leerse y meditarse.

Otro mérito hay que conceder a Quintana: el de haber sido el primer colector de romances y el primer crítico que llamó la atención sobre este olvidado género de nuestra poesía. Pero no nos engañemos ni hagamos este mérito mayor de lo que es. **[p. 415]** Quintana no conoció los romances viejos, los primitivos, los genuinamente épicos, los que hoy ponemos sobre nuestra cabeza. El haberlos distinguido de los otros no es gloria de Quintana, ni siquiera de Durán, sino de Jacobo Grimm, coloso de la filología, el cual, en su *Silva de romances «viejos»* (Viena, 1815), advinó la verdadera clasificación de ellos y la verdadera teoría de nuestro verso épico, desarrollada luego admirablemente

por Milá y Fontanals, y entendida de muy pocos. El romancerillo que Quintana formó en 1796 para la colección Fernández, no está compuesto de estas reliquias preciosísimas de antiguas rapsodias épicas, sino de sus imitaciones degeneradas de principios del siglo XVII, composiciones nada populares (aunque algunas se popularizaron luego), y enteramente subjetivas o personales. Quintana en aquella fecha no conocía los rarísimos y venerandos libros en que se custodia nuestra tradición épica, el *Cancionero de romances* de Amberes, la *Silva* de Zaragoza. No exijamos de Quintana lo que sólo en nuestros días han podido realizar Wolff y Hoffmann. Quintana no vió más que uno de los últimos romanceros, el *General* de Madrid (1604), y un solo *Cancionero* también, el *General* de Castillo, probablemente en la mutilada edición de Amberes en 1573. Con estos elementos, y no más que éstos, formó su colección, en la cual, por otra parte, el texto está arbitraria y caprichosamente alterado, como Gallardo demostró [1] largamente. El prólogo, aunque ligero, contiene ideas que entonces por primera vez se expresaban y que luego hicieron mucha fortuna, v. gr.: que «los romances son propiamente nuestra poesía lírica» (mejor se diría *épica),* y que «ellos solos contienen más expresiones bellas y enérgicas, más rasgos delicados e ingeniosos, que todo lo demás de nuestra poesía».

Con todas las lagunas que pueden notarse en su crítica, Quintana no dejaba de ser el humanista más ilustrado de su tiempo. Su colección de poesías selectas castellanas nos parece hoy algo pobre y raquítica; pero dentro de su escuela, ni se hizo ni se podía hacer otra mejor. El *Parnaso Español* era un fárrago: la **[p. 416]** colección Fernández una serie de reimpresiones sin plan ni criterio. Quintana tuvo, es cierto, la desventaja de no ser erudito de profesión ni muy curioso de libros antiguos, y sólo a esto puede atribuirse la omisión de ciertos autores y de géneros enteros de nuestra poesía, que de otra suerte no hubiera dejado de incluir, siendo, como era tan delicado su gusto y tanta su aptitud para percibir la belleza. En las tres introducciones que preceden a las tres partes de esta colección, [1] especialmente en las dos últimas, la del siglo XVIII y la de la *Musa Épica*, escritas en plena madurez de su talento y de su estilo, hay juicios que han quedado y deben quedar como expresión definitiva de la verdad y de la justicia: hay generalmente moderación en las censuras, templanza discreta en los elogios, amor inteligente a los detalles y a la práctica del arte, y cierto calor y efusión estética, que contrastan con la idea que comúnmente se tiene del genio de Quintana. Por muy estoica e indomable que fuera su índole, no podía carecer, como gran poeta, de la facultad de entusiasmarse con las cosas bellas. Esta facultad tan rara y preciosa hace que su crítica, incompleta sin duda y poco original en los principios, se levante a inmensa altura sobre el bajo y rastrero vuelo de los gramáticos de compás y escuadra. Otra de las cualidades que le hacen más recomendable, y que en cierto modo contrasta con el carácter absoluto, rígido e intolerante de las doctrinas que en otros órdenes profesaba Quintana, es la discreción, el tacto, la cordura que pone en todos sus juicios (dejándose cegar muy pocas veces por antipatías personales o prevenciones y resabios de polemista), y, en medio de una ilustrada severidad, el deseo y el cuidado de no ofender ni herir bruscamente las aficiones de nadie. Esta flor de aticismo y de cultura, esta *buena educación literaria* que constantemente observó Quintana en su crítica, y tanto más cuanto más adelantaba en años, [2] no perjudica de ninguna manera a la firme e ingenua expresión de sus convicciones. Por demás está advertir **[p. 417]** que no son dogmas ni mucho menos todas las sentencias críticas que formula. Los artistas llevan siempre a la crítica más calor, más elocuencia y más amenidad que los profanos, pero llevan también los inconvenientes de su peculiar complexión literaria, y juzgan mejor aquello que menos se aleja de lo que ellos practican o prefieren en sus obras. Así Quintana comprende y juzga bien a los líricos grandilocuentes como Herrera, y a los poetas nerviosos y fuertes como Quevedo, y hasta cierto punto a los poetas brillantes y pintorescos como Valbuena y Góngora, pero siente muy poco el lirismo suave y reposado de Fr. Luis

de León, o la grave melancolía de Jorge Manrique, o la poesía reflexiva de entrambos Argensolas, y admira a todos estos autores con tal tibieza, que contrasta de una manera singular con los elogios que liberalmente prodiga a otros de mucho más baja esfera, especialmente a los del siglo XVIII, con quien su indulgencia llega a parecer parcialidad. Y esto aun tratándose de los géneros clásicos, que son parte pequeña de nuestro tesoro literario, porque en cuanto al teatro, le comprendía tan mal y le sentía tan poco, que llegó a escribir que «de los centenares de comedias de Lope, apenas habrá una que pueda llamarse buena», confundiendo sin duda lo bueno y aun lo sublime que puede darse en todos los géneros y escuelas, y que a cada paso se da, con asombrosa fertilidad, en Lope, con lo regular y acabado, que es una perfección de género distinto, ni mayor ni menor, propia de Virgilio, de Racine y de otros espíritus de muy distinta familia que los nuestros. Los unos concentran la belleza en un punto solo, los otros la derraman pródiga y liberalmente por todo el ancho campo de una producción inmensa. Aplicar a los unos y a los otros igual medida crítica, es faltar a la justicia y confundirlo todo.

Verdad es que en materia de teatros era la crítica de Quintana más atrasada y tímida que en lo restante. Ya hemos visto que desde su juventud admiraba fervorosamente la tragedia francesa, y no sólo en sus obras maestras, sino en otras bien medianas, ante las cuales parece un prodigio la más descuidada comedia de Lope. Así le vemos citar por prototipo de perfección dramática el *Tancredo,* debilísima obra de la vejez de Voltaire, y que ya en 1830, cuando Quintana escribía esto, ni se **[p. 418]** leía ni se representaba en Francia. [1] Y aunque él fué uno de los primeros que pronunciaron en España (en 1821) el nombre de *escuela romántica,* [2] no fué para adoptar ninguno de sus principios, sino para vacilar un poco en la cuestión de las unidades (que tantos españoles del siglo pasado habían impugnado, entre ellos su propio maestro Estala), no llevándole tampoco esta vacilación más allá que a reconocer que «si hay grandes razones en pro, hay grandes ejemplos en contra», a pesar de lo cual el persistía en sentar como principio que «la severidad es necesaria en todo lo que pertenece a la verisimilitud, que no deben concederse al arte más licencias que aquellas de donde pueden resultar grandes bellezas», lo cual viene a ser un principio ecléctico, que deja abierta la puerta para alguna, aunque escasa y restringida libertad. Pero era tan sano y certero el instinto crítico de Quintana, que al investigar las causas de la esterilidad de todos los esfuerzos hechos en la centuria pasada para implantar la llamada tragedia española, no dudó en declarar que semejantes humanistas dramaturgos (entre los cuales él mismo podía contarse como uno de los mejores), para nada habían tenido en cuenta la imaginación, el carácter y los hábitos propios de nuestra nación. *«Para que la tragedia pueda llamarse nacional* (añade), *es preciso que sea popular».*

Estas fueron las únicas concesiones que en teoría hizo Quintana a las nuevas ideas: en la práctica ninguna, si se exceptúa el gracioso romance de *La Fuente de la Mora Encantada,* escrito en 1826. Tampoco les fué sistemáticamente hostil: lo que hizo fué no tomar parte alguna en la contienda. Por eso, habiendo fallecido ayer, nos parece un varón de otras edades, con todo el prestigio monumental que a otros comunica la lejanía. [3]

[p. 419] Enfrente del grupo literario cuyo jefe reconocido era Quintana a principios de nuestro siglo, estaba el grupo de los amigos y admiradores de D. Leandro Fernández de Moratín, el más insigne de nuestros poetas cómicos al modo clásico, y uno de los escritores más correctos y más cercanos a la perfección que hay en nuestra lengua, ni en otra alguna. Niéganle algunos viveza de fantasía, profundidad de intención, calor de afectos y abundancia de estilo. Aun la misma perfección de su

prosa, antes estriba en la total carencia de defectos que en cualidad alguna de orden superior, sin que conserve nada de la grande y caudalosa manera de nuestros prosistas del siglo XVI. La sobriedad del estilo de Moratín se parece algo a la sobriedad forzada del que no goza de perfecta salud ni tiene sus potencias íntegras. Hay siempre algo de recortado y de incompleto, que no ha de confundirse con la sobriedad voluntaria, última perfección de los talentos varoniles y señores de su manera.

Pero esto es todo lo malo que puede decirse de Moratín, y aun esto lo hemos exagerado en los términos, para que no se nos tache de apasionados ciegos de aquel ilustre escritor. Porque en realidad, apasionados somos, aunque no de la totalidad de sus obras, ni quizá por las mismas razones que otros. Acaso parezca una paradoja decir que el rumbo que siguió habitualmente Moratín no era el más proporcionado a su ingenio, y que fué hasta cierto punto mártir de la doctrina literaria cuyas **[p. 420]** cadenas parecía llevar con tanta soltura y desembarazo. Y el primer error de Moratín fué obstinarse en la imitación de Molière, con cuyo talento no tenía el suyo punto alguno de semejanza. Las obras en que quiere imitarle directamente *(La Mojigata,* por ejemplo), son las más débiles y las más descoloridas de todas, y forzosamente han de parecer de segundo y aun de tercer orden a todo el que no profese por las menudencias gramaticales y la elegante imitación del lenguaje familiar una adoración exagerada. Moratín carece absolutamente de la profundidad lógica más bien que psicológica que Molière pone en sus figuras; de aquella penetrante fuerza cómica que ahonda en las entrañas de la vida, y saca de ella, si no tipos complejos como los de Shakespeare, a lo menos imperecederas generalizaciones, que parecen almas humanas, siquiera muchas veces no lo sean. Moratín no penetra ni ahonda nada, y suele usar de tonos tan apagados, que apenas dejan impresión distinta en los ojos ni en la memoria.

Pero cuando Moratín es Moratín, empieza a descubrirse en él, aunque algo atenuada como de propio intento, una naturaleza de poeta, mucho mayor de lo que al principio se hubiera creído, y entonces nos encontramos con que Moratín alcanza verdadera superioridad en dos géneros muy distintos: la crítica literaria llevada al teatro, pero por otro camino y con distintos fines que la llevó Molière, y un cierto género de comedia urbana, sentimental y grave, donde los elementos cómicos quedan en segundo término. Esta comedia en nada se parece al género declamatorio, ampuloso y fríamente frenético, atestado de moralidades, sentencias, exclamaciones y pantomimas, que había querido implantar en Francia Diderot. Al contrario, la musa de Moratín, suave, tímida, casta, parece que rehuye la expresión demasiado violenta del sentimiento, y guarda, en el mayor tumulto de la pasión, una compostura, una decencia, una flor de aticismo como la que Terencio ponía hasta en sus esclavos y sus rameras. Moratín es de la familia de Terencio: ambos carecen de fuerza cómica y de originalidad, y en ambos la nota característica es una tristeza suave y benévola. No lo negará quien haya meditado despacio el incomparable Sí *de las Niñas,* tan malamente tildado por algunos de frío y seco, y comparado por **[p. 421]** Schack con un paisaje de invierno. Yo no veo allí la nieve ni la desolación, sino más bien las tintas puras y suaves con que se engalana el sol al ponerse en tarde de otoño.

Moratín no servía para la pintura de otros vicios y ridiculeces que los literarios. *El Barón* es pueril y candoroso hasta el último punto: *La Mojigata* poco menos, y ni por semejas descubre los verdaderos caracteres de la tenebrosa hipocresía. Y tenía que suceder así forzosamente, porque Moratín (según de todos los sucesos de su vida resulta) no conoció jamás el mundo ni hizo esfuerzo por estudiarle, sino que, solitario, huraño y retraído, hombre bueno y generoso en el fondo, pero desconfiado y de difícil acceso, vivió con sus libros y con muy pocos amigos, y no parece haber sentido verdadera

indignación contra otra ninguna cosa, sino contra los malos dramaturgos y las perversas comedias. Y así como en *El Viejo y la Niña,* obra de su juventud y en *El sí de las Niñas,* obra perfecta de su edad madura, puso lo que en él había de poeta de sentimiento, así en *La Comedia Nueva* derramó toda su cáustica vena contra los devastadores del teatro, produciendo la más asombrosa sátira literaria que en ninguna lengua conozco, y que quizá no tenga otro defecto que haber querido el autor, para hacer más directa y eficaz la lección de buen gusto que se proponía dar, presentarse bajo la máscara del único personaje realmente antipático de tan regocijada obra. Mucho disfavor se hizo Moratín arrebatado por sus furores de hombre de escuela; él valía más que D. Pedro.

Moratín ha expuesto largamente sus doctrinas dramáticas no sólo por boca del ya citado insufrible pedagogo, sino en forma directa y preceptiva, así en las *Advertencias* (por lo general bien poco modestas) que figuran en las diversas ediciones al frente de sus comedias, como en las extensas e importantísimas notas que dejó manuscritas a *El Viejo y la Niña,* y a *El Café.* Todavía conviene añadir muchos trozos de sus viajes, algunas de sus cartas, muchos apuntes sueltos y juicios de obras dramáticas, y las largas notas que puso a su traducción del *Hamlet* de Shakespeare. Pero la exposición mas sistemática y completa es la que se halla en el prólogo general de sus *Comedias,* escrito en París en 1825, y que puede considerarse como su testamento literario. Valiéndonos de todas estas fuentes, procuraremos **[p. 422]** exponer las doctrinas literarias de Moratín, que son realmente bien poco complicadas. [1]

El concepto que Moratín tenía de la comedia en ese año 25, después de Lessing, después de Schlegel, y cuando ya por todas partes triunfaba la revolución romántica, era el más estrecho que puede imaginarse, mucho más estrecho que la fórmula que el mismo Moratín había practicado. En general, los artistas son los que tardan más en desprenderse de las preocupaciones doctrinales de su juventud. Los críticos que nada han hecho y que no ponen su amor y su orgullo en sus obras propias, pueden ir muy lejos, sin temor y sin escrúpulos. ¿Pero cómo exigir de Moratín que en su vejez renunciara de plano a una escuela dentro de la cual había triunfado, probando con su ejemplo que no eran óbice tales preceptos para la creación de obras verdaderamente bellas? Así es que le vemos citar con muchísimo respeto, no ya sólo a Boileau, sino a Nasarre (!), y definir la comedia poco más o menos como Luzán: «imitación en diálogo (escrita en prosa o verso) de un suceso ocurrido en un lugar y en pocas horas entre personas particulares, por medio del cual y de la oportuna expresión de afectos y caracteres, resultan puestos en ridículo los vicios y errores comunes en la sociedad, y recomendadas, por consiguiente, la verdad y la virtud». Este es un género de comedia; pero ¿por qué no ha de haber otros igualmente legítimos, como la comedia lírica e ideal de Aristóteles, la comedia-novela de Lope de Vega, la comedia caprichosa y fantástica de Shakespeare? A lo menos, agradezcamos a Moratín el haber suprimido de la definición de los antiguos lo de *acción alegre y regocijada,* porque entonces serían sus propias comedias las primeras que quedasen fuera de tan rígida legislación.

También admite Moratín el intolerable apotegma de que «toda composición cómica debe proponerse un objeto de *enseñanza*, **[p. 423]** desempeñado con los atractivos del placer». Profesa el principio de imitación como distinta de la copia «porque el poeta observador de la Naturaleza, escoge en ella lo que únicamente conviene a su propósito, lo distribuye, lo embellece, y de muchas partes verdaderas compone un todo que es mera ficción: verisímil, pero no cierto; semejante al original, pero idéntico nunca». Considera el arte como la facultad de *embellecer* la Naturaleza: «la Naturaleza presenta los originales; el artífice los elige, los hermosea, los combina...» Establece, sin embargo, una diferencia profunda entre la tragedia y la comedia. La primera es (como hoy diríamos) arte idealista; la segunda

arte realista. *«La tragedia pinta a los hombres, no como son en realidad, sino como la imaginación supone que pudieron o debieron ser:* por eso busca sus originales en naciones y siglos remotos... *La comedia pinta a los hombres como son,* imita las costumbres nacionales y existentes, los vicios y errores comunes, los incidentes de la vida doméstica». De aquí infiere Moratín que la comedia puede escribirse en prosa, pero la tragedia debe escribirse siempre en verso. Él compuso en prosa sus dos mejores comedias, y leía continuamente la *Celestina,* el *Quijote* y el *Pícaro Guzmán,* para extraer de ellos una prosa dramática, dificilísima de escribir en castellano.

En las *unidades* es inexorable: una *acción sola en un lugar* y *un día:* un solo interés, un solo enredo, un solo desenlace: «si no, la atención se distrae, el objeto principal desaparece, los incidentes se atropellan, las situaciones no se preparan, los caracteres no se desenvuelven, los afectos no se motivan...» «No se cite el ejemplo de grandes poetas que las abandonaron, puesto que, si las hubieran seguido, sus aciertos serían mayores...» «Si tal licencia llegara a establecerse, presto caerían los que la siguieran, en el *caos dramático de Shakespeare».* [1] *«Si* la ejecución es dificultosa, ¿quién ha creído hasta ahora que sea fácil escribir una excelente comedia?»

La comedia de Moratín, sujeta ya por tantas trabas, aún lo está por muchas más que el poeta se impone. Los personajes han de pertenecer forzosamente a *la clase media de la sociedad,* como si ella sola tuviera el privilegio de las situaciones cómicas. **[p. 424]** Para Moratín es objeto indigno del arte lo que él llama «el populacho soez, sus errores, su miseria, su destemplanza, su insolente abandono». Como se le había puesto en la cabeza que la comedia se escribía para *enseñar* y *corregir,* estima que tales gentes son incapaces de enmienda, y las entrega al brazo de las leyes *protectoras* y *represivas.*

Otras recomendaciones son muy discretas, verbigracia, preferir los caracteres a la acción; no hacer ridículos todos los personajes, para que no falte la necesaria degradación en las figuras; no fundar el objeto primario de lo cómico en defectos físicos o en ridiculeces de poca monta, ni tampoco en extravagancias parciales y rarísimas. Pero el mejor precepto de todos, el que más honra el discernimiento de Moratín, y el que explica por qué se salva él donde tantos naufragaron, es el de hacer española la comedia, y *vestirla de basquiña y mantilla,* lo cual dentro de cualquiera Poética puede y debe hacerse y recomendarse.

Se ha presentado a Moratín como enemigo acérrimo del antiguo teatro español. Nada más falso y gratuito: su padre iba mucho más lejos que él en esta parte. Por el contrario, D. Leandro, así en este prólogo como en sus *Orígenes* y en todas sus obras, manifiesta bien que sentía por los colosos de nuestra escena todo el aprecio compatible con sus teorías estrechas y con su propia índole, nada propensa a la admiración ni al entusiasmo. En ese mismo prólogo, que es su última y más solemne palabra, recomienda a la juventud «la continua lección de nuestros mejores dramáticos antiguos, los cuales, a vueltas de su incorrección y sus defectos, nos ofrecen los únicos excelentes modelos que deben imitarse, cuando la buena crítica sabe elegirlos». En los *Orígenes del teatro español,* obra de erudición copiosísima para su tiempo, de propias y bien ordenadas investigaciones, que arguyen verdadero celo patriótico y amor sin límites a su asunto, puede haber, aunque nunca en tanto grado como supone Schack, «decisiones arbitrarias inspiradas por el absurdo clasicismo francés»; pero son las menos, y están compensadas con frecuentes aciertos. Nasarre había lanzado sobre Lope la nota de corruptor de un teatro que el tal Nasarre no conocía ni por asomo. Moratín, que había estudiado ese teatro, defiende a Lope de *acusación tan injusta,* y pondera en magníficos términos «su exquisita **[p.**

425] sensibilidad, su ardiente imaginación, su natural afluencia, su oído armónico, su cultura y propiedad en el idioma, su erudición y lectura inmensa de autores antiguos y modernos, su conocimiento práctico de los caracteres y costumbres nacionales»; comenzando por declarar que nunca produjo la Naturaleza hombre semejante. «No corrompió el teatro (añade): se allanó a escribir según el gusto de su tiempo». No se puede pedir más a un admirador tan fervoroso de Molière y de Boileau. ¿Y quién no recuerda lo que dice D. Pedro en la *Comedia Nueva (* y es casi lo único tolerable que dice): «¡Cuánto más valen Calderón Solís, Rojas, Moreto *cuando deliran,* que estotros cuando quieren hablar en razón!... Aquellos disparates, aquel desarreglo son hijos del ingenio y no de la estupidez».

Los dramaturgos a quienes en la *Comedia Nueva* se persigue y flagela no son, de ninguna suerte, los gloriosos dramaturgos del siglo XVII, ni siquiera sus ultimos y débiles imitadores los Cañizares y Zamoras, ni tampoco los poetas populares como don Ramón de la Cruz, sino una turba de vándalos, un enjambre de escritores famélicos y proletarios, que ninguna escuela podía reclamar por suyos y que juntaban en torpe mezcolanza los vicios de todas: el desarreglo novelesco de los antiguos, el prosaísmo ramplón y casero del siglo XVIII, los absurdos del melodrama francés, las ternezas de la comedia lacrimatoria, sin que tampoco siguiesen rumbo fijo en cuanto a los llamados preceptos clásicos, puesto que unas veces los conculcaban y otras (que no eran las menos) hacía gala de observarlos, especialmente el de las unidades, con un estúpido servilísimo, que no hacía ni mejores ni peores sus desatinadas farsas. Tal era la escuela que Moratín no llegó a enterrar, porque escribió muy poco para el teatro, y porque casi nadie le siguió: escuela que en una forma u otra se prolongó hasta muy adentro del reinado de Fernando VII, y no se puede decir definitivamente enterrada con el mismo Comella, que murió en 1814. Tal era el teatro de los Moncines, Valladares, Conchas, Zavalas y Zamoras, y, sobre todo, de aquel infatigable dramaturgo de Vich, que inundó la patria escena de Marías Teresas, Catalinas, Federicos Segundos, Cecilias, Jacobas, negros sensibles y Czares de Moscovia, pudiendo saborear en vida algo que se parecía a la gloria, puesto que sus informes **[p. 426]** abortos ocuparon las tablas de los teatros de Italia y quizá de otras naciones de Europa, como el mismo Moratín testifica. Todos estos infelices poetastros eran mucho menos españoles que Moratín, como no quiera entenderse por español el ser bárbaro ignorante y desatinado. Los mismos títulos y argumentos de las absurdas y complicadas fábulas que llevaban a la escena, revelan el origen extranjero de ellas. Y, en efecto, las sacaban unas veces de melodramas, otras de novelas, de libros de viajes, de *Mercurios* y de *Gacetas* del tiempo, prefiriendo los asuntos del Norte de Europa en que hubiera nombres estrambóticos, por donde venían algunas veces e indirectamente a ser tributarios de la poesía inglesa y alemana. Lo que tales invenciones eran, sólo se comprende leyendo las chistosas notas de Moratín a la *Comedia Nueva.*

Más difícil parece defender a Moratín de su pecado shakespiriano, la traducción del *Hamlet.* Y no porque la traducción en sí sea tan mala ni tan infiel, como algunos dicen y como en aquel tiempo sostuvo el abate Cladera, prototipo de D. Hermógenes, sino por la advertencia y las notas que la acompañan, y que a los ojos de un hombre de nuestros días han de parecer forzosamente el colmo de la irreverencia. Los tiempos y las ideas han cambiado tanto, que quizá no agradecemos a Moratín poco ni mucho el habernos dado a conocer íntegro y sin mutilaciones el más grandioso drama de Shakespeare, en 1798, cuando Letourneur le envolvía en sus perífrasis y le recortaba sin conciencia, y cuando Ducis no se atrevía a presentarle en escena sino clásicamente desfigurado y vestido como arlequín con sayo de diversos colores. La traducción de Moratín, imperfecta como es, está muy libre de tales profanaciones, y supera a todas las traducciones francesas que entonces existían. Algunos

yerros materiales muy chistosos no bastan para disminuir el mérito general de este trabajo, hecho en buen castellano y con esmero. Respecto de las notas, de que con tanto desdén se habla, mucha disculpa cabe si nos trasladamos por un momento a la época en que se escribieron. Lo que hoy nos parece tan escandaloso, entonces no lo era, y Moratín no habría sido Moratín si hubiese juzgado de otro modo. Recuérdese la carta de Voltaire a la Academia francesa y la parodia que hizo del *Hamlet.* Moratín no va tan **[p. 427]** allá, ni traduce el *Hamtet* para desacreditarle: le traduce de buena fe, para dar una muestra del teatro inglés, que él no aprueba, porque riñe con todas sus convicciones estéticas, pero en el cual reconoce *bellezas admirables.* La acción del *Hamlet* le parece «grande, interesante y trágica, capaz de acalorar la fantasía y llenar el ánimo de conmoción y de terror». Advierte en ella «pasiones terribles, dignas del coturno de Sófocles». Aquella grandeza le deslumbra y le ofende a la vez, pero sabe distinguirla y llamarla por su nombre. *Hamlet* le parece «un todo extraordinario y monstruoso»; pero las grandes, las sublimes bellezas suele percibirlas como nosotros, aunque las siente con menos intensidad, porque su gusto no estaba educado en ellas. Admira «la vehemencia, el fervor, la sublimidad trágica» de las palabras de Hamlet a la sombra de su padre *(Angels and ministers of grace defendus),* y , sobreponiéndose a toda su antipatía por lo maravilloso y sobrenatural, exclama: «¡Qué pavorosa agitación se apodera del auditorio! ¡Con qué muda inquietud se espera el éxito! Ya se olvidan cuantos desaciertos han precedido: aquí triunfa el talento del poeta: ya ha conmovido con poderoso encanto los ánimos de la multitud, que le sigue atónita». Encuentra en el personaje de Polonio «rasgos cómicos dignos de Molière», lo cual en su boca es el más alto elogio. Y hace más todavía: pone en cotejo el *Hamlet* con la *Electra* de Sófocles, y da la preferencia al primero, por ser más profunda la lucha que se establece en el alma de *Hamlet* entre la ternura filial y el deber de la venganza: Cuanto dice sobre el episodio de *Ofelia* está lleno de discernimiento crítico y de admiración sincera: «Su vida, sus cantares, su furor, su alegría, sus lágrimas, su silencio, son toques felices de un gran pincel que dió a esta figura toda la expresión imaginable».

Pudiéramos citar otros infinitos rasgos en prueba de que la crítica shakespiriana de Moratín representaba un verdadero adelanto sobre la de Voltaire y sus innumerables discípulos. Es verdad que hay en el *Hamlet* bellezas que Moratín no ha visto, y otras que torpemente ha convertido en defectos. Moratín juzgaba conforme a una legislación inflexible, y puestos los ojos en un solo tipo de drama. Agradezcámosle lo que hizo, y no afectemos indignación por errores inevitables. ¿Quién no se sonríe al ver calificadas de *ociosas* e *intempestivas* las primeras escenas **[p. 428]** de *Hamlet,* que, gradualmente y con arte tan profundo, van preparando la terrible entrevista del Príncipe de Dinamarca con el espectro? ¿Haría la aparición el mismo efecto si fuese desde luego al Príncipe y no a los soldados? Moratín, a pesar de su instinto para los efectos escénicos, no comprendió ni el silencioso paseo del muerto, ni el terror de los guardias, ni la enérgica familiaridad de sus expresiones. Ni comprendió tampoco la lúgubre poesía de la escena de los sepultureros, que a él le pareció de ínfima farsa «llena de imágenes horrendas, asquerosas, repugnantes, ridículas», y, en suma, *impertinente y soez.* No levantemos las manos al cielo: todo temperamento artístico lleva consigo algo de exclusivismo: los poetas no entienden más poética que la que ellos mismos practican: si Moratín hubiera sido capaz de admirar con el criterio ecléctico y desapasionado que nosotros gastamos, todo lo que hay de admirable en Shakespeare, no hubiera hecho *El Sí de las Niñas,* que, a su manera, es una belleza artística de orden bastante alto.

Pero lo cierto es que ha habido pocos hombres de menos dilatadas aficiones estéticas que Moratín. Su *Viaje por Italia,* tan picaresco, tan divertido y tan gracioso, es bajo otros aspectos, un documento deplorable. ¡Qué modo de describir los Museos! Parece el inventario de un escribano. Ni una sola vez

responde el alma de Moratín a las impresiones de las artes plásticas en aquel suelo clásico de ellas. En presencia del *Duomo* de Milán, sólo se le ocurre decir que es todo de mármol y que debe de haber costado *sumas enormes,* lo cual él se inclina a tener por una especie de locura. Cuando dice que se entusiasma con algún cuadro o con alguna estatua, es para repetir frases hechas, en las cuales no se trasluce el menor vestigio de impresión personal. Las puertas del *Bautisterio* de Florencia le parecen *cosa de mérito,* y pare usted de contar. Ticiano no le inspira más que unas reflexiones vulgares sobre la belleza electiva y la invención, [1] que pueden **[p. 429]** aplicarse a cualquier artista del mundo sin que le determinen ni le califiquen.

Aun en la misma literatura, Moratín parece conceder poca atención a todos los géneros distintos de la comedia. Las mismas obras maestras del arte helénico le inspiran observaciones muy triviales y nada entusiastas, a pesar de su decantado clasicismo. En el tercer tomo de sus *Obras Póstumas* se han impreso algunas notas suyas sobre varias tragedias de Eurípides *(Las suplicantes, Ifigenia en Aulide, Ifigenia en Tauris, Reso, Medea,* etc.), donde la crítica es tan pobre y encogida, que sin reparo se tiene por *inútil* el coro y por *impertinente* todo lo que en los antiguos se refiere a los ritos sepulcrales y al culto de los muertos: se dice que Racine ha mejorado mucho a Eurípides, y que Metastasio sabía hacer mejor que él las exposiciones: se encuentra mal que Aquiles no esté enamorado: se censura a los griegos por no haber observado las unidades, etc., etc. Todo esto se halla muy distante de la alta crítica de Estala, y demuestra cuán grande era la superioridad de éste sobre sus amigos. Eurípides, aún más que Shakespeare, parece haber sido para Moratín y otros *clásicos* de su especie el *libro de los siete sellos.*

Considerado como lírico, Moratín es superior a su fama, y nadie puede negarle sin injusticia uno de los primeros lugares entre los más limpios y elegantes imitadores de la musa latina e italiana. Los desaforados elogios de Tineo y Hermosilla le han hecho mucho daño; pero nadie tiene la culpa de la insensatez de sus admiradores. No sólo Hermosilla y su amigo, sino don Andrés Bello, que era crítico de especie superior, encontraba en los poemas sueltos de Moratín «bellezas de un orden muy elevado a que no llegan sus mejores comedias»; y tenía la oda a la Virgen de Lendinara por una de las más perfectas que se han compuesto en lengua castellana. [1] Por otra parte, sería error imaginar que Moratín participaba de todas las preocupaciones de **[p. 430]** sus dos *turiferarios.* Tineo y Hermosilla se llevan las manos a la cabeza al ver que califica de odas las silvas y hasta un romancillo satírico. Por otra parte, en las notas de sus *Poesías* hay singulares rasgos de independencia literaria. Ya desde su juventud, desde el primer escrito que conocemos suyo, las *Observaciones sobre el Canto épico* de su padre, Moratín se mostraba defensor del elemento cristiano en toda poesía, y especialmente en la épica y lírica. Sus palabras son terminantes, y en este punto insistió siempre. Moratín, aunque parezca increíble, pensaba en este punto lo mismo que Chateaubriand, pero bastantes años antes que él. En 1785 escribía: «¿Quién será el que, haciendo revivir las fábulas del paganismo, se atreva a usarlas en un asunto sacado de la historia moderna? ¡A cuántos errores y contradicciones tiene que exponerse! Sannázaro, Camoens y otros, incurrieron en esta falta. El más ciego partidario de la ficción antigua, leyendo los *Lusiadas,* hallará en ellos una general confusión de ideas y una mezcla de lo más sagrado de nuestra religión con lo más profano de la gentílica... Tales inconvenientes resultan del uso de las fábulas antiguas en la epopeya: hoy son despreciables para nosotros aquellas ficciones: como no son creídas, no pueden mover el corazón, ni causar los efectos que desean los que las usan... Y si observamos nuestra religión, ¿qué no hallaremos en ella adaptable a la poesía heroica? Un Dios omnipotente que formó el universo con sola su palabra, que todo lo cría, lo alimenta y lo sostiene: un Dios, a cuya voz terrible tiemblan los cielos y los abismos: los ángeles, ministros suyos, o para el

favor o para el castigo: los bienaventurados, otros tantos héroes fortísimos... protectores de los hombres que los invocan y reverencian... ¡Cuán abundante materia ofrece todo esto al ingenio de un poeta, que, ayudado de ingenio y gusto, quiera unir en la epopeya lo verisímil a lo maravilloso! Ni a sólo esto se reducen sus facultades: las cosas morales y físicas toman nueva forma; les da cuerpo, voz y acción». Esta doctrina se encuentra amplificada en una brillante nota de las *Poesías sueltas,* en que Moratín a despecho de sus resabios volterianos, reconoce y exalta las ventajas estéticas del cristianismo, y habla con particular encarecimiento de la devoción a Nuestra Señora como fuente sublime de poesía: «Una mujer, la más perfecta de las criaturas, la más **[p. 431]** inmediata al trono de Dios, medianera entre Él y la naturaleza humana, Madre amorosa, amparo y esperanza nuestra, ¿qué objeto se hallará más digno de la lira y el canto?»

Moratín no formó propiamente escuela, ni tenía instintos de propagandista. Su misma pulcritud le alejaba del vulgo. Los que más frecuentaron su intimidad, como Estala, Tineo, Hermosilla, eran humanistas y gramáticos más bien que poetas. De Hermosilla, que fué el verdadero preceptista de este grupo, se hablará más adelante. Don Juan Tineo, colegial de Bolonia, sobrino de Jove-Llanos, y fundador con Moratín de la burlesca Academia de los *Acalófilos* o *adoradores de lo feo,* [1] era varón de inmensa lectura latina e italiana; pero nada imprimió, fuera de una réplica a las observaciones de Quintana sobre *La Mojigata.* Años después de su muerte, se insertaron en la obra póstuma de Gómez Hermosilla, *Juicio crítico de los principales poetas españoles de la última era,* dos fragmentos críticos de Tineo, uno sobre Moratín y otro sobre Meléndez, el primero todo de encomios fastidiosamente repetidos; el segundo de censuras tan encarnizadas y violentas, que a los que, mirando de lejos las cosas, apenas alcanzamos a percibir diferencia substancial o de doctrina en las escuelas literarias españolas de fines del siglo XVIII nos parecen absurdas e inexplicables. Nadie creería, a no verlo escrito por Tineo, que Meléndez fué comparado con Góngora en lo malo, y acusado formalmente de corruptor de la poesía y del lenguaje castizo, y de inventor de otro «exótico, mestizo y bárbaro», suponiéndose, además, en él, y en sus discípulos Quintana y Cienfuegos, un plan oculto y tenebroso, una especie de conjuración contra los antiguos númenes de nuestro Parnaso. Todo cuanto se dijo contra los románticos, todo cuanto se dice ahora contra los naturalistas, lo dijeron Tineo y Hermosilla contra Meléndez, que a muchos parece hoy un poeta amanerado, en quien nadie descubre atrevimiento alguno. ¡Buen desengaño para los que toman muy por lo serio estas parcialidades y banderías críticas, de las cuales al cabo de cuarenta años ya nadie entiende una palabra, porque a los ojos de la historia parecen todos unos, vencedores **[p. 432]** y vencidos, moros y paladines! *Rixatur saepe de lana caprina.* Tineo no dejaba de sentir la poesía a su modo, y era apasionadísimo de Fr. Luis de León y de Garci-Lasso, sobre los cuales hizo delicadas observaciones, comparando, v. gr., la *Noche serena* con la oda de Meléndez A las *estrellas.* Pero su ídolo fué Moratín, a quien admiraba por su semejanza con los poetas italianos, y, sobre todo, por el mérito de la *dificultad vencida,* al cual él daba importancia exagerada, y nada compatible con su entusiasmo por Fr. Luis de León, que nunca hizo alarde de vencer tales dificultades, sino todo lo contrario.

Algunos cuentan al traductor del Batteux entre los preceptistas de la escuela moratiniana, pero dudo que con bastante fundamento. El tal traductor nada más tenía de común con los amigos de Moratín que el ser aborrecedor de Meléndez y de los demás salmantinos, excepto Iglesias, cuyas anacreónticas pone sobre las de Meléndez. Por lo demás, sus adiciones son un centón, en que andan revueltas las doctrinas más contradictorias, copiados a la letra los discursos y prólogos de Estala, y a su lado, enteros y verdaderos, los capítulos de la *Poética* de Luzán relativos al teatro, y el *Análisis del Quijote* de D. Vicente de los Ríos, sin que se descubra en el buen Arrieta otro propósito que el de

abultar farragosamente sus volúmenes. Por otra parte, es imposible que esta traducción, escrita en una lengua todavía mas bárbara y neológica que la que usó Munárriz en su *Blair castellano,* haya podido ser nunca el código de una escuela celosa como ninguna otra de los fueros de la lengua castellana. Capmany que en esta parte pensaba como los moratinianos, confunde a ambos traductores en la misma reprobación y el mismo anatema, al principio de la segunda edición de su *Filosofía de la Elocuencia*.

Ya hemos dicho que el triunfo de Moratín sobre los malos dramaturgos estuvo muy lejos de ser tan completo como el que Cervantes obtuvo sobre los libros de caballerías, hasta el punto de no haberse impreso casi ninguno después de la segunda parte del *Quixote.* Moratín, trabajando con los mil escrúpulos con que trabajaba, no podía abastecer de piezas nuevas el teatro, y además, graves contrariedades y disgustos le alejaron de él muy pronto. Y como, por otra parte, nadie le imitaba ni seguía en **[p. 433]** el camino de la comedia clásica, continuó entregado el teatro a los Zavalas y Comellas, con cuyos disparatados engendros alternaban las producciones de nuestra antigua escena, ya en su primitiva forma, ya refundidas, y alguna que otra tragedia clásica, formada más bien sobre el patrón de las de Alfieri que sobre el de las de Corneille y de Racine. Entre estos ensayos trágicos, algunos ni representados siquiera, deben contarse los cuatro de Cienfuegos y los dos de Quintana, el *Coriolano* y el *Saúl* de Sánchez Barbero, el *Numa* de Castillo, algunas piezas de Rosa Gálvez, *Las Troyanas* del Duque de Híjar, la *Egilona* de Vargas Ponce, la *Polizena* de Marchena, y pocas más, ni buenas ni malas, a las cuales pueden agregarse algunas valentísimas traducciones como las de Saviñón, D. Dionisio Solís y D. Juan Nicasio Gallego. Comedias originales, apenas hubo ninguna digna de particular memoria: las de Messeguer, Plano, Ramírez de Arellano, Enciso y Castrillón y algún otro (que tradujeron y refundieron mucho más que inventaron), son tan débiles y oscuras, que sus títulos se van de la memoria y de la pluma. En realidad, Moratín no tuvo sucesores hasta la época constitucional del 20 al 23, en que se dieron a conocer como poetas cómicos Martínez de la Rosa y Gorostiza. Sin ellos, habría una verdadera laguna en la historia de la comedia española desde Moratín hasta Bretón.

Moratín, creyendo de buena fe que las medidas oficiales podían reanimar la escena moribunda, había aconsejado al Príncipe de la Paz la formación de una *Junta censoria* de teatros. Pero esta Junta se constituyó de una manera tan absurda, que a su frente vino a estar, como gobernador del Consejo, el general Cuesta, bizarro aunque desgraciado militar, y todavía más desgraciado y de todo punto incompetente juez en materias de poesía y de buen gusto, a lo cual se añadía su índole terca y dominante. De análogos defectos adolecían la mayor parte de los vocales. Moratín no pudo entenderse con sus compañeros, y se marchó de la Junta renegando de ella, y bastante desengañado respecto de las maravillas de la protección oficial, puesto que años después no quiso aceptar el cargo de director único de teatros con que le brindaron sus protectores. La Junta, después de la dimisión de Moratín, no hizo más que desatinos, **[p. 434]** empezando por imprimir un formidable catálogo de piezas cuya representación se prohibía (más de seiscientas), figurando entre ellas las creaciones más portentosas de nuestro antiguo teatro, *La Vida es sueño*, *El Príncipe Constante*, *El Tejedor de Segovia,* etcétera, etc. En seguida hizo imprimir un *Teatro Nuevo Español* (1800-1801) en cinco volúmenes, donde hay alguna que otra pieza original y muchas traducciones, de las que decía Moratín que necesitaban traducción. Es curioso encontrar en esta colección las primeras muestras de la influencia del teatro alemán. Allí figuran, pésimamente vertidos (del francés, por supuesto) *Intriga y Amor* de Schiller, y un drama de Kotzebue *(La Reconciliación).* Casi al mismo tiempo, otro drama de Kotzebue, *Misantropía y arrepentimiento,* muy bien arreglado a nuestra escena por D. Dionisio Solís,

alcanzaba verdadera popularidad. De este modo iba insinuándose el romanticismo en la forma de drama sentimental, al mismo tiempo que comenzaba a penetrar en la poesía lírica con Cienfuegos.

Don Dionisio Solís, a quien ya hemos mencionado varias veces, era uno de los literatos más clásicos de entonces, y aun se le acusaba de excesivo latinismo. Apuntador y oráculo de Máiquez, contribuyó a llevarle por el camino de la tragedia, y para que él los declamase puso en sonoros y magníficos versos castellanos el *Orestes* y la *Virginia* de Alfieri. Pero aunque amigo de Moratín, no se dejó arrastrar a ciegas por su autoridad, sino que mostrando gusto muy ecléctico y singular afición a nuestro teatro, alternó esas traducciones con obras de índole muy diversa, y resucitó al olvidado Tirso de Molina. Sus ideas literarias propendían a la libertad, mucho más de lo que pudiera creerse. Al frente del *Orestes* [1] puso un prólogo vigorosamente escrito, donde, después de hacer notables consideraciones sobre el teatro italiano, achaca su esterilidad a la imitación servil de los antiguos. «Intentaron (los italianos y franceses) fixar límites a las artes, como el Criador a las ondas del mar, *usque quo et non amplius:* nunca quisieron, o no supieron nunca renunciar al **[p. 435]** mísero trabajo de traducir o de imitar... Aun sus propias Poéticas, al menos las más célebres, no son otra cosa que citas o comentos prolixos de Aristóteles y de Horacio, a quienes concedían la infalibilidad de los oráculos: sin duda porque uno y otro los imitan en su misteriosa oscuridad. De manera que, sustituyendo la autoridad al raciocinio, el fanatismo de la credulidad a la reflexion y al análisis, idólatras de cuanto la antigüedad les ofrecía, sin distinción ni examen; en suma, más eruditos que filósofos, instituían en sus libros la imitación en dogma, en mérito la uniformidad, y un arte, en fin, de quien los más poderosos efectos son fruto de la libertad y entusiasmo del alma, en un oficio mecánico de la memoria. *Ellos creían que la bondad de un drama no consistía más que en obedecer con una pueril superstición a los preceptistas del teatro,* como creían que las meras fórmulas retóricas constituían un discurso elocuente. Aquellos discursos o poemas, que no tenían una exacta conformidad con estas fórmulas y preceptos, no tenían tampoco derecho, en su dictamen, al aprecio común, y mucho menos a la estimación de ellos, y *reducidos a la estrechura de sus reglas,* se resistían a confesar y reconocer el mérito de la *Farsalia* y del *Orlando,* porque, en fin, ¿cómo clasificar entre los épicos al Ariosto y a Lucano? *¿ Cómo sentir deleite en la lectura de unas obras de que la antigüedad no les ofrecía modelos?... Siendo como es indefinido el número de ideas que puede abrazar nuestra mente, lo son también los modos de combinación de ellas... Señalar límites a la esfera de los aciertos, y presumir que fuera de ella sólo se encuentra el error o la nada, no es otra cosa que renunciar a la perfectibilidad de las artes, cerrar las puertas de la celebridad a los talentos, y condenarlos a una perpetua y afrentosa esterilidad. Las máximas absolutas, a no ser en las ciencias abstractas, son en las demás cosas erróneas y falibles: el preceptista o crítico que identifica los términos de un arte con los de su propia capacidad, y se instituye árbitro de la posibilidad de las cosas, incurre e induce a los demás en un error funesto a la perfección de aquel arte.* Aun cuando los preceptos se introdujeron en las artes para utilidad de ellas, no debe ser tanta su inflexibilidad y tiranía, que cuando esta utilidad misma lo ordena, no cedan en su obsequio, y sufran alteración en sus principios. Y *en el caso de que dichos principios sean inmutables* **[p. 436]** *e inconcusos, los medios de usar en el teatro de ellos para suscitar afectos y deseos, no reconocen límites, porque una multitud de circunstancias distintas entre sí concurren a la elección de dichos medios, y los modifican y alteran con respecto a los usos, a las ideas, al carácter, al clima y a las preocupaciones de los pueblos.* En conclusión, *el espíritu de imitación y regularidad científica en el arte dramático, nunca produjo ni producirá cosas que la posteridad imite y que arrebaten el alma en la lectura o el teatro».* Y aconseja «examinar los fundamentos de la autoridad de que disfrutan los trágicos franceses; estimar lo que en ellos es merecedor de estimación, y censurar lo que es digno de censura,

formar idea de lo bueno o malo de las cosas *con relación a sus efectos y al fin a que caminan;* regular por estos efectos y este fin los medios de que usan los maestros del arte, e inferir de ellos el mérito y autoridad de su doctrina; contrastar, en fin, el torrente de su celebridad, y osar creer en la posibilidad de su reforma... porque la perfección absoluta, bien en las artes, bien en las demás cosas, no es de aquellas que el cielo quiso conceder a la tierra».

Fuera del error crítico que Solís comete poniendo a Alfieri entre los insurrectos y extremando el contraste entre su tragedia y la francesa (que son, al fin, especies del mismo género), nada puede pedirse a esta elocuente profesión de *romanticismo,* tan enérgica y entonada. Solís, a principios del siglo XIX, venía a sustentar la misma doctrina estética que el P. Feijóo a principios del XVIII. Y ya hemos visto cuántos son los eslabones que enlazan al uno con el otro, porque nada hay casual ni fortuito en la historia de la crítica española. El modesto y olvidado Solís, que es uno de los mejores poetas líricos y dramáticos de su tiempo, merece ser citado también entre los críticos de más arrojo, sin que haya entre sus principios y los de Moratín la comunidad que han soñado algunos críticos. Solís era muy amigo de Moratín, pero casi su adversario en literatura.

El movimiento literario iniciado en Salamanca y Madrid, se comunicó con más o menos intensidad a otras ciudades de la Península, especialmente a Sevilla, donde fructificó más y tomó un color local bastante pronunciado, amalgamándose con las gloriosas tradiciones de aquella ciudad en el siglo XVI, las cuales se intentaba renovar con más o menos fortuna. Entonces **[p. 437]** nació la célebre *Academia de Letras Humanas,* sucesora de otras de muy corta vida que en Sevilla y en Osuna habían existido con los títulos de *Academia Horaciana* y *Academia del Sile.* Más afortunada la *de Letras Humanas,* duró desde Mayo de 1793 hasta fines de 1801, años fecundísimos y bien aprovechados para las letras andaluzas. Y aunque la Academia, como cuerpo organizado, murió en el año últimamente dicho, su influencia se extenció mucho más acá, puesto que continuaron enseñando y escribiendo sus individuos conforme a las ideas y prácticas que en aquellas juntas dominaban. Arjona, Reinoso, Blanco y Lista compendian las glorias de la escuela sevillana en ese período: a su lado se agrupan otros poetas de segundo orden, como Roldin, Castro, Núñez-Díaz, Mármol, Hidalgo, y hasta cierto punto el abate Marchena.

La *Academia de Letras Humanas* [1] tuvo por censor a Forner y por primer secretario a Reinoso. Fué su principal instituto, aparte del cultivo de la poesía lírica, «el examen de los mejores libros escritos sobre las Bellas Letras», es decir, la difusión de una teoría literaria. Sucesivamente fueron leídos y estudiados en común los inmortales tratados de Luis Vives *De causis corruptarum artium* y *De tradendis disciplinis,* el *Ensayo* del P. André *sobre la Belleza* y *un Análisis del gusto* por Formey, que entonces corría con aprecio, *la Perfecta Poesía* de Muratori, el *Método de estudios* de Rollin, el del abate Fleury, las *Lecciones* de Blair, y mayormente los *Principios de Literatura* de Batteux, de quien los académicos sevillanos parecen haber hecho estimación singular.

Aunque los jóvenes estudiantes de teología que constituían el núcleo de la Academia habían procurado granjearse la protección de personas tan estimadas y respetables como el antiguo rector de la Universidad, don José Alvarez Santullano, que hizo oficios de presidente, y el fiscal Forner, no se libraron, sin **[p. 438]** embargo, de la detracción y el odio de algunos espíritus rezagados y pedantescos, hostiles al buen gusto y al cultivo de las humanidades, y apologistas de los antiguos y degenerados métodos escolásticos. En 1796 se divulgó contra la Academia un libelo infamatorio, con

el título de *Carta familiar de Don Myas Sobeo a Don Rossuro de Safo.* El encubierto autor, que antes había sostenido una polémica con Forner sobre la licitud moral del teatro, parece haber sido el Licenciado don José Alvarez Caballero, preceptor de latinidad; pero la inspiración de la obra se atribuyó al canónigo y ex rector de la Universidad don Antonio de Vargas, latinista ilustre, pero poco literato y poco amigo de novedades. *¿Cuáles son los frutos de esta Academia?*, preguntaba su adversario. Y la Academia acordó dar la mejor respuesta imprimiendo en un volumen las poesías selectas que en sus juntas habían leído Reinoso, Blanco y Lista, precedidas de una *Apología*, que se encargó de escribir el presbítero don Eduardo Adrián Vacquer, socio también de aquella corporación. [1]

«Hay escuelas (decía el apologista) en que se enseña la inteligencia de las Sagradas Escrituras; pero no las hay donde se enseñen la Historia, la Geografía, las Lenguas, cuyo conocimiento es indispensable a un escriturario... Empréndese el estudio de las Ciencias, pero sin el menor conocimiento de las Humanidades... Si el estudio de las Humanidades puede ayudar verdaderamente, y abrir camino para las ciencias, ¿por qué no deberá precederlas?... ¿Quién, hasta ahora, criado perpetuamente entre la austeridad escolástica, ha sido después un buen humanista?... Es más apreciable de lo que vulgarmente se cree la profesión de humanista, y sólo las falsas ideas de los que se tienen por literatos y el mal gusto con que hasta ahora se han enseñado las ciencias pudieran haber hecho menos válido el estudio de las Letras Humanas... ¿Y cuál puede ser la instrucción de unos hombres que ignoran los principios generales del buen gusto, aquéllos que **[p. 439]** arreglan, ilustran y enriquecen cualquier otro estudio, por docto que sea?»

El servicio inmenso que aquella Academia hizo a la cultura estética del pueblo sevillano, sólo se estima y comprende debidamente leyendo estos pasajes. Una preocupación, entronizada entre teólogos y jurisconsultos, hacía alarde de menospreciar todo cultivo ameno del espíritu; y las mejores disposicionies poéticas, que nunca han faltado en aquella tierra privilegiada de las Musas, se agostaban y decaían míseramente, perdiéndose en lo trivial, en lo conceptuoso, en aquel género de poesía casera que envilece a un tiempo el arte y la condición del poeta.

¡Cuán distinto el espectáculo que presentaba la renovada escuela sevillana! Es cierto que mucha de aquella poesía era artificial; pero con noble y bien encaminado artificio, con elevación y dignidad en los asuntos y en los pensamientos, con jugo de doctrina, con esplendor y lumbre de estilo poético, llevado, es verdad, al extremo, porque ninguna reacción es eficaz sino a condición de extremarse. En la escuela sevillana, como en todo grupo literario, hay que distinguir dos cosas: la ejecución y la teoría. En la ejecución, aunque la moderna escuela sevillana manifestaba altamente el propósito de ser prolongación o renovación de la antigua, inclinándose unos, como Reinoso y Roldán, a la imitación de Herrera, y prefiriendo otros, como Lista, un tono más suave y más próximo al de Rioja (o al de las varias composiciones que entonces se confundían bajo el nombre de Rioja), pero acordes todos en la existencia de un lenguaje poético distinto del de la prosa, y que debía estudiarse en los poetas andaluces de la edad de oro, no por eso hemos de ver en aquel movimiento (como algunos han visto, con notable error) una mera restauración arcaica, que, por otra parte, hubiera sido imposible. El mérito de aquellos poetas está precisamente en lo que tienen de poetas del siglo VXIII, en lo que deben a las ideas de Filosofía y de crítica reinantes en su tiempo. Esto es lo que da relativa originalidad y valor verdadero a algunas composiciones de Lista, de Arjona, de Blanco. Era imposible que espíritus educados con las doctrinas estéticas del P. André, de Batteux, de Marmontel, de Blair; conocedores algunos de ellos de la lengua inglesa e imitadores de sus poetas, especialmente

de Pope; admiradores de la **[p. 440]** poesía filosófica de Meléndez y Cienfuegos, de quienes recibieron el primer impulso, dejasen de presentar en sus aspiraciones y tendencias un carácter muy distinto del que hubiera cuadrado a los contertulios de Pacheco o de Arguijo. Los tiempos eran otros y otra tenía que ser forzosamente la poesía, menos poética en verdad, pero no falta de mérito cuando acertaba a ser sincera.

En cuanto a la crítica, el mismo Alcalá Galiano, a quien ciertamente no se recusará por parcial de la escuela sevillana, reconoce que era «de lo mejor para su época; no exenta ciertamente de preocupaciones..., pero, en general, sana, clásica, según se entendía a la sazón lo clásico, y apoyada en buena y bastante extensa erudición; crítica, en suma, parecida a la de *La Harpe* o a la de *Blair*». La definición nos parece exacta, entendiéndose siempre que con ella no se intenta calificar los numerosos e importantísimos trabajos críticos que Lista dió a luz después de 1820, todos los cuales, sin excepción, pertenecen a un nuevo modo o sistema de crítica, cuyo examen queda reservado para otro volumen de esta obra nuestra. De su primera juventud sólo andan impresas dos piezas críticas, leídas unas y otra en la Academia de Letras Humanas, y, cada cual por su estilo, muy notables. Es la primera una imitación, o, por mejor decir, adaptación o refundición enteramente castellanizada del poema de Pope *The Dunciad*, larga sátira literaria en forma de parodia épica. [1] Este ensayo de Lista (leído el 22 de julio de 1798) tiene versos muy notables y una madurez de estilo que anuncia ya al futuro maestro y legislador del gusto, en el joven andaluz desenvuelto y chancero. En esta llamada *traducción*, los nombres y alusiones de Pope a autores ridículos ingleses, están sustituídas con otras a autores castellanos no menos perversos y dignos de la férula.

Al año siguiente compuso y leyó Lista [2] un *Examen del Bernardo de Balbuena.* Lista admiraba tanto como Quintana al brillante y pintoresco obispo de Puerto Rico, a quien pudiéramos llamar el *Ariosto* castellano. Censura el plan del *Bernardo*, pero **[p. 441]** aplaude fervorosamente el estilo, hasta en aquello en que más se separa de la entonación igual y sostenida de Herrera y de su escuela: «acertó Balbuena en no haber sacrificado su abundante y noble facilidad al nimio trabajo de la corrección». Con este discurso comienza a notarse en el espíritu de Lista cierta desviación del rigorismo sevillano que profesaban otros académicos, especialmente Reinoso, el cual todavía, en un escrito de 1830, hablaba con visible despego del *desaliño* de Garci-Lasso, del *desmayo y falta de sonoridad frecuentes* en Fr. Luis de León, de la *sequedad* de los Argensolas, de la *incuria y vulgaridad* de Lope, y del *prosaísmo* general de todos los poetas castellanos, [1] dando ocasión con esto a las feroces represalias de Gallardo, el cual envolvió demasiadamente a Herrera en sus odios tan personales como literarios contra el *culto Fileno* y el *docto Anfriso.* De estas pobrezas o intolerancias provinciales o regionales, propias de espíritus firmes y estrechos como Reinoso, estuvo bastante libre don Alberto Lista, pero no del todo. Hay grandes poetas españoles que nunca acertó a comprender ni a estimar más que a medias. Acontecíale esto con el que quizá es el primero y mayor de todos, con Lope de Vega, a quien tan pobremente juzgó en sus *Lecciones de literatura dramática*, y cuyos versos le parecían *malos, malísimos por la mayor parte,* al mismo tiempo que ponía en las nubes los de Balbuena, que tienen las mismas cualidades y los mismos defectos que los de Lope, pero en grado inferior.

Don Manuel María de Arjona, uno de los poetas más independientes y más inspirados de la Academia sevillana, leyó en ella una especie de *Plan para una historia filosófica de la poesía española.* [2] En él, partiendo Arjona de la comparación entre la pintura y la poesía, defendía la tesis

de que «la historia de la poesía española debe escribirse por escuelas, así como se escribe la de la pintura». Excluía de su plan todos los poetas anteriores a Garci-Lasso, «cuyas obras son como las naves con que se descubrió la América; cuya forma sirve para admirar el valor y pericia de los que se embarcaron en ellas, pero nadie las admitiría por **[p. 442]** modelos para fabricar otra igual y fiarse de ella al ímpetu del mar y viento». Llegado ya al siglo XVI, distinguía en él, no sin perspicacia crítica, hasta siete escuelas: 1.ª, la *italo-hispana* (Boscán, Garci-Lasso, etc.); 2.ª, la sevillana (Herrera, Arguijo, Rioja, Jáuregui, etc.); 3.ª, la latino-hispana (Fr. Luis de León); 4.ª, la greco-hispana (el Bachiller La Torre, Villegas); 5.ª, la propiamente española (Balbuena, Lope de Vega, Góngora en su primera manera); 6.ª, la aragonesa (los Argensolas); 7.ª, la culterana o española corrompida (Góngora en su segundo estilo).

Nosotros no tenemos a las escuelas literarias la antipatía que otros críticos, ni vemos reparo en aceptar el principio fundamental de la clasificación de Arjona. Si la poesía es obra humana y racional, como sin duda lo es, ¿quién puede creer que se haya desenvuelto de una manera caprichosa y fortuita, por aislados impulsos individuales, sin tradición ni concierto? ¿Faltará a la poesía lo que nadie niega en las artes plásticas? Lo que importa es que la clasificación esté bien hecha, y que corresponda exactamente a la realidad de las cosas, fundándose, no en razones externas y superficiales de paisanaje, de educación, de convivencia, etc., sino en la comparación profunda de las tendencias y aptitudes estéticas de los diversos ingenios, puestas en relación con el medio intelectual en que se desarrollaron. Muchas veces los poetas no pertenecen a la escuela a que ellos creían pertenecer y a que parecen afiliarlos su patria y su época, sino a otra distinta. Así, v. gr., Francisco de Medrano y don Tomás González Carvajal nacieron en Sevilla, y, sin embargo, uno y otro pertenecen a la escuela salmantina, a la escuela de Fr. Luis de León. Así Cienfuegos se educó en la escuela de Salamanca, y, sin embargo, se le debe contar entre los progenitores del romanticismo.

El que no tenga cuenta con las escuelas literarias, forzosamente convertirá en un caos la historia de la poesía. Pero como algún orden se impone en todo trabajo, tendrá que seguir o el orden cronológico estricto, que es, a las veces, el mayor desorden, o bien agrupar a los poetas por razones enteramente exteriores y anticientíficas. Y no se objete que la poesía es libérrima, porque ahí está la historia para enseñarnos que cuanto más nacional y más popular es un género de poesía, tanto más obedece a un proceso lógico y fatal, tanto más se extiende y perpetúa la reproducción **[p. 443]** de unos mismos tipos estéticos, tanto más frecuentes son los remedos, y los plagios, y tanto mayor y más visible la unidad de principios y de sistema. ¿Quién ha de dudar que Lope de Vega y los dramáticos que le siguieron forman una *escuela?* Ni la palabra tiene en sí nada de absurdo, ni envuelve nada de opresivo y tiránico para el libre desarrollo del genio, puesto que, al fin y al cabo, no es mucho mayor la libertad de que disfruta el hombre en el arte que en la filosofía, por ejemplo. ¿Y quién duda que la historia de la filosofía debe escribirse por escuelas? ¿Y es esto negar la independencia del genio filosófico, que sólo merece el nombre de tal cuando ha llegado a formarse un sistema propio sobre los principios de las cosas? Pero lo que hay de individual en la obra científica, como en la artística, no obsta de ninguna manera a lo que hay de exterior, de involuntario, de obligado por las condiciones en que el espíritu se mueve; y ese sistema, que será propio del filósofo si le ha formado o se le ha asimilado por propia labor intelectual, tendrá, no obstante, relaciones y adherencias profundas con todo lo que se ha pensado en el mundo, con todo lo que se pensará después; y atendiendo a estas relaciones, el historiador crítico afilia al independiente filósofo, sean cuales fueren sus protestas, quizá en aquel grupo de pensadores al cual menos se holgaría de pertenecer. Lo mismo o poco menos sucede con las creaciones artísticas, ninguna de las cuales puede aspirar a salvarse de ser analizada y

clasificada y puesta donde le corresponda.

El proyecto de Arjona, parto de un entendimiento elevado, merecía, pues, elogio como primera tentativa encaminada a poner orden en el estudio hasta entonces rutinario y empírico de la poesía española. Pero en su ejecución adolecía de graves defectos, no sólo por dejar en desdeñoso olvido a todos nuestros poetas de la Edad Media, y a todos los que en el siglo XVI metrificaron imitando, ya las formas populares, ya las de los últimos poetas del siglo anterior, sino por considerar meramente como italo-hispana la poesía de Garci-Lasso, que debe su mayor belleza a elementos clásicos puros virgilianos y horacianos, y crear una fantástica escuela *greco-hispana,* en la cual afiliaba, sin saberse por qué, al Bachiller Francisco de la Torre, que es un excelente y purísimo imitador de Garci-Lasso.

[p. 444] Arjona dejó inéditos otros opúsculos críticos, [1] pero asistió poco tiempo a las tareas de la Academia, por haber salido en 1797 para Roma, en compañía del cardenal Despuig y Dameto. Durante su permanencia en aquella sacra ciudad, modificó considerablemente su gusto, que fué desde entonces más *italo-latino* que sevillano, llegando alguna vez hasta el clasicismo más puro, gemelo del de Moratín.

Reinoso no había adquirido entonces la celebridad que tuvo luego, pero ya ejercía sobre sus compañeros, no de más edad que él, cierta especie de magisterio, fundado, todavía más que en las cualidades de su grande entendimiento, en condiciones singulares de carácter, que se traducían en cierto dogmatismo inflexible. Así es que él fué el encargado de llevar la voz de la escuela, cuando la atacó, en nombre de la pureza y sencillez del sentimiento poético, el egregio traductor de los *Salmos,* don Tomás José González Carvajal, purísimo escritor en prosa y poeta nada vulgar, no ya sólo en sus traducciones, sino en odas originales, como la *del Niño Dios presentado en el templo.* González Carvajal, que, aunque nacido en Sevilla, no pertenecía a la escuela sevillana, ni quería relación alguna con ella, estampó en *El Regañón,* periódico que salía a luz en Madrid por los años de 1804, [2] una *Carta al editor del Correo de Sevilla sobre la oda a la Resurrección del Señor,* publicada en el mismo *Correo,* órgano oficial de la nueva escuela, dirigido por el erudito bibliógrafo don Justino Matute y Gaviria. La oda era de don José María Roldán, famoso teólogo, y, en años posteriores, ejemplar cura párroco de San Andrés de Sevilla, y autor de una célebre *Exposición del Apocalipsis.* Roldán, que tenía poco de poeta, por más que artificialmente construyese versos correctos, había hecho una oda de escuela, **[p. 445]** en estilo duro, fragoso y desapacible, que intentaba remedar la grandilocuencia de Herrera. González Carvajal, disfrazado con el nombre de *D. Eugenio Franco,* emprendió la anatomía de ella, mostrando que estaba llena de «palabrones duros y sexquipedales, impropiedades, arcaísmos y licencias sin necesidad y sin número». Y entrando en la discusión de lo que llamaban lenguaje poético los de la escuela sevillana, tampoco le costó mucho probar la sólida tesis de que «el verdadero lenguaje poético se diferencia y aparta del común por la majestad, la novedad y la belleza, no por las extravagancias, las innovaciones arbitrarias y la hinchazón». «Debe ser rico (añade), casto, numeroso y bien sostenido... no como el de esos escritores y poetas noveles, los cuales, con estudios *crudos,* estragado el paladar en idiomas y versos extranjeros.. se forman un estilo a su modo, que ni es latín, ni castellano, ni francés, y con zurcirle cuatro arcaísmos que le caen como remiendo de grana en paño burdo, ya se creen hombres de pro... Leen tal vez y estudian el Boileau, y el Batteux, y el Blair, y el La Harpe, y hacen bien en ello, si en efecto lo hacen; pero olvidan y no estudian su propia lengua, y, llenas sus cabezas de preceptos, observaciones y teorías sublimes y utilísimas, no saben aplicarlas a ella, porque no saben ni siquiera hablar sino en francés...

El que ellos toman por lenguaje poético, no es el verdadero y legítimo, sino otro contrahecho, de temple y ley muy inferior.»

González Carvajal esgrimía contra la escuela sevillana las mismas armas que Tineo contra Meléndez y Quintana, y pronunciaba como él, enfrente de la nueva secta palabrera y pomposa, el nombre de Fr. Luis de León, dechado de sabia ingenuidad y de serenidad celeste. No lo llevaron en calma los de la ya disuelta Academia de Letras Humanas, y encargaron la contestación a Reinoso, que la dió largamente en el mismo *Correo de Sevilla,* encubierto con el seudónimo de «El Capitán D. Francisco Hidalgo Muñatones, vecino de Vara del Rey». [1] En su carta, más ingeniosa que convincente, Reinoso, gran discutidor y algo sofista, no sólo defiende con autoridad de Herrera que es lícito al poeta **[p. 446]** «usar de palabras extraordinarias y más significantes que las comunes de la prosa», sino que con un texto de Horacio, entendido más conforme a la letra que según el espíritu, quiere persuadirnos que «la altisonancia es una virtud en la lírica, y que el poeta debe tener una lengua altisonante: *os magna sonaturum*». Defiende los arcaísmos y los neologismos con el ejemplo de Meléndez, Cienfuegos y Quintana, «y si hay otros, bien pocos serán, que hayan escrito versos con acierto». Llamaba *poesía de lenguaje* a lo que Carvajal *culteranismo;* ni era posible que llegaran a entenderse, partiendo de tan distintos principios, y siendo Carvajal versificador tan llano, que casi tocaba con la prosa, y Reinoso el más difícil y estirado de todos los poetas de la escuela.

En aquel mismo año de 1804 publicó su célebre poema *La Inocencia Perdida*, premiado por la Academia de Letras Humanas el 8 de diciembre de 1799, en competencia con otro de Lista. El poemita era una miniatura del grandioso cuadro de Milton, con las desventajas de venir después, de ser reproducción muy en pequeño, y de haber nacido más bien del estudio que del genio poético. Quintana, al dar cuenta del poema en las *Variedades* (núm. XVIII), elogió encarecidamente la dicción noble y escogida, el estilo animado y poético, los versos sonoros y armoniosos, la elegancia con que estaban formadas las octavas; pero en cuanto al fondo del asunto, hizo bastantes salvedades, si bien en tono muy cortés, unas de todo punto desacertadas, como las que se refieren a la elección del asunto, otras que demuestran no vulgar perspicacia, como la referente al poco arte con que está presentada en Reinoso la seducción de la serpiente, horrible en él, vistosa y halagadora en Milton. Era necesario ser poeta como Quintana para sentir y expresar tan admirablemente la diferencia; pero el mayor poeta no se libra del yugo doctrinal de su tiempo, y por eso, un poco antes del pasaje transcrito, vemos a Quintana aceptar sin reparos la falsa doctrina de Boileau contra la poesía religiosa: «Un maestro del arte ha dicho que los misterios de la Religión cristiana eran poco susceptibles de ornamentos poéticos. Y Milton le parecía, «más bien que un poeta émulo de Homero, un catedrático que explica lecciones de teología».

Quintana fué impugnado muy hábilmente por uno de los mayores entendimientos que tenía la escuela sevillana, por don **[p. 447]** José María Blanco, que, cambiando luego de lengua, de religión y de patria, se hizo llamar en Inglaterra, con nombre duplicado, *Blanco-White.* La *Carta* de Blanco a *los editores de las «Variedades»*, es uno de los mejores trozos de crítica de la escuela sevillana, y anuncia ya el talento de excelente y vigoroso prosista de que el autor dió muestra en sus escritos de Londres. Comienza por reducir a sus justos límites la autoridad de Boileau, que, según él, no entendió condenar en absoluto los argumentos cristianos, sino sólo «el mal uso de las verdades religiosas en la Poesía Épica, y la indecente mezcla de los misterios con la fábula», de que había hartos ejemplos en los poemas de su siglo. El mismo Boileau desmintió el rigor de la doctrina que se le presta, discutiendo, en una sátira y en una epístola, materias, no ya cristianas, sino exclusivamente teológicas

y propias de la Sorbona. Y, sobre todo, continúa Blanco, si Boileau dió el precepto, erró en darle, porque «no hay objeto alguno tan poético que no presente alguna faz árida e intratable para las Musas, así como hay muy pocos, o tal vez ningnuo, que sean enteramente estériles para una imaginación que posea el arte de embellecer...» Acusa a Boileau de jansenista, y de no ver, conforme el espíritu de su secta, más que la parte severa y temerosa del cristianismo, tormentos y penitencia. En los poetas antiguos, lo que menos admira Blanco es lo que deben a la fábula y a la mitología: «si Virgilio no hubiera llenado sus versos de bellezas independientes de la acción de sus Divinidades, su gloria hubiera decaído con la nación para quien escribió; pero Virgilio es infinitamente superior a sí mismo, cuando el encanto de su estilo recae sobre un fondo verdadero para todos los hombres». Y aplicando esta doctrina al argumento de los poemas de Milton y de Reinoso, demostró que no había en el *Paraíso Perdido* una sola belleza que no naciera de las entrañas del asunto elegido por el poeta. [1]

La reputación de Blanco quedó bien afianzada entre los del grupo hispalense con el hecho de haber osado medir sus armas con Quintana, llevando los honores del torneo, puesto que su **[p. 448]** adversario no respondió cosa alguna. Aumentó su fama de estético un poema sobre *la Belleza*, que fué leído con inmenso aplauso en la Academia de Letras Humanas, y que debe haber perecido inédito. Pero algunos rastros de él pueden buscarse en la oda de Blanco *sobre los placeres del entusiasmo*, algo declamatoria como todos sus primeros versos, pero llena de elegancia, y en algunas pasajes de fuego. Blanco explicó Letras Humanas en la Sociedad Económica de Sevilla antes que Reinoso, pero nada resta de sus lecciones. En Londres cambió radicalmente de ideas literarias, como de todo; y fué entre nuestros emigrados españoles uno de los más eficaces aunque mesurados protectores de la emancipación romántica, en el sentido del romanticismo histórico inglés.

Otros poetas sevillanos, muy inferiores a los citados, mostraron de una manera o de otra conatos por salir de la senda trillada. Así, D. Francisco Núñez Díaz, en quien Lista saludaba con evidente exageración a un *Píndaro cristiano*, pero que, en suma, tiene la curiosidad y el mérito de haber traducido uno de los primeros, en forma pindárica o herreriana, las ideas de Chateaubriand acerca de las bellezas poéticas del cristianismo puestas en cotejo con las de la gentilidad: asunto de la mejor de sus odas.

Moviéndose con independencia de todos los grupos hasta aquí memorados, pero sin pretensiones de crear escuela aparte ni alientos para ello, florecían a principios de nuestro siglo otros escritores que, apartándose en algunos puntos de la legislación tenida vulgarmente por clásica, representan lo que pudiéramos llamar otras tantas direcciones individuales. Así, prescinciendo de las tentativas arcaicas de Vargas Ponce y otros, las cuales no trascendían más allá de la corteza de la lengua, algún recuerdo debe hacerse del ilustre Arriaza, uno de los pocos improvisadores que no han sido indignos del nombre de poetas. La posteridad no le ha tasado aún en su justo valor, si bien comienza a notarse una reacción en favor de sus versos, tan aplaudidos y populares en su tiempo, y luego tan completamente olvidados. Arriaza, que era el mejor versificador y rimador de su época, hábil, sobre todo, en la construcción de estrofas regulares, cuyo mecanismo había caído en desuso durante el siglo XVIII, **[p. 449]** se indignaba contra los poetas salmantinos que, como Quintana, llamaban *pueril* y *bárbaro* al artificio de la rima, «sin otra razón que la misma dificultad que ofrece a los que quisieran se les abriese el Parnaso por sólo los méritos de humanistas o de filósofos». Con todo el orgullo de ingenio *lego* y de poeta de sociedad, que hace consistir principalmente el mérito de la poesía en el fácil rodar de los versos y en el primor y aliño de las consonancias, mirando el arte como una especie de

mecanismo, manifestaba gran desdén hacia el verso suelto, del cual dice que «lo es más para los ojos que para el oído», y todavía peor voluntad al *filosofismo poético,* introducido por Cienfuegos y sus amigos. No encuentran gracia a sus ojos «el estilo declamatorio, el tono sentencioso, el empeño de derramar la moral cruda, *con exclusión de los mitológicos adornos y de las invenciones alegóricas*». «¿Cómo reconoceremos a la amable poesía, tristemente sentada en la cátedra de Demóstenes, y tan lejos de los floridos bosques en que el grande Homero y *el ingenioso Ovidio* meditaban y creaban aquel universo poético, transmitido hasta nuestros tiempos en brazos de todas las artes hijas de la imaginación?» Este abandono de la mitología y de la ficción alegórica, y juntamente el abuso de las verdades especulativas, eran, según él, los gérmenes de «una nueva secta que sucederá a las dos ya desterradas y conocidas con los nombres de *culteranismo* y *conceptismo,* la cual vendremos a llamar *filosofismo,* tanto más hermana de ellas, cuanto se compone de los mismos elementos, que son hinchazón y obscuridad». Esta censura la extendía, no ya sólo a la escuela salmantina, sino también a la sevillana, doliéndose de que los preceptistas modernos no quisieran reconocer por poetas sino a los que escribían en el lenguaje de Herrera. «Y bajo el relumbrante atavío de tal lenguaje (que si pudo brillar en sus odas, no hizo más que obscurecer sus elegías), ¿adónde irá a parar aquella amable facilidad tan difícil de conseguir, aquella naturalidad y fluidez, primer atractivo de la poesía, y que se tiene por cualidad inseparable de cuanto se llama sublime?. Todavía se encuentran otras afirmaciones críticas, curiosas, en el prólogo que Arriaza puso a sus versos en la primera edición de 1807 y en la última de 1829, suprimiéndole en todas las intermedias. El autor, con cierto desenfado de repentista y de hombre **[p. 450]** de mundo, llama por jueces naturales de sus obras, no a los rígidos Aristarcos, sino a la *juventud de ambos sexos,* y formula un principio anárquico, que luego fué muy repetido por los románticos: «el poeta, entregándose a un estro indeliberado, *es siempre responsable de sus versos,* pero no *de sus asuntos*». No hay buenos ni malos asuntos, ha repetido Víctor Hugo, sino buenos y malos poetas.

No sólo por sus manifiestas tendencias a la indisciplina puede decirse que rompe Arriaza el yugo doctrinal de su tiempo, a pesar de sus aficiones mitológicas y a pesar de haber traducido la *Poética* de Boileau. Es, además, precursor de los líricos románticos en una parte, secundaria, es cierto, pero que en poesía no deja de tener importancia, es a saber, en la variedad y riqueza de las formas métricas. Arriaza era un infatigable artífice de versos y de estrofas, sin cuidarse de los asuntos. Por esto sólo era ya una excepción en su tiempo. Cienfuegos y Quintana apenas construían estrofas regulares: versificaban siempre o en endecasílabos sueltos, o en silvas de endecasílabos y eptasílabos, libremente combinados y con gran pobreza de rimas. Casi todas las formas de la antigua poesía castellana, así las indígenas como las derivadas de Italia, estaban abandonadas y proscritas como demasiado artificiosas y contrarias a la seriedad de la concepción poética y al libre arranque de la fantasía. Arriaza en su poesía, falta casi siempre de elevación, de profundidad, de tersura, pero ingeniosa, amena y suave, logró compensar la pobreza de pensamientos con la habilidad técnica. Por él volvieron a su antiguo crédito redondillas, quintillas, décimas, sonetos, todas las combinaciones que le ofrecía nuestra antigua métrica y otras más que él introdujo, tomadas generalmente de la literatura italiana, en que parece más versado que en ninguna otra de las antiguas o modernas. Además, en una composición, bien notable por cierto, y que se levanta mucho sobre su tono ordinario, en la elegía del *Dos de Mayo,* se atrevió, por primera vez que sepamos, a variar dos veces de metro en una misma poesía, libertad de que luego usaron y abusaron los románticos. Y enteramente romántica es aquella elegía (compuesta en 1810), así por el desorden de las ideas y la expresión violenta, intemperante y desigual de la pasión, como por la completa ausencia de **[p. 451]** escrúpulos académicos. Alentado Arriaza con el buen éxito de su composición *polimétrica,* todavía se

atrevió a repetir la misma libertad en otras poesías patrióticas de circunstancias.

Enemigo Arriaza del filosofismo poético, lo fué también de los ineptos traductores e imitadores de la tragedia francesa, y contra ellos lanzó una vez y otra los más punzantes dardos de su sátira. Algunas de sus críticas de *entreacto* son verdaderos modelos, sobre todo la de la tragedia de Arnault, *Blanca o los Venecianos*, trasladada a nuestra escena por D. Teodoro de la Calle, que también puso en pésimos versos castellanos el *Otelo* de Ducis. Algunos rasgos de la sátira van derechos contra el sistema de declamación de Máiquez:

> «Talma el modelo fué: ¡oh! que ese Talma
> Podrá prestar su gesto y no su alma».

Creemos que Arriaza criticaba más por instinto de buen gusto, que por obedecer a escuela alguna. Pero parece haber mirado con cierta simpatía el teatro antiguo español, y en esa misma sátira deplora que se abandonen las piezas de Lope y de Moreto, para sustituirlas con *«francesas cucamonas»*. De los desvaríos de la secta de Comella hizo plena justicia en una sátira en tercetos, compuesta casi al mismo tiempo que la *Comedia Nueva.* [1]

Por el mismo tiempo se imprimió en Segovia (1798), un singular *Ensayo sobre la mejoría del Teatro:* su autor, el poeta aragonés D. Juan Francisco del Plano, fecundísimo y no vulgar ingenio, aunque muy contagiado del prosaísmo de la época. [2]

Plano se queja de que «cada día se vayan añadiendo nuevos eslabones a la cadena de la imaginación que tan *suya* quiere ser siempre en los poetas»: declara altamente que *«las reglas de Aristóteles son hoy inadmisibles, y que las unidades no fueron observadas por los griegos sino quebrantadas en favor de otras bellezas, sin lo cual se harían intratables muchos asuntos»:* se muestra fogoso partidario de la *tragicomedia* «porque trata de pasiones serias **[p. 452]** acomodadas a sucesos y personajes cercanos al común de los espectadores»: censura los largos razonamientos de la tragedia francesa, fundado en que el drama vive sólo de situaciones: apela de las reglas a la sensibilidad de los oyentes: se rebela contra la censura oficial de los corregidores y contra la censura lega e incompetente de los comediantes, aceptando sólo la de un *tribunal de poetas-filósofos:* pinta como muy accesible la renovación del teatro nacional, si queremos volver los ojos a las riquezas acumuladas por Lope, Calderón y Moreto, etc., etc. Las ideas literarias de Plano eran tan atrevidas como sus ideas políticas, por las cuales sufrió larga persecución y destierro.

Este buen ingenio se arrojó a presentar en la escena de Valladolid (15 de Febrero de 1797) y de Zaragoza (18 de Enero de 1798) un ensayo de tragedia clásica pura, con coros y música vocal e instrumental, de suerte que remedase en algo los dramas griegos. Pero sus fuerzas eran desproporcionadas a tan difícil y casi imposible empresa, y aunque *El Sacrificio de Calliroe* llamó la atención y el favor del público por la extrañeza de la *música coreada como en la antigüedad* (así decían los carteles), y no faltó crítico que afirmase que nunca había visto la escena española un drama semejante a los de Sófocles y Eurípides, la obra cayó muy pronto en olvido, y ni siquiera se imprimió ni llegó a representarse en los teatros de la corte.

Plano había escrito en 1784 una *Arte Poética* en tercetos, cuya doctrina nada ofrece digno de

particular memoria. En el estilo es muy desigual; pero se ve el conato de imitar a los Argensolas. La versificación de Plano es más abundosa que correcta, y no llega nunca a la perfección sostenida de sus modelos. Define la belleza por la reducción *de la variedad a la unidad.* Las ideas sobre el teatro son idénticas a las que expuso en el *Ensayo* en prosa:

«Yo seguiré la fiel Naturaleza,
No bajos y ridículos bosquejos
Que hacen cavilación y sutileza.

Me río de preceptos y consejos
En obras donde el numen brillar debe,
Si el ingenio los trajo de muy lejos.

.....

[p. 453] Ni pienses, como muchos neciamente,
Por lo que allá en su origen fué la escena,
Sus leyes formar hoy menudamente.

La antigüedad está de sombras llena;
El tiempo todo lo confunde y muda;
Lo que antes se amó mucho, hoy se condena.
.....
Lo que hace un siglo se llamó tragedia,
¿Quién sabe si así el Griego lo llamara?
Y mejor lo diré de la comedia.
.....
A las cosas del día dar conviene
Preceptos, no a las viejas y olvidadas...
.....
De aquí las *unidades* han nacido
Que en *opiniones necias y sutiles*
La cómica nación han dividido.

No me cuido de *máximas pueriles,*
Porque quita, tal vez, nimia finura
Su valor a pinceles y buriles». etc., etc.

Las últimas obras críticas en que la escuela del siglo XVIII dió muestras de sí antes de la irrupción romántica, salieron de manos de varios proscritos españoles, que, unos por afrancesados y otros por liberales, tuvieron que abandonar el suelo patrio desde 1814 hasta 1820, o desde 1823 hasta 1834. En algunos miembros de ambas emigraciones se manifestó desde luego la tendencia romántica. Otros permanecieron fieles a la tradición clásica más o menos modificada, contándose, entre ellos, Marchena, Silvela, Pérez del Camino, Burgos, Hermosilla y Martínez de la Rosa, todos los cuales, a excepción del último, se habían manifestado antes tan partidarios de la causa francesa en política como en literatura. Las obras de estos ilustres humanistas cierran, por decirlo así, el largo período que

vamos estudiando: son como el testamento de la escuela galoclásica, y por ellas mejor que por otra alguna pueden apreciarse las pérdidas y las ventajas que nuestra crítica había experimentado desde el tiempo de Luzán.

De estos escritores, el que a primera vista parece más original y temerario es el abate Marchena, personaje de novelesca y extrañísima vida, y de carácter tan fuera de lo racional y ordinario como su vida misma. En otro tiempo he escrito largamente **[p. 454]** sobre él, [1] y en alguna cosa he de repetirme. Las audacias de Marchena no fueron nunca literarias, sino sociales y religiosas. En literatura, su criterio era el de Boileau, y, por inverisímil que parezca, este hombre que en más altas materias llevaba hasta la locura su ansia de novedades, y sólo vivía del escándalo y por el escándalo, en materias de poesía era, como su maestro Voltaire, el más sumiso a los cánones de los preceptistas del siglo de Luis XIV, el más conservador y retrógrado, y el más rabioso enemigo de los modernos estudios y teorías acerca de la belleza del arte: «esa nueva obscurísima escolástica con nombre de *Estética,* que califica de *romántico* o novelesco cuanto desatino la cabeza de un orate imaginarse puede». Marchena era el primero que pronunciaba en castellano la palabra *Estética,* si bien para injuriarla. Él, como todos los volterianos rezagados, era falsamente clásico, a la manera de José María Chénier o de La Harpe, y para él Racine y Molière eran las columnas de Hércules del arte. A Shakespeare le llama *lodazal de la más repugnante barbarie;* a Byron ni aun se digna nombrarle; de Goethe no conoce o no quiere conocer más que el *Werther.* La fama de Chateaubriand, como poeta cristiano, le sacaba de quicio, y decía de *Los Mártires* que «son una ensalada compuesta de mil hierbas, ácidas aquellas, saladas estotras, y que juntas forman el más repugnante y asqueroso almedrote que gustar puede el paladar humano».

Marchena publicó en Burdeos, en 1820, con el título de *Lecciones de Filosofía moral y Elocuencia,* una colección de trozos selectos de nuestros prosistas y poetas, acompañada de un largo *discurso preliminar* y un *exordio,* en que teje a su modo la historia literaria de España, y nos da, en breve y substancioso resumen, sus opiniones críticas e históricas, y hasta morales y religiosas. Ya es de suponer, conocidas su procedencia, con qué criterio juzgaría Marchena nuestra cultura. Todo, o casi todo, le parece en ella excepcional y monstruoso. Restringido arbitrariamente el principio de imitación, entendida con espíritu mezquino la antigüedad (¿qué ha de esperarse de quien dice que *Esquilo violó las reglas del drama,* es decir, las reglas del abate D'Aubignac?), **[p. 455]** convertidos en pauta, ejemplar y dechado único los artificiales productos de una civilización refinadísima, flores por la mayor parte de invernadero, sólo el buen gusto y el instinto de lo bello podían salvar al crítico en los pormenores y en la aplicación de las reglas, y de hecho salvan alguna vez a Marchena. Pero es tan inseguro y contradictorio su juicio, son tan caprichosos sus amores y sus odios, y tan podrida está la raíz de su criterio histórico, que los mismos esfuerzos que hace para dar a su crítica carácter trascendental y enlazar la historia literaria con las vicisitudes de la historia externa, sólo sirven para despeñarle. Bien puede decirse que todo autor español le desagrada en el hecho de ser español y católico. No concebía literatura grande y floreciente sin espíritu irreligioso.

Este rabioso fanatismo de sectario, unido a la afectación de arcaísmo y de hipérbaton latino que hay en el *Discurso preliminar,* contribuyen a hacerle empalagoso e intolerable, e impiden que se perciban y estimen debidamente los luminosos destellos de talento crítico que entre sus infinitas aberraciones y rasgos de mal gusto alguna vez, aunque por breve espacio resplandecen. Tal es su concepto de la poesía «arte de imágenes»: tal el contraste que establece entre el arte inspirado por nuestra religión, «espiritual y abstracta», y el dictado por el paganismo clásico, «sensual, material y palpable». No

admite que el arte sea imitación de la Naturaleza, sino selección de «lo más vigoroso y puro de ella», para formar con sus variados rasgos «verdaderos y existentes todos», el *«tipo ideal,* cuya concepción constituye el perfecto *criterio teórico».* Respecto de lo cómico, notó que la principal fuente de donaire en el *Quijote* consistía en «la oposición entre lo que realmente son en sí los objetos que se presentan al héroe, y el modo como él los considera» (la antítesis entre lo *ideal* y lo *real,* que ahora dicen). Todo el juicio de la inmortal novela está hecho de mano maestra. Ni son desacertadas algunas de las cosas que dice del teatro, empezando por convenir con esos *tudescos* (por él tan odiados) *defensores del romanticismo o novelería,* en que «cada pueblo debe pintar sus propias costumbres, y ornarlas con los arreos que más se adapten a la índole de su idioma, a las inclinaciones, estilos y costumbres de los nacionales».

[p. 456] Pero lo más notable de este discurso, por lo inesperado, es, sin duda, la apología de *la excelencia poética del cristianismo,* que, según Marchena, debe ser igualmente reconocida por el fiel creyente y por el incrédulo: «no proviene lo escondido de los arcanos de la religión de las densas tinieblas que la escurecen *(sic),* más si de los inexhaustos raudales de luces que de su centro destellan sin cesar, y que deslumbran y ofuscan los flacos ojos de los mortales: así es invisible el disco del sol mientras que con su luz contemplamos cuanto el mundo encierra». Lo que esta doctrina pudiera tener de antagónico con la impiedad de Marchena, lo salva él mediante una distinción entre la verdad poética y la filosófica. «La verdad poética está satisfecha cuando no desdicen las ideas del poema de las que establece la filosofía o religión en que está fundado». Aún pudieran citarse con elogio otros pedazos del discurso, v. gr., el hermoso paralelo entre Fr. Luis de León y Fr. Luis de Granada, que es el mejor trozo que escribió Marchena, por mucho que le perjudique la forma siempre retórica de la simetría y de la antítesis. Pero cuando al lado de estos rasgos brillantes tropieza uno, ya con afirmaciones gratuitas, ya con juicios radicalmente falsos, ya con ignorancias de detalle, ya con alardes intempestivos de ateísmo y despreocupación, ya con brutales y sañudas injurias contra España (tales como no han salido de la pluma de ningún extranjero), ya con vilísimos rasgos de mala fe; cuando se ve escrito, por ejemplo, que las obras de Santa Teresa y de todos nuestros ascéticos son una «cáfila de desatinos y extravagancias, disparatadas paparruchas, adefesios que excitan la indignación», no es posible dejar de cerrar el libro con enfado, lamentando hasta qué punto el desenfreno y la intolerancia de las malas pasiones puede cegar y corromper el juicio aun en hombres nada vulgares. [1]

El *Discurso preliminar* de la *Biblioteca Selecta de Literatura Española* publicada en Burdeos casi al mismo tiempo que la **[p. 457]** antología de Marchena, y ordenada por D. Pablo Mendíbil y D. Manuel Silvela, es mucho menos original y resuelto, pero más sensato que el estudio del famoso jacobino. Fué autor único de este discurso el Sr. Silvela, amigo y correligionario de Moratín, y fundador de un célebre establecimiento de educación en Burdeos y en París. No se encuentran en este discurso aquellas rarezas de estilo, aquella continua insolencia, aquel tono paradógico que prestan curiosidad y atractivo a ciertos trozos del estudio de Marchena. Pero la erudición segura, ya que no recóndita, la templanza y la rectitud de los juicios, siquiera no parezcan muy nuevos ni penetrantes, son dotes que realzan el discurso de Silvela hasta poder ser estimado como el mejor cuadro de conjunto que hasta entonces se hubiera trazado de nuestras letras. El mismo Bouterweck, aunque en algunos puntos ahonda más que Silvela (y que otros posteriores), demuestra estar muy desigualmente informado, y cae a la continua en crasos errores, que revelan hasta ignorancia de la lengua que se propone ilustrar. Rápido, como es, el trabajo del colector de Burdeos, no sólo tiene el mérito de haber enlazado nuestra literatura con las vicisitudes de la literatura general, en vez de considerarla de un modo aislado e

infecundo (en lo cual ciertamente sigue las huellas del P. Andrés y de Bouterweck), sino que, gracias a este mérito, se levanta de vez en cuando a consideraciones de un orden trascendental y a apologías de sabor romántico, que ciertamente admiran en la pluma del huésped y más cariñoso amigo de Moratín. Así es que no sólo osa rebelarse contra la autoridad censoria de Boileau, declarando que no siempre son justas sus decisiones, sino que comprende que no es posible ejercer la crítica de una obra literaria sin tener en cuenta «las causas morales y políticas que la han determinado». A la luz de este sano y racional principio, estudia con simpatía los caracteres del ingenio español que él llama «disposiciones primitivas y determinantes, o efectos de las variedades de nuestra organización, o resultados de las impresiones constantes de los objetos que nos rodean»; disculpa nuestra tendencia a la hipérbole, ocasión de tantos donaires para los críticos franceses, «poseedores de una lengua que acaso es esencialmente antipoética», y, por último patrocina, aunque con excesiva timidez, **[p. 458]** los derechos de la imaginación en el teatro, contra los partidarios de las tres unidades. Lejos de él «autorizar el desorden, ni, a título de diferencias locales, entronizar la confusión y el delirio»; pero entiende que los verdaderos principios, las verdaderas reglas dramáticas, no se han formulado aún, y que las que pasan por tales no tienen más fundamento que «un espíritu de imitación, las más veces infundada y servil». No hemos de creer que los antiguos «apuraron todos los medios de agradar». «No nos esclavicemos por la imitación, ni juzguemos del desarreglo de los otros por la multiplicidad de las reglas caprichosas de insulsos preceptistas... No quisiéramos que, a fuerza de agarrotar el ingenio y de clamar por la verisimilitud y regularidad, el mundo hermoso e ideal de los poetas fuese sustituído por el mundo melancólico de los filósofos. En el drama, por ejemplo, ¿no pudiera darse mayor ensanche a esas decantadas unidades de lugar y de tiempo? Reflexionemos que no podemos nunca sustraerle a su verdadera naturaleza, que es la de ser una ficción, en la que partimos ya de una infinidad de supuestos bien inverisímiles.» La libertad que Silvela reclama no es gran cosa ciertamente: se reduce a «extender un poco el imperio de la ficción, y dar a los poetas la facultad de variar el lugar de la escena, desde el campo de Marte al Capitolio, y en lugar de veinticuatro horas, el ensanche necesario para que no puedan hacerse ridículamente chocantes ni la duración ni las distancias». Pero por algo se empieza, y no le faltaba razón al inexorable Moratín para calificar tales opiniones de *laxas* y muy próximas a la *herética pravedad,* y a su autor (a quien quería entrañablemente) de «casuista, que, a fuerza de epiqueyas, tiraba a viciar con máximas corruptoras la moral dramática». En las frecuentes y chistosas polémicas que sobre el asunto sostenían, él llamaba a Silvela «un Escobar», [1] y Silvela a él «un P. Cóncina». Y como la amistad no era entre ellos obstáculo a la diferencia de opiniones, alguna vez llegaba a argumentarle *ad hominem,* y querer persuadirle que la *nimia austeridad de las reglas* había esclavizado su propio ingenio. Gran parte del discurso **[p. 459]** que precede a las comedias de Moratín está escrito para contestar a Silvela, que, fiel a su conciencia literaria, ni aun así quiso darse por convencido, y empezó a desarrollar sus ideas en una especie de *Poética,* de la cual dejó manuscritos dos largos capítulos. [1]

No es posible dejar en olvido, por más que su doctrina literaria ninguna novedad ofrezca, al aventajado humanista don Manuel Norberto Pérez del Camino, que en 1829 dió a la estampa en Burdeos una *Poética* en seis cantos y en octavas reales, escrita (según él dice) siete años antes que la de Martínez de la Rosa, y no indigna de ponerse a su lado, si sólo se atiende al mérito del estilo y de la versificación, que generalmente es robusta y sonora, y a veces magistral y pintoresca. Como preceptista, Camino no ofrece más interés que el de representar el punto extremo a que llegó la escuela galo-clásica en algunos españoles. Era tan afrancesado en literatura como en política. Declara haberse aprovechado de Aristóteles, de Horacio y de Jerónimo Vida; pero su principal oráculo es, sin duda, Boileau, a quien traduce literalmente en muchos puntos, copiando de él y hasta exagerando las

diatribas contra el teatro español:

«Héroe en el primer acto tierno infante,
Te sorprende barbado en el segundo,
.....
Nuestros Padres, más libres que groseros,
O por triste indigencia subyugados,
Dejando del buen gusto los senderos,
Caminos escogieron desusados.
Por lauros, si usurpados, lisonjeros,
Por extraños y propios deslumbrados,
En un monstruo el poema convirtieron,

[p. 460] Que Menandro y Terencio esclarecieron.
.....
Al fin de la razón la lumbre clara
Las nieblas disipó de estos errores.
La España en los que asombros aclamara,
Sólo vió del teatro corruptores
.....
Tú no sigas *insano* a tus abuelos,» etc., etc.

En general, los preceptos estéticos de Pérez del Camino no se levantan un punto sobre el nivel vulgar: sólo los realza la expresión, que suele ser feliz. Asociar el arte al ingenio; *crear* y *pintar*, porque en ambas cosas consiste la poesía; formarse, *a par del gusto, oído fino;* cultivar laboriosamente el *instinto* de lo bello, desarrollar sus *gérmenes* por medio de la lectura y de la reflexión, y transformar de esta suerte el *instinto* en hábito; convertir la memoria en una galería de imágenes; aspirar de *sabio a la alta gloria*, si se aspira a la fama de poeta: tales son los principales artículos de la fe literaria de Perez del Camino:

«Formado así tu gusto, y con secreta
Grave meditación fortalecido:
Rica de hermosas tintas tu paleta
Y de armónico son rico tu oído;
Lleno tú de alta ciencia, como atleta
Que de potentes jugos se ha nutrido,
Con más seguro pie, con vigor nuevo,
Puedes el monte hollar del sacro Febo.»

Véase en qué terminos procura concordar el principio de lo *ideal* con el de la *imitación de la Naturaleza:*

«Y esté siempre a tu espíritu presente
Que la Naturaleza es tu dechado,
Y que debe el poeta en lengua hermosa

Imitar su riqueza portentosa.

Cuantos ofrecen monstruos y primores
El ancho suelo, el claro firmamento,
Astros, fieras, saber, gozos, dolores,
Todo puede *imitarlo* un suave acento:
Todo un numen feliz en sus ardores,
Cantando al son de armónico instrumento,
En cuadros de artificio deleitable,
Bello lo puede hacer y hacer amable.

[p. 461] Mas esta imitación, al Pindo cara,
Se oculta del copiante a la rudeza:
A par tal vez de la verdad más rara,
Muestra lunares mil Naturaleza.
De la sublime perfección avara,
Si del todo la ostenta en la grandeza,
Parca en los individuos la reparte,
Y aun sólo, al que más da, dale una parte.

Róbala quien la imita este secreto;
Nota las perfecciones esparcidas,
Y las que le presenta cada objeto
Las ofrece en sus cuadros reunidas:
Así el griego escultor tomó discreto
La majestad, las gracias esparcidas,
Que en uno vió brillar y otro semblante,
Y respiró en su mármol el Tonante.

No Aquiles, cual se canta denodado,
Ni a Troya cual se canta fué funesto;
Dominando el poeta lo creado,
Formó, escogiendo, el singular compuesto:
Así cuanto me des sea trazado,
Parto ideal, pero *posible;* en esto
La belleza poética consiste...»

Todo el resto del poema se resiente de la misma confusión y superficialidad de nociones estéticas. Hasta principios inconcusos como el de la *unidad (simplex dumtaxat et* unum) le llevan a consecuencias críticas, absurdas y falsas, que Horacio hubiera rechazado de fijo. Así le vemos desatarse en el texto y en las notas contra lord Byron, a quien considera «jefe de la secta literaria llamada *romántica,* secta absurda, que se distingue sobre todo por la incoherencia de las ideas y por la falta de plan»; y se lisonjea (¡en 1829!) con la idea de poder *preservar a la juventud de sus oropeles.* Aconseja el estudio de los griegos y de los romanos: advierte que debe huirse de la Edad Media hasta llegar al Petrarca (nada de Dante), y luego estudiar a los italianos y españoles del siglo XVI; pero sobre todo a los franceses de la época de Luis XIV:

«La edad de la barbarie tenebrosa
Huye veloz sin detener tu paso,
Y a la edad te transporta venturosa
Do renace entre escombros el Parnaso.
.....

[p. 462] Del Sena a la ribera vuela luego,
Del gran Luis a la corte celebrada...
.....
Nunca el romano circo, nunca el griego,
A gloria más solemne y admirada
El zueco y el coturno alzados vieron,
Ni más claros intérpretes les dieron».

Como documento histórico, la *Poética* de Pérez del Camino tiene particular interés. Es el testamento de una escuela que se empeñó en sobrevivirse a sí misma. Y quizá a su propia intolerancia y franqueza debe su mérito poético, el cual es tal, que, a no haberse sometido el autor a las cadenas de la octava, que (diga él lo que quiera) es la versificación más impropia para un poema *didáctico* , y , a haberse podido mover con más desembarazo, dando a su estilo más igualdad y a sus reglas más precisión y evidencia, competiría, no ya con Martínez de la Rosa, sino con el mismo Boileau, por el vigor dogmático de la sentencia. [1]

La *Poética* de Camino apenas fué leída ni influyó en España. No así las dos obras de que ahora vamos a tratar, aunque brevemente, por lo mismo que son tan conocidas y estimadas, y que su influencia ha sido enorme en nuestra enseñanza. Me refiero al *Arte de hablar* de don José Gómez Hermosilla y a la *Poética* de don Francisco Martínez de la Rosa, base de cuantas retóricas y poéticas se han venido escribiendo para la enseñanza elemental hasta estos últimos tiempos, en que las nuevas teorías estéticas, ya triunfantes en las esferas superiores de la enseñanza y en el común sentir de los críticos, han comenzado a penetrar, aunque tibia, perezosa y confusamente, en el recinto antes cerrado de **[p. 463]** las cátedras de humanidades, formando a veces monstruosa amalgama con lo peor de la rutina antigua.

El *Arte de hablar en prosa y verso* (título extravagante que provocó las burlas de Gallardo y otros) es un libro algo pedestre, pero muy bien hecho dentro del criterio empírico y materialista que su autor aplicaba por igual a la literatura, a la filosofía, al derecho público y a cuantas materias trató su pluma. La grande influencia de Hermosilla como preceptista de la fracción más extremada y recalcitrante del neoclasicismo ha sido en parte, útil, y, en parte no menor, dañosa. Es evidente que se inspiraba en el *Arte de escribir* de Condillac, de quien toma sus minuciosos análisis de pensamientos, expresiones, formas de lenguaje, etcétera. Su estilo tiene las mismas condiciones de precisión, limpieza y sequedad que caracterizan a los ideólogos franceses. Pero Hermosilla supo hacerse propia la doctrina y acomodarla a nuestra lengua mediante una multitud de consejos de utilidad práctica, más gramatical sin duda que literaria, pero indispensable siempre para todo el que, aspirando o sin aspirar a otras bellezas mayores, comprende que la primera condición de todo escrito es que las palabras traduzcan con exactitud el concepto. Los cuatro primeros libros de la obra de Hermosilla son dignos de toda alabanza bajo este respecto: su tratado de las expresiones y el de la composición o coordinación de

las cláusulas, quizá no tienen superior en ninguna *Retórica* castellana. Todo esto es trivial, mecánico enfadoso: convenimos en ello; pero necesario. Es la parte de oficio de que no es posible prescindir en ningún arte, pero a la cual tampoco conviene dar más importancia de la que tiene, ni mucho menos una importancia exclusiva, reduciendo a ella toda la teoría literaria. Sus juicios son de gramático, no de estético: mide los pensamientos y las imágenes con la vara de un mercader de paños: los rasgos más sencillos de estilo figurado le escandalizan y le parecen verdaderas transgresiones contra la ruin lógica y la pobre ideología que él profesaba. Aplica muy formalmente a la crítica de los versos de Lope las teorías de Destutt-Tracy, que había querido castrar el entendimiento humano reduciendo toda Filosofía y todo arte al arte de la Gramática. De aquí los yerros de Hermosilla, su *formulismo* exclusivo e intransigente, la importancia desmedida que concede a los signos del pensamiento, **[p. 464]** su apreciación casi mecánica de los productos del ingenio, su calculado desprecio a toda especulación metafísica acerca de la belleza, y el rastrero *sensualismo* que asoma en su obra las rarísimas veces que intenta penetrar en el campo filosófico. Inconsecuente con su escuela, definía el arte «colección o serie de principios *verdaderos, inmutables y fundados en la naturaleza misma del hombre»* pero no se tomaba el trabajo de decirnos cómo podía fundarse en la naturaleza humana la inmutabilidad de estos principios, ni cuál era la razón que legitimaba su verdad, puesto que no se trataba de axiomas matemáticos, sino de verdades segundas, de las que pueden y deben ser demostradas. Parece que alguien hizo notar a Hermosilla esta laguna, y en un apéndice trata de llenarla, pero confundiendo miserablemente las reglas técnicas, y hasta las reglas científicas y extrañas al arte (aunque el arte las presuponga), con los principios estéticos propiamente dichos. Nos enseña, por ejemplo, que «las reglas de la Arquitectura están fundadas en las eternas verdades de la Geometría, y las de la Pintura en las de la Óptica y Perspectiva». Como si la Pintura fuera alguna aplicación de la linterna mágica, o la Arquitectura algún tratado de albañilería. Y luego se empeña en persuadirnos que son verdades que forzosamente se deducen «de la naturaleza misma de las potencias intelectuales y morales del hombre» principios como estos, tan menudos y tan discutibles: «que en las tragedias la acción ha de ser *extraordinaria»,* «que en el poema épico los personajes secundarios han de ser generalmente *buenos,* etc.», etc. De estas y otras reglillas por el estilo, unas triviales y otras caprichosas, se atreve a decir Hermosilla que «están como envueltas en la esencia misma de la racionalidad del hombre», condecorándolas además con el epíteto de *«decisiones de la sana razón».* La razón de quien no las admita está evidentemente enferma. Y de hecho Hermosilla trata como *locos* a todos los que se aparten de ellas: lanza atropelladas censuras sobre los más venerandos monumentos del arte nacional: da a Calderón el epíteto de *calenturiento:* ataca sañudamente la memoria de Lope y de Valbuena en cuantas ocasiones le parecen oportunas, y aun muchas sin venir a cuento; y, finalmente, recopila en ocho famosas *razones* toda su ira y todo su desprecio contra el metro castellano por excelencia, el romance, que califica de *jácara* y de **[p. 465]** *poesía tabernaria,* así como de *canijos* y *copleros* a sus cultivadores. Esta enemiga de Hermosilla tiene explicación harto fácil. Meléndez había hecho muchos y muy buenos romances, no ya sólo amatorios y descriptivos, sino de la especie lírica más elevada, el *de la tempestad,* por ejemplo. Hermosilla sale de juicio ante la idea para él nefanda de que pueda escribirse una verdadera oda, y hasta una verdadera epopeya, en romances. ¡Quién le hubiera dicho a Hermosilla que ya había en Alemania un Jacobo Grimm que sotenía y probaba que el romance no era otra cosa que el metro épico de *diez y seis* sílabas, el más amplio de todos los métodos épicos modernos, el que más cerca está del exámetro antiguo! ¡Y cuánto se hubiera asombrado él, que, en són de parodia, traducía en romance el principio de la *Ilíada,* de ver trozos de la misma *Ilíada* puestos por Littré en alejandrinos de *cantar de gesta!* Menos de cuarenta años han bastado para que todo el mundo comprenda lo que hubiera parecido una blasfemia a los antiguos helenistas como Hermosilla, es decir, que los bárbaros poetas franceses y

castellanos de la Edad Media son mucho más homéricos que el elegantísimo Virgilio.

Alguien habrá creído, en vista de lo expuesto, que Hermosilla carecía de todo sentido estético. Nada más lejos de la verdad, sin embargo. Hermosilla prescinde de la Estética, por sistema, o por temperamento empírico; no porque le faltasen condiciones para cultivarla: su apéndice *sobre el gusto* lo prueba con toda evidencia. Ese apéndice no desentonaría en ningún tratado espiritualista. Hermosilla defiende con sumo calor y copia de raciocinios que «hay en las composiciones literarias cosas que son en sí mismas buenas o bellas, independientemente del aprecio que merecen al que las lee» y del juicio que de ellas forma, y niega que «la aptitud para distinguir lo malo de lo bueno, lo feo de lo hermoso en materias literarias, sea una facultad puramente mecánica, debida a la sola sensibilidad». Y, sin embargo, para él la idea de la belleza se reducía a la *pura sensación.* Pero en esta parte hace manifiesta traición a sus opiniones: la fuerza de la verdad le arrastra, sin que él se dé cuenta de ello, a todo género de concesiones ontológicas, hasta admitir una belleza que «lo sería aunque todo el género humano dijese que no», un *modelo ideal,* un *tipo primordial,* tan inmaculado y tan perfecto como el **[p. 466]** de los platónicos. Una cosa es lo bello y lo deforme *real* y en sí, y otra muy distinta la impresión que en nosotros hace cuando nuestro órgano intelectual está viciado. Hay en el gusto un placer o un desagrado que puede depender de la organización física (añade Hermosilla); pero «el distinguir en el objeto agradable o desagradable lo que produce estas respectivas impresiones, y el decidir si se deben a las cualidades *reales* del objeto o a nuestra particular disposición», es obra del entendimiento. El sentir *confusamente* la belleza pertenece tal vez a la sensibilidad: el *conocerla* es oficio propio de la razón discursiva. No puede darse doctrina más verdadera, sólida y ancha.

Pero Hermosilla se cuida poco de la consecuencia y trabazón de sus opiniones. Su libro, a pesar de las exageradas pretensiones que afecta, tiene (sobre todo en el segundo tomo) mucho de centón o rapsodia. Las *Lecciones* de Blair están saqueadas a manos llenas en todo lo relativo a la teoría de los géneros literarios. Cosa verdaderamente digna de ponderación en Hermosilla, que tan sangriento odio profesaba a los secuaces de la escuela salmantina, a los cuales servía de código el libro del profesor escocés traducido por Munárriz. [1]

[p. 467] Las excelentes condiciones didácticas del libro de Hermosilla, su claridad y su método, unidas al apoyo oficial de que él y otros afrancesados disfrutaban en los últimos años de Fernando VII, hicieron que el *Arte de hablar* se entronizase en la enseñanza con irritante monopolio. El autor era secretario de la Inspección general de Estudios (cargo que casi equivalía al de director de Instrucción pública en nuestros días), y le costó poco lograr una real orden (de 19 de Diciembre de 1825) que declaró su libro texto *único* y forzoso para las cátedras de Humanidades, sustituyendo al *Blair* de Munárriz, que hasta entonces había gozado del mismo escandaloso privilegio. Aunque el de Hermosilla duró sólo hasta 1835, suponemos que en estos diez años debió de ser para su autor un río de oro.

Pero si la protección del Rey, muy bien hallado entonces con los fautores del *despotismo ilustrado,* bastó para enriquecerle, no así para tapar la boca a sus adversarios, que se arrojaron feroces sobre el libro, y aun sobre la persona del autor, a quien su genio atrabiliario hacía aún más odioso que el recuerdo de sus veleidades políticas. Los pocos que quedaban de la escuela salmantina acogieron con una tempestad de folletos y de sátiras el libro de Hermosilla. Movíales a ello la enemistad política,

cada vez más encarnizada, entre los *afrancesados* prepotentes y los *liberales,* entonces en desgracia, y tan fiera y deslealmente atacados por Hermosilla en su *jacobinismo;* pero incitaba aún más a los discípulos de Meléndez el desdén y afectado olvido de Hermosilla hacia su maestro; aquel empeño interesado y ciego de poner a Moratín por dechado de toda perfección; las alusiones, poco embozadas, contra Cienfuegos, y el ensañamiento con Valbuena y con los *Romances,* sólo porque Quintana había ensalzado a uno y a otros en su colección de poesías selectas. Salieron, pues, a luz **[p. 468]** hasta dos o tres opúsculos anónimos, no mal escritos ni razonados, en que se ponían de manifiesto los errores y contradicciones de Hermosilla. Y mientras un chusco preguntaba en un ovillejo, aludiendo al raro título del *Arte de hablar:*

«¿Quién da *para hablar* cartilla?
Hermosilla»,

corría por Madrid el siguiente epigrama, que al ofendido autor hubo de serle doblemente doloroso, por ser parodia de otro de su ídolo Moratín:

«¿Veis a Hermosilla escuálido, estropeado,
Tuerto, deforme, feo por esencia?
Pues lo mejor que tiene es la presencia.

Ni fueron sólo los discípulos de la escuela de Salamanca los conjurados contra la intransigencia de Hermosilla. Con ellos hicieron causa común los eruditos amantes de nuestra antigua literatura y los campeones del naciente *romanticismo,* comprendiendo los daños que iba a causar la promulgación oficial de aquel código inflexible, en que se desestimaba y proscribía lo más bello y espontáneo del arte nacional. Los traductores del Bouterweck (Cortina y Ugalde) salieron a la defensa de los romances, calificando de *rapsodia* el *Arte de hablar* y de *autor de centones* a Hermosilla. Gallardo apuró el vocabulario de los dicterios con ocasión de lo que él llamaba *Arte de hablar disparates,* así en el folleto de gladiador que tituló *Las letras, letras de cambio, o los mercachifles literarios,* como en otros papeles volantes que por aquellos años salieron de su acerada pluma. El sabio y mesurado don Agustín Durán, en su *Discurso sobre el influjo de la crítica moderna en la decadencia del teatro español,* primer escrito en sentido romántico que vió la luz en nuestro suelo después del silencio de Bohl de Faber y de la desaparición de *El Europeo* en 1824, se opuso con más alto sentido crítico que el que alcanzaba Gallardo a lo que él llamaba el *análisis prosaico* propio de *almas de pedernal,* y redujo fácilmente a polvo las *razones* de Hermosilla contra los romances, con sólo insertar, acompañado de algunas notas críticas, el bellísimo de *Angélica* y *Medoro.* Y cual si todo esto no bastara, años después, el Duque de Rivas, ingenio español **[p. 469]** de pura raza, creyó conveniente hacerse cargo, en el prólogo de sus bellísimos *Romances Históricos,* de las doctrinas de Hermosilla sobre el particular, demostrando teórica y prácticamente la sinrazón y falta de gusto con que se llamaba *jácaras* a tan portentosas creaciones, y *canijos* a los ignorados y modestos ingenios que tales maravillas produjeron. A estas refutaciones y a las enseñanzas de Lista se debió el que en parte se atajara el mal causado por la crítica estrecha de Hermosilla, que, por otra parte, llegó un poco fuera de tiempo y cuando la batalla romántica estaba ya casi ganada.

Todavía puede esto decirse con más rigor de un libro póstumo de Hermosilla, que no vió la luz hasta 1845, y esto, no en España, sino en París, publicado por don Vicente Salvá, que en su prólogo

comienza por desacreditarle. Sólo en América logró algunos lectores. Se titula *Juicio Crítico* (sic) *de los principales poetas españoles de la úItima era,* y tiene por objeto único encaramar el nombre de don Leandro Moratín, como poeta lírico, sobre todos los poetas pasados, presentes y futuros, persiguiendo con una ferocidad sin límites, que raya en lo chistoso y en lo increíble, el nombre de Meléndez y el de Cienfuegos. No puede darse crítica más pobre, más ciega, más apasionada, más contradictoria y pueril, como toda crítica que no pasa de los ápices gramaticales ni se digna penetrar un momento en el alma del poeta. Su misma admiración por Moratín no es sensata ni razonada, y se funda en los motivos más pequeños y ridículos, concediendo igual importancia a un epigrama insulso, o a un cumplimiento áulico, que a la magnífica elegía A las *Musas*, a la epístola *A Lasso* o a la oda A *la Virgen de Lendinara.* Yo creo que una gran parte de la prevención que generalmente reina contra Moratín, proviene de haber tenido tan frenéticos y desatentados admiradores.

El *Juicio Crítico* (pleonasmo intolerable en un helenista como Hermosilla) yace enterrado para siempre bajo el peso de las refutaciones críticas que hicieron en España don Juan Nicasio Gallego, y en América don Andrés Bello. Pero como curiosidad de historia literaria, no es cosa tan baladí, y, además, contiene observaciones gramaticales y métricas que no carecen de utilidad, con tal que los principiantes, al ir a buscarlas en el libro procuren no contagiarse con aquel modo feo y pedantesco de **[p. 470]** crítica, ni confundir el cuidado de la pureza gramatical con la mala educación y la grosería. [1]

Para nosotros, el verdadero mérito de Hermosilla está en sus trabajos de helenista, en su laboriosa traducción de la *Ilíada*, ni leída, ni entendida, ni apreciada por los literatos contemporáneos suyos, sin excluir los más ilustres. Hoy bien podemos decir, con el sabio helenista don Juan Valera, uno de los pocos españoles que tienen voto en estas cosas, que la traducción de Hermosilla, tal cual es, *excede a la traducción inglesa de Pope y a todas las francesas* (excepto la de Leconte de Lisle, posterior al tiempo en que escribía esto el señor Valera), y *sólo cede a la alemana de Voss y a la italiana de Monti.* Hermosilla adolece de algunos defectos inherentes a todos los humanistas antiguos; se permite, aunque menos que otros, suprimir epítetos de fórmula, y más comúnmente embeberlos en algún largo rodeo; pero en general respeta las principales condiciones del estilo homérico; no teme repetir palabra por palabra los discursos de los heraldos, y se esfuerza por acercarse a la llaneza y naturalidad del lenguaje épico. Pero como su alma no era poética, fácilmente cae en lo desmayado, en lo trivial y en lo prosaico, que de ninguna manera han de confundirse con la divina sencillez del rapsoda heleno. Sus versos suelen carecer de armonía y de número, pero también los hay muy felices y hasta magníficos. En conjunto, y salvas desigualdades inevitables en un trabajo tan largo, el tono, lenguaje y colorido poético son muy superiores a lo que pudiera esperarse de un tan helado preceptista como Hermosilla. Si esta traducción hubiera sido leída cuando apareció en 1831, Hermosilla habría sido, a su manera, uno de los más eficaces removedores de la opinión en materias poéticas, e indirectamente uno de los fautores del romanticismo, a fuerza de volver al clasicismo **[p. 471]** primitivo y verdadero. Pero los poetas de aquel tiempo, o no leían a Homero, o le leían pésimamente traducido en prosa francesa, lo cual es peor que no leerle de ninguna manera.

Desgraciadamente, Hermosilla, a pesar del mucho griego que sabía y de los aciertos que hay en su traducción, se fué al otro mundo, no sólo creyendo en la existencia personal de Homero (que esto poco importa, y es cuestión opinable), sino creyendo con entera buena fe que Homero había sido un poeta culto y de escuela, ni más ni menos que Virgilio o el Tasso, y de ninguna manera un cantor popular. Hermosilla no dudaba que si Homero cantó alguna vez en público, sería por su gusto o por

complacer a los reyes que le protegían, pero de ninguna manera como oficio y para ganarse el sustento. Afirmaba, por de contado, la absoluta *unidad* de composición en los dos poemas, y no dudaba ni un instante que se hubiesen transmitido a nuestros días tales como los *escribió* su autor, porque tampoco sospechaba que Homero no hubiese sabido escribir. ¿Cómo no, si había *estudiado muy detenidamente las reglas del arte,* sin duda en algún manual por el estilo del *Arte de hablar,* y había tenido por *catedrático* (sic) a un tal Femio, *director de una Academia de Literatura en Esmirna,* semejante, sin duda, al colegio de San Mateo en que Hermosilla enseñaba su *Gramática general?*

Este falso y extravagante concepto de la poesía homérica no ha viciado la traducción de Hermosilla tanto como pudiera creerse, pero hace realmente intolerable la lectura de su *Examen de la Ilíada,* que ni una sola vez se levanta más allá de la vulgar retórica, y aparece completamente extraño a todas las grandes cuestiones exegéticas, lingüísticas, mitológicas, históricas y estéticas, sobre las cuales, entonces con más calor que nunca, batallaban los filólogos de otras partes alrededor del texto de Homero. Para Hermosilla no existen ni los *Prolegómenos* de Wolff, que ya tenían más de cuarenta años cuando él escribía, ni mucho menos los trabajos de Lachmann, que tan enormemente influyó, convirtiendo en positivo el método puramente negativo y demoledor de Wolff; ni mucho menos pudo hacerse cargo de la reacción *antiwolfiana* que ya apuntaba en su tiempo y que ha acabado por arruinar en gran parte las paradojas del gran maestro de los helenistas germanos. No parece sino que en España, desde principios **[p. 472]** del siglo, nos habíamos incomunicado con el resto del mundo.

Y lo más raro y digno de notar es que esta incomunicación se extendiese a algunos de los más doctos varones que formaron parte de la segunda emigración española de 1823, y que escribían en París o en Londres, en medio del mayor movimiento y efervescencia de las ideas críticas. Pero es lo cierto que éstas apenas habían labrado nada en el espíritu, por lo demás tan ecléctico y tan inclinado a la tolerancia, de don Francisco Martínez de la Rosa, cuando en 1827 hizo salir de las prensas de Didot una *Poética* castellana en silva y en seis cantos, acompañada de largas anotaciones y apéndices que llenan dos volúmenes y constituyen un verdadero curso de literatura castellana. [1] Martínez de la Rosa no era un *clasicista* fanático. Figurará por derecho propio en la última parte de nuestra historia como uno de los primeros que en nuestro teatro hicieron triunfar el romanticismo: en la práctica con su *Aben-Humeya* y su *Conjuración de Venecia,* en la teoría con su discurso sobre el *drama histórico.* Ya en otra parte, juzgando largamente a Martínez de la Rosa, le presenté como un poeta de *transición,* que alcanza en nuestras letras lugar parecido al de Casimiro Delavigne en Francia. Pero cuando escribió la *Poética,* aún no había sonado para él la hora de la emancipación. No en forma violenta y agresiva como Hermosilla (porque esto no cuadraba con su índole mansa y benévola), sino con templanza, moderación y sensatez, con aquella flor de aticismo y de cultura que le caracterizó siempre, el elegante ingenio granadino profesaba en su código poético principios enteramente iguales a los de Boileau, no sólo en aquello que la *Poética* de Boileau tiene de eternamente verdadero y de racional, sino en lo mucho que tiene de convencional y de arbitrario. La mesura y la discreción de Martínez de la Rosa, el fino temple de su gusto, que le hace detenerse a tiempo y no exagerar brutalmente ningún principio, como los sectarios vulgares, contribuyen a que este defecto se perciba menos, al paso que la abundancia de selectas citas castellanas esparcidas en las notas dan cierto sabor nacional a una obra cuyos elementos son evidentemente de importación **[p. 473]** extranjera. Bajo el aspecto de las doctrinas estéticas poco hay que aplaudir en la *Poética* de Martínez de la Rosa, que en este punto de la filosofía del arte representa, lo mismo que Hermosilla, un retroceso sensible respecto de las altas y comprensivas ideas que hemos visto desarrolladas en un proceso verdaderamente

científico por Luzán y por el abate Arteaga. En estos otros libros del tiempo de Fernando VII, todas las nociones generales adolecen de una superficialidad y vaguedad extraordinarias. Nunca habían descendido tanto los estudios filosóficos en España, y era forzoso que todas las ramas del saber se resintiesen de esta decadencia especulativa. Martínez de la Rosa maneja con cierta habilidad diserta y agradable los términos *fantasía, ingenio, naturaleza bella, imitación, buen gusto, proporción, unidad, enlace, sencillez,* pero como fórmulas vacías de contenido, y sin cuidarse de seguir el desarrollo lógico de tales ideas ni de enlazarlas en forma de sistema. Admite la doctrina del *ejemplar ideal,* pero no en el sentido de idea pura, sino de prototipo formado por selección entre las partes bellas de los objetos naturales, a la manera que Zeuxis lo ejecutó con las vírgenes de Crotona:

«Desdeñando sacar una vil *copia*
Con baja esclavitud, libre campea
El *ingenio creador,* compara, elige,
Forma de mil objetos una idea,
Y ornando a su placer su propia hechura,
Émulo de natura,
La iguala, la corrige, la hermosea.

Así diestro pintor no copia a Silvia,
La hija más bella de su patrio suelo,
Al retratar la hermosa Citerea:
De una y otra beldad forma en su mente
De la alma Diosa el *ideal modelo,*
Al lienzo le traslada, le da vida,
Y a su ingenio divino,
No a Jove ni a las Gracias debe Venus
Su airoso talle y rostro peregrino».

Reduciendo a compendio las ligeras indicaciones de Martínez de la Rosa, diremos que para él las dos facultades artísticas son la *ardiente fantasía* y el *ingenio creador,* las cuales, contemplando *el propio, el solo, el único modelo de la bella naturaleza, e* **[p. 474]** *imitándolas* sin caer en *copia* servil, sacan a luz los partos prodigiosos de la *invención,* regulados siempre por el *buen gusto.* Este *buen gusto* no se adquiere ni por áridos preceptos ni por sutiles raciocinios, sino que se nutre con la contemplación de bellísimos modelos, especialmente griegos y romanos:

«Parece que a los griegos venturosos
Mostró Naturaleza
Su nativa belleza,
Y ellos sencilla, pura,
Sin arte ni atavíos,
Cual ciegos amadores
Presentaron desnuda su hermosura».

Fiel a su temperamento equilibrista, en literatura como en política, hace consistir la belleza en un *medio* entre la *variedad* y la *unidad,* a la manera que hacía consistir el óptimo gobierno en un *medio* entre la *libertad* y el *orden.* La expresión *medio* es impropia en ambos casos, puesto que no se trata

de términos antitéticos, sino de conceptos inferiores que se armonizan bajo otro superior; pero todavía es más inexacta cuando se aplica a la *belleza,* que por su esencia misma no es *medio,* sino *fin,* ni depende de otra cosa alguna, ni dice relación a ella, sino que tiene en sí su propio y sustantivo valor, pudiendo calificarse la *unidad* y la *variedad* de elementos componentes suyos, pero no de extremos entre los cuales se mantenga equilibrada.

A pesar de su alejamiento de las especulaciones metafísicas, Martínez de la Rosa ha tomado algunas ideas del excelente libro de Arteaga. Siguiendo las huellas de aquel sabio jesuíta, nos enseña que «por la palabra *hermosear* no se entiende otra cosa sino dar a cada objeto la mayor perfección posible en cualquier género que sea, pues un objeto horroroso puede ser tan bello en este sentido como el más agradable. Las espantosas sierpes pintadas por Virgilio saliendo del mar para acometer a Laoconte, son tan bellas en poesía, como el pajarillo de Lesbia celebrado por Catulo (son *mucho más bellas,* debió decir Martínez de la Rosa, si no le hubiera extraviado su gusto anacreóntico, aniñado y madrigalesco); y, pasando de lo físico a lo moral, el parricida Orestes no es menos bello en la imitación dramática que el inocente Hipólito».

[p. 475] Del mismo Arteaga o de Capmany, que a su vez lo había tomado de los psicólogos escoceses, recibe Martínez de la Rosa la consideración del *buen gusto* como *un sentido interno,* por medio del cual apercibimos instantáneamente (y sin que aparezca siempre el juicio) las bellezas o los defectos de una obra artística.

También expuso con bastante lucidez la doctrina del plan y de la *unidad de composición,* principio común a todas las artes imitadoras, aunque no toma en cuenta las diferencias de cada arte según sus medios de expresión. «Deben todas las partes concurrir en un sólo punto, como todos los radios de un círculo en un centro; pero si se quebranta esta regla, el ánimo se embaraza, afanándose por percibir de una vez las relaciones que unen las diversas partes».

La sección de esta *Poética* relativa al drama no anuncia de ninguna suerte el autor de las tentativas románticas ya mencionadas. Es más, parece imposible que se haya escrito después del curso de Guillermo Schleguel, o después de la irrebatible y profundísima carta de Manzoni contra las unidades dramáticas. Martínez de la Rosa, no sólo las acepta en todo su rigor, sin hacerse cargo para nada de los argumentos de sus impugnadores, como si las cosas estuviesen en el mismo pie que en tiempo de Boileau o de Corneille, sino que se pierde en un laberinto de discusiones pueriles sobre la mayor o menor extensión que puede darse el plazo fatal de las veinticuatro horas y sobre el modo de distribuir en los entreactos las horas que exceden de la medida; y en cuanto a la *unidad de lugar* (jamás soñada por los antiguos), toda su tolerancia se reduce a permitir que se mude la escena dentro de un espacio reducido: v. gr.: una plaza, un templo, el «interior de un palacio, y todavía mejor si se encierra toda ella en las varias partes del mismo edificio». La crítica dramática de Martínez de la Rosa en 1827 no iba ni dos dedos más allá que la de Moratín y de La Harpe. Su mayor arrojo consiste en haberse opuesto a la prescripción necia y ridícula de los que prohibían *ensangrentar la escena;* así como, tratando de la epopeya, tuvo, ni más ni menos que Moratín, el buen gusto de rechazar por igual *la máquina* mitológica y la máquina alegórica, en asuntos cristianos y modernos, recomendando, por el contrario, los *agueros,* los *presentimientos,* las *visiones en sueños,* las *profecías,* **[p. 476]** *palabras fatídicas,* y otras supersticiones de carácter moderno.

Considerada como *poema,* esta obra de Martínez de la Rosa, sin tener nada de aquel vigor de expresión que hace que se fijen indeleblemente en la memoria los aforismos de Horacio y algunos de Boileau, es uno de los mejores testimonios de aquel fácil y simpático talento de ejecución y de remedo que caracteriza a Martínez de la Rosa y que le da a veces las apariencias de un ingenio superior, sin serlo realmente. Pero hay tanto desembarazo, tanta fluidez, tanta soltura para asimilarse las bellezas ajenas y hacer que parezcan propias y nativas, que el efecto general resulta muy agradable, y aquellos versos tan ágiles y flexibles se deslizan suavemente en el oído, despertando el recuerdo de otras armonías más poderosas y lejanas.

Lo que ciertamente debe ser alabado sin restricciones son los *apéndices históricos de la Poética,* especialmente los que versan sobre la tragedia y la comedia española. El autor los calificó modestamente de «noticias sucintas y no muy exactas»; pero nada más completo y exacto se había escrito hasta entonces sobre nuestro teatro, excepción hecha de los *Orígenes* de Moratín, que todavía no eran del dominio público. Martínez de la Rosa no tenía la erudición de Moratín en aquel punto particular que tanto había profundizado éste; pero no tiene ni menos penetración ni menos acierto en los juicios de lo que alcanzó a leer, v. gr., la *Propalladia* de Torres Naharro. Y aunque pueden notarse algunos desaciertos parciales, entre los cuales es notable el de no haber sospechado siquiera el sentido simbólico de *La vida es sueño,* no viendo en Segismundo otra cosa que «un príncipe de Polonia encadenado por su padre como una fiera», contando tal asunto entre los estériles y tal drama entre los peores de Calderón; no bastan estos lunares, ceguedades e injusticias, propios de la escuela que el autor seguía, para escatimarle el galardón que merece por los aciertos, que debió, no a su escuela, sino a su personal instinto, discernimiento y sentido de la belleza.

Martínez de la Rosa tradujo magistralmente, en versos sueltos, la *Poética* de Horacio, y la ilustró con una breve pero docta *exposición.* Para esta obra no debemos tener más que alabanzas. De las infinitas traducciones que hay en castellano, como en todas las lenguas cultas, de aquel código inmortal del buen gusto, **[p. 477]** ninguna es tan elegante y tan poética, aunque haya otras más literales. La de Burgos flaquea por el empeño infeliz que tuvo de hacerla en romance endecasílabo, metro desdichado para traducciones. La de D. Juan Gualberto González es la que más de cerca sigue la letra del original; pero esto mismo la desvía a veces de su espíritu, y la hace áspera e intratable. De otras posteriores a la generación literaria del siglo pasado, no hemos de hablar ahora.

A alguien extrañará que después del nombre de Martínez de la Rosa, y como representante de la misma escuela de elegante clasicismo, no coloquemos el nombre de otro escritor granadino don Javier de Burgos, el más célebre de nuestros intérpretes de Horacio. Pero, en nuestro concepto, Burgos, a pesar de haber traducido a Horacio, o quizá por haberle traducido y entendido tan bien, entró mucho antes que Martínez de la Rosa en los rumbos de la crítica moderna, como lo atestiguan sus estudios sobre nuestros dramáticos, impresos ya en la época constitucional del 20 al 23, sus comedias algo posteriores, y su discurso de entrada en la Academia Española en 1827. Le reservamos, pues, un lugar entre los iniciadores tímidos, pero iniciadores al cabo, de un modo de juzgar las obras artísticas algo distinto del que prevalecía a fines de la última centuria. Algo por el estilo puede decirse de las pocas indicaciones generales esparcidas en el comentario de Clemencín al *Quixote.* En realidad, La *Poética* de Martínez de la Rosa es la llave que cierra el período abierto por la *Poética* de Luzán. [1]

[p. 478] PORTUGAL. El triunfo de la escuela neoclásica en este reino fué mucho menos disputado que en Castilla. Faltaba el único **[p. 479]** elemento robusto de resistencia que entre nosotros había: el teatro. La tradición popular estaba de todo punto olvidada, y **[p. 480]** en cambio el culteranismo y el conceptismo habían llegado a tan inauditos desbarros, que para ningún espíritu sano podía ser **[p. 481]** dudosa la conveniencia de una reacción, viniera de donde viniera, y aunque se presentara con los caracteres de la llaneza más **[p. 482]** prosaica. Ya dentro del mismo siglo XVII se notan conatos de imitación francesa, entre los cuales es el más memorable la traducción de la *Poética* de Boileau, hecha por el Conde de Ericeyra, don Francisco X. de Meneses, la cual obtuvo singulares elogios del mismo Boileau, que no entendía una palabra de portugués. Esta traducción está hoy tan olvidada como el frigidísimo poema de la *Enriqueida,* fruto también de los ocios literarios del Conde, de quien dice Vernei que era hombre erudito, pero falto de método y crítica. Semejantes trabajos, a los cuales no avalora otro mérito que cierta sensatez relativa en medio de aquel desbordamiento de mal gusto, no bastaron para encauzar las letras por ningún razonable sendero. Ni contribuyó a ello tampoco la ostentosa prodigalidad y opulencia del reinado de D. Juan V, perpetuo imitador de Luis XIV en todas sus cosas; siquiera en su época se fundasen varias academias de Historia y de Literatura y se diesen **[p. 483]** a la estampa voluminosos trabajos de erudición genealógica y arqueológica, de más bulto y aparato tipográfico que provecho. [1] En el teatro no se hizo otra cosa que proteger la ópera italiana, gastando en ello sumas enormes, mientras que la escena nacional yacía entregada a la ínfima farsa, de la cual alguna vez se levantaban voces enérgicas y carcajadas francas y sonoras, como las del infeliz judaizante Antonio José da Silva. Aun en las obras de estos autores cómicos, que tienen algún sello popular, o, digámoslo mejor, plebeyo, se empieza a notar la influencia de las diversiones cortesanas. Las obras dramáticas del *judío* se llaman *óperas,* por más que sean verdaderas zarzuelas. En una de ellas se imita el *Amphytrion* de Molière; en otra, dos comedias de Boursault, cuyo protagonista es Esopo. Otros imitaban rudamente la comedia castellana de enredo, o *de capa y espada:* así lo hicieron el maestro de escuela Nicolás Luis y los demás abastecedores del *Teatro del Barrio Alto* de Lisboa. Su repertorio se conoce con el nombre de *comedias de cordel,* porque solían venderse, pendientes de una cuerda, en los mercados y plazas públicas, juntamente con los romances de ciego. Pero este género tenía que sufrir la terrible competencia de las mismas comedias castellanas, que siguieron representándose en su lengua original durante toda la primera mitad del siglo XVIII, y aun algo más acá. El mismo Nicolás Luis cambió alguna vez de modelos, volviendo la vista al teatro francés e italiano: así es que se le atribuyen traducciones de la *Esposa Persiana* y otras comedias de Goldoni, y de cuatro o cinco óperas de Metastasio; pero todo procuraba amoldarlo a las antiguas formas del teatro peninsular. La superioridad de éste era una idea asentada en la cabeza de la mayor parte de los **[p. 484]** espectadores y de los poetas cómicos. Teóphilo Braga cita el prólogo de una comedia (en castellano, por supuesto) de Manuel Pacheco de Sampayo Valladares, intitulada *Tenerse muertos por vivos,* donde se leen estas palabras: «Está asentado en la vulgar opinión por cosa irrefragable que lo cómico fué uno de los estylos (digo lo moderno) que se hizo muy de lo natural a los castellanos con privación de las demás naciones.» [1]

Pero en otras esferas distintas de las populares, la revolución intelectual en sentido francés iba haciendo muy rápidos progresos. En 1737 el diplomático Alejandro de Guzmán había hecho representar una traducción de *El Marido Confundido «(Georges Dandin)»* de Molière. En 1737, año memorable entre nosotros por la publicación de la *Poética* de Luzán, comenzaba sus trabajos el Luzán portugués Francisco José Freyre (entre los Arcades *Cándido Lusitano),* trasladando algunas piezas del teatro italiano, a las cuales siguió muy pronto la *Mérope* de Maffei. Alejandro de Lima y otros ponían en portugués, más o menos refundidos, los libretos de Metastasio.

Cándido Lusitano y el arcediano de Évora Luis Antonio de Verney, más conocido por su seudónimo de *El Barbadinho,* son los dos escritores que mejor personifican las ideas de renovación crítica que protegía Pombal y que dominaron en la *Arcadia Lusitana,* sociedad o academia que celebró su primera junta en 19 de julio de 1757. Antes de ella, en tiempo de D. Juan V, habían existido otras, la de los *Ocultos,* la de los *Aplicados,* todas con denominaciones más o menos extravagantes, conforme al antiguo gusto italiano o español. Pero la *Arcadia* era asociación muy de otro género, y desde sus primeros pasos se mostró armada con todo el prestigio del dogmatismo oficial más intolerante y absoluto. Herculano lo ha dicho con toda exactitud: «El *seiscentismo* (o sea el gusto del siglo XVII) acabó a manos de los Arcades, que restablecían el predominio del arte antiguo y volvían los ojos al pensamiento y al estilo de los poetas del tiempo de D. Juan III y de D. Sebastián, al paso que el Marqués de Pombal procuraba restaurar la perdida robustez de la monarquía, con la rigidez de sus principios administrativos y con la acción vigorosa de su **[p. 485]** gobierno de hierro. La monarquía del Marqués de Pombal era anacrónica en política: la restauración del arte clásica era anacrónica en literatura. Ambas debían necesariamente pasar, y pasar rápidas. Así aconteció. La fórmula política nunca había sido tan absoluta entre nosotros: la fórmula literaria nunca había sido tan mezquinamente romana. Nunca los nombres y ejemplos de Aristóteles, de Horacio, de Virgilio, habían sustituído tan completamente al raciocinio crítico».

Para preparar la reforma de los estudios para exterminar (según frase de Almeida Garret) «a la barbarie, atrincherada en Coimbra como en su última ciudadela de Europa», Luis Antonio de Verney (a quien no sin razón llaman algunos «el Feijóo portugués») había compuesto su famoso libro sobre el *verdadero método de estudiar para ser útil a la República y a la Iglesia* (1746), colección de cartas que hicieron extraordinario ruido y fueron en seguida traducidas al castellano. [1] Una de las causas de la boga de este libro fué sin duda la guerra que hacía a los métodos y escuelas de los Jesuítas, contra los cuales comenzaba a formarse la nube que estalló poco después; pero, aparte de esta polémica, el libro era estimable, y en algunas cosas muy adelantado para su tiempo. Verney no era profundo en nada; sus libros, así los pedagógicos como los de filosofía, adolecen de superficialidad y de afán indiscreto de novedades; pero era buen humanista y hombre de varia y curiosa lectura. Su larga residencia en Italia había pulido su gusto, y desengañándole de los vicios de la educación en Portugal, infundiéndole, al mismo tiempo, ardentísimo amor a la pura latinidad y a los primores de las letras humanas. Pero le sucedía lo que a muchos, que, por haber residido largo tiempo en un país más culto, viniendo de otro menos ilustrado, desprecian en montón las cosas todas de su tierra, de tal suerte, que el **[p. 486]** *Verdadero método de estudiar* puede tomarse por sátira sangrienta y espantosa contra Portugal y los portugueses. Nada le parece bien: ni siquiera Camoens, a quien desenfadadamente maltrata y zahiere, tanto o más que el P. Macedo. Verney hacía profesión de escritor cultísimo y de atildado ciceroniano, hasta el extremo de pasearse muchas veces por las calles de Roma con un libro de Cicerón en las manos. Le dominaba el formalismo retórico, y a esta luz estudió las causas de la decadencia de las letras en Portugal, y expuso la urgente necesidad de su remedio. Hizo violenta y apasionada censura del método de enseñar la lengua latina que lleva el nombre del P. Manuel Alvarez, y en la crítica de los vicios de la oratoria sagrada mostró tanta energía y donaire, que el mismo autor del *Fray Gerundio* le quedó envidioso. Llamó a la Retórica «perspectiva de la razón y alma del discurso», e insistió mucho en probar que, no sólo al razonamiento oratorio, sino a toda manifestación de los conceptos de la mente, se extendía su poder y dominio. Procuró desembarazarla del enfadoso bagaje de *tropos* y *figuras,* y fundarla, por el contrario, en una racional teoría de los *afectos* o pasiones, y del modo de conmoverlas y excitarlas. Y

aun sobre el *constitutivo esencial* de la poesía desarrolló ideas no descaminadas, sosteniendo que todo en ello había de ser grande, imaginación, concepto y palabras, y que nunca podían ser objeto del arte las verdades abstractas, sino las cosas sensibles y palpables. Pero no nos dejemos engañar por las apariencias: Verney no es consecuente en sus doctrinas sobre la poesía. La hace derivar de dos facultades, *ingenio* y *juicio: «ingenio,* para saber inventar y unir ideas que son semejantes y agradables; *juicio,* para saberlas aplicar adonde debe». Todo se reduce a una especie de *intelectualismo,* opuesto al de Gracián en las aplicaciones, pero idéntico en la substancia. «Una semejanza de ideas que divierte y eleva», esto es para Verney toda la poesía. La diferencia está en que no admite, como Gracián, los conceptos fundados en semejanza engañosa; antes afirma repetidamente que «el fundamento de todo concepto ingenioso es la verdad». No estaba bien con el continuo movimiento en que los poetas acostumbraban tener a las divinidades gentílicas para toda especie de poemas sagrados y profanos. Sólo toleraba la Mitología en los poemas burlescos, excluyéndola implacablemente de los serios, porque «en nuestra **[p. 487]** religión nada significan tales nombres». Tenía por impropiedad ridícula que un poeta comenzase invocando a las Musas y a Apolo, o llamando de los infiernos a Plutón para excitar la discordia, o de su gruta a Eolo para alborotar los mares. «Nosotros tenemos en nuestra religión (añadía) cosas que pueden suplir las ideas de los antiguos: tenemos ángeles y santos que nos pueden inspirar el bien, y tenemos diablos para inspirar el mal... Los griegos no se valieron de las divinidades de los hebreos o sirios, sino de las que hallaron establecidas en su país. Pues ¿por qué hemos de valernos nosotros de los griegos, teniendo otras mejores?... Los poetas que tal hacen *sacrifican su Catecismo a la Mitología de tos antiguos,* o , más bien, no significan cosa alguna, y se hacen risibles *por hablar de cosas que no puede haber,* lo cual es contrario a la verosimilitud del poema.» Esta es la base principal de sus reparos contra Camoens, formulados con el pedantismo retórico más intolerable, como de dómine que amonesta y castiga a rapaz mal enseñado. Ni aun quiere conceder que tenga nada bueno, sino solamente lo que tomó de los italianos, en quienes Verney fanáticamente idolatraba, hasta el punto de haber perdido todo sentimiento de nacionalidad y de raza. Por otra parte, su sentido estético era casi nulo. Todo lo quería asimilar al artificio oratorio de los antiguos preceptistas, y para él no había mejor poema que el que más se pareciese en su disposición y traza a una arenga de Cicerón. «Cuanto más se examina la buena poesía, tanto más claramente se reconoce la Retórica.» De aquí no pasaba. En la poesía española (incluídos los portugueses) no veía otra cosa que un tejido de sutilezas, conceptos y disparates. Las líricas de Camoens le agradaban por la naturalidad, pero no encontraba a sus sonetos giro artificioso y conclusión epigramática o lapidaria, *more itálico.* ¡Cuán lejos estaba de la comprensión del profundo carácter elegíaco de aquellos bellísimos sonetos! ¡Pero cómo admirarnos de esto, cuando vemos que Verney restringía el concepto de la poesía lírica hasta darle por forzosa y única materia la alabanza de las acciones de los dioses y de los hombres ilustres! Con tan absurdos principios discurre en todos los demás géneros de poesía. De Camoens dice que erró por haber llamado a su poema *Lusiadas* y no *Vasco de Gama,* y por haber enlazado con su asunto toda la historia de Portugal, en vez de limitarse a una navegación... **[p. 488]** No entiende una palabra de la *unidad interna* de los *Lusiadas,* mucho más alta y más épica que la vulgar unidad de acción. Si maltrata a Camoens, en cambio olvida a Cervantes, pero no deja de poner el *Telémaco* de Fenelón por ejemplar de novela y de epopeya. Define el drama *instrucción que se da al pueblo en alguna materia,* y, por de contado, se desata en invectivas contra el teatro español: «nunca hallé comedia que se pudiese sufrir...: raras veces imita el español a la Naturaleza: reyna la afectación y las sutilezas en todo...: los graciosos son los hombres más insulsos que he visto, porque su gracia no nace de las entrañas de la materia».

A pesar de los infinitos errores y rasgos de pedantismo que oscurecen la obra de Verney, no puede negársele cierto mérito relativo en su lucha contra el barroquismo literario del siglo anterior, contra lo que él llamaba el *sexcentismo.* Era la reacción del sentido común, algo prosaica y muy vulgar, pero reacción de todo punto indispensable, si habían de acabar algún día las monstruosidades del *Postillón de Apolo,* de la Fénix *Renascida* y de los *Cristales del alma.* [1] Pombal, cuyo despotismo se extendía a las materias de ciencia y gusto como a las restantes, impuso despóticamente en las escuelas el método de Verney y sus tratados de Lógica y Metafísica, escritos en sentido sensualista mitigado, bastante afín del de Genovesi.

[p. 489] Mientras que el sistema de Verney se entronizaba en las cátedras de filosofía, comenzó a dominar en las de Humanidades el preceptismo de Cándido Lusitano (Francisco José Freyre), presbítero del Oratorio, que, además de haber compuesto una larga *Poética* original, basada en Boileau, Le Bossu, D'Aubiguac y demás dictadores del gusto francés, tradujo con harta languidez y prosaísmo la de Horacio, y todavía de un modo más infeliz cinco tragedias de Eurípides y cuatro de Séneca, la *Athalia* de Racine y otra porción de dramas. Cándido Lusitano tenía una de las imaginaciones más heladas y antipoéticas que se han visto jamás en retórico alguno. Extractaba, según su propia confesión, *a diversos autores franceses,* en los cuales creía descubrir las leyes infalibles de la poesía trágica. No he encontrado en sus numerosos trabajos críticos idea alguna original ni digna de particular memoria. En su *Poética* abundan las nociones tomadas de Muratori y de Luzán. En las notas de su traducción de Horacio sigue a Dacier. Su erudición estética no se extiende más allá del *Ensayo sobre la crítica,* de Pope. [1] Francisco José Freyre muestra casi tanta incapacidad como Verney, para juzgar obras de arte y de literatura. Otro tanto puede decirse de Jerónymo Soares Barbosa, catedrático de Elocuencia y Poesía en Coimbra a fines del siglo XVIII, el cual volvió a traducir y explicar metódicamente, todavía con más infelicidad que Cándido Lusitano, el *Arte Poética* de Horacio, empeñándose en dar orden analítico a sus preceptos. Soares Barbosa sostenía, entre otras cosas, que los *Lusiadas* no debían llamarse así, sino *Vasqueida* o *Gameida,* so pena de contravenir a la unidad de acción, esencial en el poema épico.

Por los mismos rumbos andaba la crítica de los demás intérpretes del preceptismo Horaciano, sin exceptuar al docto académico Pedro José da Fonseca (que merece mucha alabanza como filólogo), ni a Joaquín José da Costa e Sa, que juzgaba y **[p. 490]** entendía a Horacio con los ojos de Batteux, [1] ni al Padre Tomás de Aquino (cuyas ediciones de Camoens han hecho autoridad por mucho tiempo), el cual en sus notas se dejó guiar principalmente por Cascales y por Metastasio.

Pero ¿qué mucho que no mostraran más arranque e independencia los humanistas, cuando la misma pobreza de ideas se observa en los poetas de la Arcadia, y hasta en el mayor y más lírico de todos ellos, en el *Horacio portugués,* Pedro Correa Garção, uno de los poetas peninsulares que mejor han penetrado el misterio de las purísimas formas antiguas? Cuando Garção escribía como crítico, no era ya el Garção de la *Cantata de Dido* y de tantas incomparables odas horacianas, sino un tímido secuaz de Boileau, que, no contento con la rigidez de las *Poéticas* francesas, quería aún cargar al ingenio de nuevas y caprichosas trabas. En 26 de agosto de 1757 leyó en la Arcadia, a modo de discurso de entrada, una *Disertación sobre el carácter de la tragedia* pretendiendo probar que era y debía ser regla inalterable de ella el no ensangrentar la escena, por más que estuviera en contra la práctica de los antiguos y de los modernos. Una caprichosa interpretación del *Nec pueros coram populo Medea trucidet,* le parecía suficiente prueba. En otra disertación *sobre la imitación de los antiguos,* leída en

7 de noviembre de 1757, sostiene que «los Griegos y Latinos son la única fuente de la cual manan buenas odas, buenas tragedias y buenas epopeyas»... «Guardaba el cielo para nuestra Arcadia (continúa) la gloria de levantar esta bandera». Parecíale de todo punto imposible que se escribiese una buena comedia «sin leer a Aristófanes, Plauto y Terencio», y tenía por **[p. 491]** pecado nefando la mezcla del zueco y del coturno. Garção saludó en versos hermosos, como suyos, todas las tentativas de reforma del teatro. Así exclamaba, dirigiéndose a los hidalgos que protegían el teatro del Barrio Alto:

«Calçando o humilde socco, ao feio vicio
A mascara rasgada,
Hão de ensinar no cómico exercicio
Como verdade do alto ceo mandada,
De rosas coroada,
Sans maximas dictando ao povo rude,
Espalhe os claros raios da virtude».

La aspiración de Garção era ciertamente noble y elevada. Soñaba con un teatro portugués, invocando los manes de Ferreira, de Sá de Miranda, de Gil Vicente, pero no concebía que tal teatro pudiera surgir de otra parte que de la imitación académica de los antiguos. La espontaneidad del genio nacional se le escapaba:

«Inda o Fado não quer, inda não chega
A epoca feliz e suspirada
De lançar do Theatro alheias Musas,
De restaurar a scena portugueza:
Vos, manes de Ferreira e de Miranda,
E tu, oh Gil Vicente, a quem as Graças
Embalaran no berço, e te gravaram
Na honrada campa o nome de Terencio;
Esperae, esperae, que inda vingados
E soltos vos sereis do esquecimento.
.....» [1]

No hemos de creer que Garção, excelente y purísimo poeta, profesase la doctrina de la imitación de los antiguos en el mismo sentido vulgar y rutinano en que la enseñaban Cándido Lusitano y otros pedagogos. Quería que se imitase la pureza de los antiguos, pero «sin esclavitud, con gusto libre», [2] «con frase nueva». **[p. 492]** La belleza del estilo consiste en expresar con energía lo que se piensa:

«A energía
Do discurso e da phrase não consiste
No feitio das voces, mas na força»:

Corydon podía ser árcade, pero ante todo era poeta, y tenía la conciencia de los derechos del genio, y una repugnancia instintiva por las duras pragmáticas de Verney y de Cándido Lusitano:

«Não he moda
Um estro noble; todo está mudado;
Ha pragmática nova, estreitas regras,
Que obliga a jejuarnos...»

Dolíase de que «las rigideces y abstinencias claustrales se hubiesen refugiado en el Parnaso»; le estomagaba la poesía pastoril; sentía que le faltaba aire para extender las alas de su numen lírico, y entonces dolorosamente exclamaba:

«¡Corydon, Corydon! ¿qué negro fado,
Qué frenezí te obriga á ser poeta?
¿Qué esperas de teus versos?...
¿Não sabes que das musas portuguezas
Foi sempre un hospital o Capitolio?»

¡Noble y singular ingenio, cuyo Capitolio fué una cárcel en que le sepultó el despotismo del Marqués de Pombal! La poesía de la *Arcadia* valía mucho más que sus doctrinas críticas: era poesía artificial y sobradamente aliñada, pero de la mejor, dentro de su género académico. En ninguna parte (excepto Italia) se hicieron durante el siglo XVIII odas horacianas más bellas que las de Garção, odas pindáricas tan ingeniosamente falsificadas como las de Antonio Diniz, poesía heroico-burlesca que iguale a la del *Hyssopo* en amplitud y gracia descriptiva, ni poesía erótica tan rica de sentimiento y de gracia como la *Marilia* de Thomás Gonzaga.

Lo mismo Garção que Diniz, como educados en la genuina escuela de la antigüedad, procedían sin escrúpulo alguno en la elección de palabras pintorescas y sonoras, resucitando muchas elegancias de la lengua perdidas u olvidadas en boca del pueblo **[p. 493]** o en los libros viejos. Garção hizo la apología de este sistema en la primera de sus sátiras, inovando la autoridad y el ejemplo de Horacio:

«Pergunta se tamben o Venuzino
Clara estrella polar, o velho Horacio,
Errou na opinião d'esses Cujacios,
Quando chamou sem pejo dentro em Roma,
Ante a face de Augusto, em suas odes,
Garridos espadões á mil eunuchos;
Ao bom Alfio chamou vil *usureiro,*
A Mevio *fedorente, mastin* a outro,
Bruxa a Canidia...
.....
¡Logo pode em latim dicer-se *praeco,*
Porteiro em portuguez he condemnado!»

Dar carta de ciudadanía a todo linaje de palabras desdeñadas por el clasicismo académico, fué uno de los principios que escribieron en su bandera los primitivos románticos. Otra escuela más reciente, que hace gala de despreciar a los románticos, lleva hasta la exageración y hasta la náusea este mismo principio. Pero ¡Cuánto y cuántos predecesores inconscientes no podríamos encontrarla entre los

mismos poetas de Arcadia y de Academia! *Nihil novum sub sole.*

La mayor parte de los socios de la *Arcadia* trabajaron sin fruto en la restauración del teatro. De Correa Garção hay dos comedias (o más bien sátiras dialogadas de mucho nervio); de Diniz otra, puros ensayos de gabinete, en verso suelto, ni representados ni representables, aunque de exquisita literatura. Cándido Lusitano traducía sin cesar, y con prosaísmo creciente, obras de todos los teatros clásicos, hasta el número de catorce. El peluquero Domingo dos Reis Quita, en colaboración con su amigo Miguel Tiberio Piedegache, compuso la tragedia *Megara,* y luego él solo la *Inés de Castro,* donde hay cierto instinto poético, aunque menos que en sus églogas y en su drama pastoril *Lycoris.* En una y otra hizo alarde de marchar por «la senda que practicaron los maestros de la escena, los Esquilos, Eurípides y Sófocles, y seguir religiosamente las prescripciones de Aristóteles», y todavía más en su *Hermione,* donde el *corifeo* es un personaje independiente, y hay coros divididos en *estrofas, antistrofas* y *épodos.* El amigo **[p. 494]** de Quita, Piedegache, calificaba de «bárbaras, pavorosas y hediondas» las situaciones del teatro inglés. [1]

Pero entre todos los árcades dramaturgos, ninguno tan incansable en sus tentativas y tan lleno de fe en su misión como Manuel de Figueiredo, que publicó hasta trece tomos de comedias; donde no faltan excelentes argumentos, a los cuales sólo daña lo insípido de la ejecución. Garret tenía este teatro por una mina inagotable, y juzgaba que con poco trabajo, con un diálogo más vivo, un estilo más animado, podían sacarse de allí excelentes comedias, porque «allí había oro de Ennio para enriquecer a muchos Virgilios». Manuel de Figuereido había residido siete años en Madrid, y compuso alguna comedia en castellano, pero no parece haber obedecido a las influencias del genuino y antiguo teatro español. En el catálogo de sus producciones hallamos un *Edipo,* una *Andrómaca,* una *Ifigenia en Aulide,* traducciones del *Cid* y del Cinna de Corneille, del *Catón* de Addisson, imitaciones de Moliére, etc., etc. Los seis *discursos sobre la Comedia* que leyó en la Arcadia están ajustados a las doctrinas más clásicas, como de quien afectaba no leer entonces más que a los griegos y a los dos cómicos latinos. Proponíase hacer tragedias sin amor, sin confidentes, sin monólogos, sin apartes, guardando las unidades, *conforme a la opinión más austera,* sin aprovecharse de ninguna de las libertades «que introdujo la corrupción del gusto o la flaqueza de los poetas». La tragedia que él trataba de restaurar era «la que tuvo cuna en la sabia antigüedad, la que adoptaron, y frecuentan y estiman las naciones cultas». Desgraciadamente, sus fuerzas eran desproporcionadas a tamaña empresa. Su carácter moral valía mucho más que sus escritos. Y además, el absurdo de haber escrito en lo trágico, «como para el teatro de Atenas», si le atrajo la estimación de algunos espíritus cultivados como el doctísimo obispo de Beja Fr. Manuel do Cenáculo, le hizo de todo punto ininteligible para su país y para su tiempo, sin alcanzar tampoco, ni siquiera muy de lejos, la imitación clásica, por la cual tanto se afanaba. Sus comedias tienen a lo menos rasgos de costumbres nacionales, curiosos siempre de estudiarse y recogerse.

[p. 495] La *Arcadia Ulyssiponense* no podía durar mucho. Su misión fué acabar con el *sexcentismo,* y murió en medio de su victoria. Nueve años le bastaron para tal campaña: verdad es que todo el espíritu de la época peleaba en su favor. Desaparecieron de un golpe los *anagramas* y *cronogrammas,* los *ecos* y *equívocos,* los poemas *lipogrammáticos,* los *acrósticos, laberintos de letras,* y demás monstruosidades anatematizadas por Verney. Sobre sus ruinas se levantó una escuela regular y correcta, aunque no falta de verdadera poesía en dos o tres ingenios superiores. Pero así éstos como los restantes, pagaron largo tributo a otro género de mal gusto, al mal gusto académico y bucólico, importado principalmente de Italia, desde donde Verney, y antes de él Ignacio Garcés

Ferreira, habían comenzado sus tentativas de reforma del gusto. Denuncian claramente esta influencia el mismo nombre de Arcadia, el de *Monte Ménalo* dado a la sala de sesiones, la divisa del Lirio adoptada por los académicos, y, finalmente, los seudónimos pastoriles, que se creyeron obligados a tomar todos los académicos. Así Diniz se llamó *Elpino Nonacriense;* Garção, *Corydon Erymantheo;* Figueiredo, *Lycidas Cynthio;* Domingo dos Reis Quita, *Alcino Micenio;* Tomás Gonzaga, *Dirceo*, y a éste tenor los restantes. La Academia, triunfante ya, y, por tanto, sin objeto, enflaquecida además por intestinas divisiones entre sus socios, y no protegida ya tan eficazmente por el Marqués de Pombal, arrastró en los últimos tiempos una vida muy lánguida, y se extinguió sin ruido en 1784. Sus tradicciones literarias las recogió por una parte la *Academia Real de Ciencias*, especie de Instituto o Academia universal, fundada en 1779, por el Duque de Lafoes, y que aún hoy continúa sus útiles trabajos; y, por otra parte, la *Nueva Arcadia*, institución de vida muy efímera, que comenzó en 1790.

Pero antes de hablar de los trabajos de estas Academias, conviene mencionar a otros críticos que fuera de ellas florecieron, y que por uno u otro concepto no carecen de cierta originalidad y valor relativo. Tal es, por ejemplo, el canónigo Francisco Bernardo de Lima, que publicaba en Oporto una *Gaceta Literaria*, primera manifestación de la crítica de teatros y de la crítica musical, entre los portugueses. Esta *Gaceta* era protegida por el gobemador de Oporto D. Juan de Almeida y Mello, bajo cuyos **[p. 496]** auspicios se había establecido en aquella ciudad la ópera italiana. [1] El P. Lima tomó por principal objeto hacer la apología del teatro musical contra sus detractores, mostrando que las óperas de Metastasio «estaban compuestas casi a la manera de los antiguos poetas trágicos y con la más absoluta observancia de las unidades, sin que pudiera negarse que eran poemas de mérito poco inferior a las producciones de Esquilo, Sófocles y Eurípides». Para el canónigo Lima no había espectáculo más exquisito que el de la ópera italiana «cuando une al mismo tiempo las bellezas de la poesía, la gracia y magnificencia de los trajes, la pompa de las decoraciones y los encantos de la música».

Semejantes ideas se dan bastante la mano con las del P. Arteaga, lo cual dice no poco en favor de la intuición estética del crítico portugués, de quien pudieran citarse otros notables rasgos, v. gr., la condenación de la música artificial, que «no consiste más que en una combinación de sonidos difíciles, que pueden agradar al oído, gero nunca penetrar hasta lo íntimo del alma. Mucho sería (añade) emplear la melodía del canto para animar las imágenes de la poesía y embellecer las modulaciones de la voz por los agrados de la harmonía, que es lo que llamamos *música expresiva»*. Ni dejó de percibir con rara perspicacia los vicios de la música italiana, y lo que él llama *«ridiculeces sonoras* de ciertas cantatas, sonatas y simphonías», mostrándose en todo bastante avanzado para que de sus artículos y de su persona se haga esta breve memoria.

Todo el mundo conoce, a lo menos por fama o de vista, porque leerla seguida es obra de todo punto imposible, la novela, popularísima en otro tiempo en Portugal y en Castilla, del P. Teodoro de Almeida, intitulada: O *feliz independente*, obra de pretensiones épicas, aunque escrita en prosa, a imitación del *Telémaco.* Al frente de esta obra tan soporífera como bien intencionada, pero muy curiosa como documento del gusto de una época, se lee una disertación del profesor de retórica Antonio das Neves Pereira (uno de los gramáticos más doctos de entonces), con ideas **[p. 497]** bastante originales sobre la poesía épica. Para probar que la novela del P. Almeida es un *poema escrito en prosa*, y legitimar esta nueva forma de epopeya, Antonio das Neves hace, entre otras, las consideraciones siguientes: «El poema épico es una obra dirigida a deleitar e instruir, con todas las bellezas posibles de la poesía. Originariamente fué compuesto en verso el pomea épico; pero ¿en la

Ilíada o en la *Eneida,* si soltamos su lenguaje de las prisiones del metro, no quedarían otra *Ilíada* y otra *Eneida,* en las cuales no habrían desaparecido ni el decoro, ni la gravedad, ni la nobleza de los héroes, ni la grandeza de la acción?. Las *epopeyas en prosa* son un nuevo invento, en que disputa la prosa a la poesía todos sus privilegios: hallazgo debido al ingenio de nuevos artistas, artistas filósofos, que, conociendo los fueros y la libertad del espíritu humano, supieron agrandar el estrecho círculo de las ideas de sus antepasados, creando, ya nuevos objetos, ya nuevas formas de los objetos conocidos. ¿Y qué distinta atención merecen estos génerosos aventureros respecto de la multitud de los serviles imitadores?» Hay en este discurso de Antonio das Neves aforismos estéticos expuestos con lucidez singular, v. gr., la distinción racional entre la verdad y la belleza. «La verdad y la belleza, aunque inseparables entre *sí (en esencia),* son, con todo, dos aspectos diferentes bajo los cuales contemplamos la Naturaleza: el uno es el objeto de la filosofía, el otro el de la literatura».

A la generosa iniciativa del Duque de Lafoes, uno de los hombres más cultos y distinguidos de su tiempo, se debió no sólo el establecimiento de la *Real Academia de ciencias* (que absorbió, con mejor dirección, los elementos que restaban de la antigua Academia de la Historia), sino aquel brillante período de actividad académica, del cual son imperecedero testimonio el primero (y hasta la fecha único) tomo del gran *Diccionario de Autoridades* (en que principalmente trabajó Pedro José da Fonseca), y los ocho riquísimos tomos de *Memorias de Litteratura Portugueza,* publicados por la Academia en el breve período de 1790 a 1796. La palabra *literatura* debe tomarse aquí en un sentido lato, pues lo que predomina (y éste es el gran mérito de la colección y lo que la hace hoy y la hará siempre digna de consulta) son las investigaciones de arquelogía, historia jurídica, **[p. 498]** bibliografía y filología portuguesa, firmadas por tan doctos y graves varones como Juan Pedro Ribeiro, Antonio Ribeiro dos Sanctos, Cayetano de Amaral, y muchos otros. Fiel la Academia a su verdadera misión, no tomó sobre sus hombros la empresa, siempre arriesgada, de dirigir ni encauzar el gusto literario, ni jamás pensó en erigirse en dogmatizante. Aun en las memorias sobre clásicos portugueses, lo que predomina es el criterio gramatical, la consideración de la lengua, lo único en que una Academia puede arrogarse verdadera autoridad y ser respetada.

Sin embargo, esta Academia premió (en Mayo de 1792) y en sus *Memorias* anda impreso, el trabajo crítico más extenso, más profundo y más delicado, dentro del método analítico, que en Portugal se hizo durante el siglo XVIII. Refiérome al que lleva el expresivo título de *Análisis y combinaciones filosóficas sobre la elocución y estilo de Sá de Miranda, Ferreira, Bernardes, Caminha y Camoens:* su autor, Francisco Dias Gomes, el cual en esta ocasión probó que sus dotes de crítico y de escudriñador de las bellezas literarias eran muy superiores a las que tuvo el poeta. No brilla este trabajo por la originalidad de las reflexiones y principios fundamentales: el autor confiesa haberse guiado en tan trabajoso argumento por las luces que había adquirido en la lección de Aristóteles, Cicerón, Quintiliano y Longino, y *mucho más* en la de Locke, Condillac y Du Marsais, y *en especial* en la del *sobre todos* sabio comentario que *el gran* Voltaire hizo sobre las obras de Pedro Corneille, *donde se ven las reglas del gusto en su mayor elevación.* La originalidad está en la aplicación de estas máximas de gusto a la literatura portuguesa, que hasta entonces estaba virgen de una crítica tan delicada y minuciosa. Dentro de la escuela clásica y del procedimiento analítico, no podía darse cosa mejor, ni es mucho de extrañar que las disecciones anatómicas que Días Gomes hace del estilo de sus autores, guiado siempre por una comprensión clarísima del valor de la expresión, hayan hecho fe y autoridad hasta nuestros días. Es una crítica que no pasa de lo más externo, pero que en esto poco es certera y penetrante. Días Gomes prescinde del valor histórico de los poetas, hasta del fondo de sus pensamientos, pero sus exageraciones pueden ser saludable contrapeso a **[p. 499]** otras exageraciones

mas recientes en sentido contrario. Al cabo, la lengua y el estilo son cosas muy respetables, aunque no sean sino las últimas y más exteriores manifestaciones de la forma artística. Casi todo lo que Días Gomes escribe es sensato, útil y juicioso, tan útil para la lengua portuguesa como los trabajos de Quintana y de Capmany para los poetas y prosistas castellanos. No contienen toda la crítica, pero si una parte de ella, un elemento que debe entrar en la apreciación final y que ellos han estudiado laboriosamente. Puede uno sonreírse de Días Gomes cuando tanto se aplica a deslindar en sus autores si su imitación fué *icástica o fantástica;* pero nadie puede negar que se levantaba sobre el pedantismo retórico de los malos intérpretes de Longino cuando escribía que «la esencia de lo sublime consiste en el pensamiento, y que la frase es tan sólo su forma o su accidente».

Con criterio muy análogo al de Días Gomes escribieron en las *Memorias de la Academia:* Antonio Das Neves, *sobre la Filología portuguesa por medio del examen y comparación de la lengua y estilo de nuestros más insignes poetas del siglo décimosexto, y sobre el uso prudente de las palabras de aquella edad que luego han caído en desuso;* Antonio Ribeiro dos Sanctos, *sobre los orígenes de la poesía portuguesa* (trabajo muy ligero, y que, en realidad, deja intacta la materia, puesto que no habla de otra cosa que de la poesía en España antes del nacimiento de las lenguas vulgares); Antonio Araujo de Azevedo, conde de Barca, en defensa de Camoens contra las censuras de La Harpe; Antonio Pereira de Figueiredo, proponiendo a Juan de Barros por ejemplar de la más sólida elocuencia lusitana, y Joaquím de Foyos, disertando rápidamente.en una Memoria no acabada sobre los poetas bucólicos portugueses. El merecimiento de estos trabajos es desigual; pero todos pertenecen a la misma escuela, es decir, que no se apartan un punto de la crítica formalista y de las tradiciones del siglo XVIII.. Así, Joaquím de Foyos, renovando los errores de Batteux, concede a la Bucólica la prioridad en el orden de tiempo entre todos los géneros poéticos, y convierte en espontánea creación de los verdaderos pastores y patriarcas ese convencionalismo literario inventado por los poetas siracusanos y alejandrinos de decadencia. Así Antonio das Neves, a quien hemos **[p. 500]** visto tan audaz en otras cosas, [1] condena la poesía a no ser más que «la facultad de pintar los objetos de la bella Naturaleza», si bien esta bella Naturaleza se extiende para él al mundo moral lo mismo que al mundo físico, e incluye, no sólo la naturaleza simple y pura, sino también la Naturaleza complexa y modificada, de donde infiere que la Agricultura, la Mecánica, la Náutica y otras artes son mina riquísima de donde la Poesía puede sacar los diamantes soterrados de las más bellas imágenes, comparaciones y descripciones que hagan parecer bello y nuevo lo más trivial y ordinario. Ni deja de manifestar su genialidad independiente cuando niega que el punto que alcanzaron los antiguos sea el más alto a que pueda llegarse en el arte, doctrina que va aplicando a los distintos géneros, proponiendo en ellos ciertas novedades. Por ejemplo, en la poesía bucólica no le parece bien que se pinte sólo un estado de felicidad ideal e imaginario, sino que concibe cierto género de idilios realistas, en que se describan las costumbres groseras de las gentes del campo, sus dolores y aflicciones «de manera que entren en el interés general de la humanidad». «Nada es indigno de la poesía (exclama con elocuencia) sino lo que de suyo es vil y desagradable. ¿Y cómo ha de ser desagradable una cierta familiaridad rústica, que hará este género mucho más copioso, más vasto, más fecundo, y mucho más natural sin comparación que el de la galantería campestre? Las imágenes tristes de esos personales, ¿no nos conmoverán? ¿No tendrán su belleza, su patético, su interés moral, si las expresamos vivamente?». [2] Quien de tal manera pensaba en cuanto a la técnica literaria, no podía menos de hacer ostentación del mismo *realismo* tratándose «del mal entendido plebeyismo de las dicciones». Y, en efecto, se da la mano con Garção, admite, como él, que una lengua literaria debe tener palabras de todas especies, cómicas, burlescas, graves, serias, floridas, majestuosas, conformes a la materia, al lugar, a la ocasión, al estado del ánimo. «Una lengua de palabras todas graves y

sesudas, más propia **[p. 501]** sería para monjes de Cartuja que para el ejercicio cotidiano de la vida particular y el consorcio de la vida civil..... No hay estilo más pintoresco que el de la familiaridad franca, lisa y sincera».

La *Nueva Arcadía,* inaugurada en 1790 en el palacio del Conde de Pombeiro, no era una corporación oficial y grave como la Academia de Ciencias; pero, por lo mismo, influyó de una manera más eficaz en la dirección de las corrientes poéticas, aunque muy pronto acabaron con ella las divisiones intestinas, promovidas por los dos bandos que recíprocamente capitaneaban Bocage *(Elmano Sadino)* y el P. José Agustín de Macedo *(Elmiro Tagideo).*

Nunca perteneció a esta Arcadia, ni tampoco a la primitiva, el famoso lírico horaciano Francisco Manuel do Nascimento, cuyo nombre poético de *Filinto Elysio* no era nombre de Academia, sino nombre impuesto por su amiga la Marquesa de Alorna *(Alcippe)* cuando todavía se hallaba en el convento de Chellas. *Filinto* en 1778 había tenido que salir de Portugal, perseguido por la Inquisición a causa de sus ideas irreligiosas y enciclopedistas.

Filinto ofrece la más singular contradicción entre el espíritu revolucionario de sus ideas y el amor fanático que siempre tuvo a la tradición literaria y a la pureza de la lengua. Durante su larguísimo destierro, la idea fija del *purismo* gramatical se había enclavado de tal manera en su cerebro, que suplía por toda doctrina y por todo impulso estético. Era una verdadera manía, que se mostraba, no sólo con violentos alardes de *arcaísmo* un tanto abigarrado y poco espontáneo, sino con sátiras llenas de fuerza y de chiste. Una de las pocas fuentes de la inspiración de *Filinto* era este culto de la dicción y este odio al galicismo. Su larga epístola a *Brito,* que puede considerarse como una *Arte Poética,* no es el código de una escuela lírica, sino de una escuela gramatical. Lo que al poeta le conmueve y le saca fuera de sí es la ruina de la lengua lusitana «pura, enérgica, abastada, libre de francesismos bastardos»; la lengua que se derrama «de los volúmenes caudalosos de Barros, de Brito, de Sousa y de Lucena»; la que se sirve en las mesas opulentas de los clásicos, «molde único de toda escritura elegante y genuina». No aborrece **[p. 502]** la lengua francesa, ni podía aborrecerla, dadas sus ideas: los libros de aquella nación le parecen contener

> «Quanto Minerva poz no peito humano,
> As fadigas das artes, das sciencias,
> E os enfeites do flórido discurso»;

pero lo que quiere exterminar es el contagio de las palabras, el galicismo, [1] sin advertir que lo uno es consecuencia fatal de lo otro, y que al dominio absoluto de Francia durante todo un siglo en la esfera de las ideas correspondía un dominio no menor en el estilo. Por eso tenía algo de pueril y de insensata la empresa de *Filinto* y de otros puristas y filólogos, que, pensando como los franceses, y siguiéndolos con servilismo, querían escribir como los portugueses del siglo XVI. Las palabras no son más que cifras y notación de ideas, y es soñar de todo punto pretender que una nación que carece de pensamiento propio, pueda ser independiente tan sólo en el mundo de las palabras. Las palabras siguen ciegamente a las ideas, y cuando se quiere establecer el divorcio entre el pensamiento y su expresión, se viene a parar en una lengua amanerada, hueca y artificiosa, a la cual faltarán siempre las primeras condiciones del estilo: la transparencia y la sinceridad.

Fuera del Diccionario, *Filinto* se cuidaba poco de las cuestiones literarias, y a pesar de haber vivido en París hasta 1819, y de haber conocido en sus últimos años a Lamartine, que le llamó en una de sus *Meditaciones* «el divino Manuel», nunca se **[p. 503]** alejó, en nada substancial, de las ideas que predominaban en el grupo literario de Garção y de Diniz. Siguiéndolos, quiso ser poeta horaciano y pindárico, y aunque su gusto no era tan acendrado y seguro como el de sus maestros, ni llegó casi nunca a la igualdad sostenida de estilo que en aquellos campea (alejándole de ello, más que todo, sus rarezas de lengua), tiene en su mismo abandono más cantidad de poesía propia, y ha sido intérprete, a veces inspirado, de las ideas del siglo XVIII, poco poéticas de suyo, pero que alguna vez, v. gr., en las odas de nuestro Quintana, fueron germen de alta y vividera poesía.

El clasicismo de *Filinto* era muy de segunda mano. No sabía más que latín y francés. Nunca pudo leer a los griegos en su lengua. De los antiguos poetas, el que mejor conoció y sintió fué, sin duda, Horacio, y todavía mejor en las epístolas que en las odas. Pero su gusto era muy desigual e indeciso: traducía a bulto cuanto le caía en las manos: un día a Lucano y a Silio Itálico; otro día el *Mitrídates* y la *Andrómaca* de Racine; tan pronto *La Pucelle* de Voltaire como *Los Mártires* de Chateaubriand o el *Oberon* de Wieland: hoy el *Vert-vert* de Gresset, mañana las *Fábulas* de La Fontaine. Todo lo ponía en aquel portugués suyo, algo raro y exótico, pero lleno de verdaderas preciosidades de construcción, derramadas en versos sueltos, de áspera y difícil estructura, unas veces hermosos y otras detestables.

El ecleticismo de menesteroso con que *Filinto* iba amontonando volumen sobre volumen, hasta llegar los suyos a veintidós en una de las ediciones, [1] hizo que por medio de él fuesen conocidos en Portugal algunos monumentos de la literatura moderna, que eran como débil y lejano preludio de la escuela romántica. Fué idea extrañísima la de poner en verso *Los Mártires,* pero no había sido menor extrañeza la de Chateaubriand escribiéndolos en aquella prosa altisonante, debajo de la cual están descubriéndose los miembros descoyuntados de la frase poética. Quizá lo hizo por contar poco con los recursos de la lengua francesa para la epopeya. Lo cierto es que *Filinto* se afanó estérilmente en la tarea de deshacer el error de Chateaubriand, con cuyo ingenio tenía el suyo tan poquísima analogía. De aquí **[p. 504]** resultó que si la prosa de Chateaubriand no es verdadera prosa, los versos de *Filinto* tampoco son verdaderos versos. Más afortunado fué con el *Oberon* de Wieland, que emprendió traducir sin saber palabra de alemán, como él mismo confiesa. No se estima este poema por la fidelidad de la traducción, sino por la opulencia del estilo: hasta los versos son mejores y más armoniosos que los que solía hacer *Filinto,* como si en esta ocasión se le hubiese pegado algo de la extraordinaria gracia, amenidad y halago del poema original.

Wieland no tiene ciertamente nada de poeta septentrional ni romántico: es un Voltaire con más ingenio poético, pero, en suma, de la misma familia. No obstante, el asunto caballeresco del poema (tratado con blanda ironía, a ejemplo del Ariosto), y ciertos rasgos y toques de que ningún poeta alemán, por clá *sico* que sea, puede prescindir, y que los alejarán siempre del estilo de los meridionales, daban al *Oberon* cierta novedad y extrañeza, que en Portugal tenía que agradar forzosamente por el contraste con todo lo que allí se conocía. Tampoco de la tentativa o rapsodia épica de Chateaubriand (admirable en algunos episodios) puede decirse que fuera un libro romántico, sino, antes bien, que mostraba pretensiones, afortunadas o no, de estilo homérico; a pesar de lo cual, el contraste de las dos civilizaciones, y aquella especie de certamen, o *juicio de Dios,* que el autor establecía entre la poesía cristiana y la gentílica, debían hacer que el libro fuese muy bien recibido por los románticos.

A estas *traducciones* se limita lo que hay de original en la acción crítica de *Filinto,* puesto que si algún poeta alemán conoció y tradujo además de Wieland, fué de los que, como Ramler, juraban por el nombre de Horacio. En la locución, sí, fué verdaderamente innovador, no sólo por haber vuelto a poner en circulación y en uso gran número de palabras y modos de decir olvidados (resurrección que, cuando es oportuna, equivale casi a una creación), sino por haberlas inventado él, y no en escaso número, ya tomadas del latín, «rompiendo (como él decía) las minas clásicas», ya formadas de otras portuguesas, o por derivación o por composición. De la misma manera, su arte de tejer los períodos en el verso suelto fué evidentemente el modelo de los de Almeida Garrett en sus poemas *Doña Branca* y *Camoens.* Garrett, lejos **[p. 505]** de negarlo, hacía alarde de ello, y en la primera edición de *Doña Branca,* donde no juzgó oportuno poner su nombre, estampó en la portada las iniciales del maestro, *F. E.*

Es verdad que sólo en la parte más externa puede asimilarse la poesía de Garrett a la de Francisco Manuel. El sentimiento que los anima es de todo punto diverso, pero los modos de expresión artística no difieren mucho; y nadie ignora la grande importancia de estos medios en poesía. Y a la manera que la escuela romántica francesa tuvo a gala contar en el número de sus predecesores a dos poetas tan helénicos, cada cual a su manera, como Ronsard y Andrés Chénier, así Garrett reconoció y veneró siempre por maestro del artificio de sus versos al horaciano *Filinto,* para quien la palabra *romanticismo* carecía, sin duda, de todo sentido, y que del viejo Portugal no conservaba más que la lengua, lo que él llamaba «el líquido oro fino de la palabra», «el cuño antiguo de la frase». Su credo literario se reducía a muy pocos artículos: casi a una sola frase, que estampó en su *Arte Poética:* «la elocución es todo». No era tan franco don Leandro Moratín, que, bajo ciertos aspectos, tiene mucha relación con Francisco Manuel.

Así como *Filinto,* sin ser romántico, antes bien todo lo contrario, preocupó tanto el ánimo de los primeros románticos portugueses; así también en Manuel María Barbosa de Bocage, el más grande de los *improvisadores* de todo país y tiempo, el único *improvisador* que se ha levantado hasta el genio, dábase una contradicción palmaria entre el impulso natural y la doctrina recibida. Bocage era lo que en nuestros tiempos llamaríamos un *bohemio,* es decir, un aventurero literario, desordenado e intemperante, así en la vida como en la producción artística; una organización poética realmente poderosa, pero que, disipada unas veces en la orgía, y atrofiada otras por la dieta de las Arcadias, sólo nos dejó comprender, por chispazos y relámpagos, lo que hubiera podido ser en otra atmósfera más libre y sana. Algunos versos de Bocage, v. gr., la elegía de la *Saudade materna,* alguna cantata, algún idilio, algún soneto, dejan traslucir vagos presentimientos de poesía moderna, en lo que tiene de más íntimo y melancólico. Nunca supo que hubiese románticos, pero él hasta los asuntos de la antigüedad (verbigracia, *Medea, Hero y Leandro,* **[p. 506]** *Tritón),* los trataba románticamente, es decir, con pasión tumultuosa y ajena de la serenidad del arte antiguo. Por su inspiración lo mismo que por sus defectos, Bocage estaba mucho más cerca del pueblo que todos los poetas arcádicos.

El único que podía disputarle el aura vulgar, precisamente porque él era vulgo en lo más profundo de su alma, era el ex fraile José Agustín de Macedo, controversista cínico y desgreñado, plebeyo en la injuria, brutal en el chiste, farragoso en la erudición, mediano poeta, gran periodista y gran difamador. Este hombre, a quien podrá negarse toda cualidad menos la fuerza, que suple por otras muchas, no fué un crítico innovador, sino un crítico paradógico; cosas que suelen confundir muchos. Nunca dió un paso fuera del recinto de la escuela; pero dentro de ella solía entregarse a todo género

de escarceos y de insolencias. Toda la originalidad de su crítica consistía en afirmar que «Dante es tan tenebroso que apenas hace daño, y que apenas hay quien sufra su *Divina Comedia en tres actos»;* que «no hay poeta de fertilidad más estéril que Lope de Vega; que Bourdaloue es más grande orador que Cicerón, y que el abate Poulle excede incomparablemente a Demóstenes en la vehemencia y en el vuelo sublime»; y, finalmente, que Homero está lleno de bajezas, trivialidades y comparaciones pesadas. Todas estas proposiciones están sacadas de su libro *Motim Litterario.* [1] Pero todo esto es nada al lado de la guerra que movió al nombre de Luis de Camoens, pretendiendo primero rehacer sus *Lusiadas* en un poema que tituló *Oriente,* y escribiendo luego, amén de innumerables folletos, una *Censura dos Lusiadas* en dos volúmenes, donde apenas le queda al antiguo poeta verso propio; todo resulta imitado de griegos, latinos o italianos. [2] ¿Ni qué otra crítica podía esperarse de un hombre que **[p. 507]** prefería la *Tebaida* de Estacio a las epopeyas de Homero y de Virgilio? A Macedo contestaron, con más sobra de injurias que de razones, el helenista Antonio María do Couto, el bizarro poeta Nuño Pato Moniz, discípulo de Bocage, Rocha Loureiro y otros, y con alguna más templanza y gusto el cardenal Saravia. De toda esta polémica camoniana no puede sacarse un adarme de substancia ni de doctrina estética. Ninguno se elevó a la comprensión general de las leyes de la epopeya. Amigos y adversarios de Camoens se movían dentro de un círculo puramente retórico, consumiendo sus fuerzas en una crítica de pormenor digna de nuestro Hermosilla. Los defensores del poema nacional acertaban por sentimiento, aunque solían ser pésimas las razones en que fundaban su **[p. 508]** admiración. José Agustín, con poco sentido del arte, pero con más ingenio que ellos, acertaba también en muchos reparos menudos, sin que esto quite ni ponga nada al mérito soberano de la única epopeya nacional entre todas las epopeyas literarias.

Entretanto, el teatro portugués seguía entregado al falso gusto clásico, sin más diferencia que haber sustituído a las tragedias vaciadas en los moldes de Corneille y Racine, las que se forjaban a imitación de las de Alfieri, con un tinte liberal y revolucionario más o menos subido. La boga mayor de este género debe colocarse entre los años 1820 y 1823, y la obra maestra de él fué, sin disputa, el *Catón,* de Almeida Garret, obra que ponemos como piedra miliaria en nuestro camino, no sólo por ser la única tragedia política portuguesa que tiene alguna vida, sino por haber sido la mejor de las primicias juveniles de aquel ingenio, nacido para restaurar en sentido popular y *romántico* la escena portuguesa. Sus obras pertenecen ya a la historia literaria de nuestros días.

Siguiendo el movimiento de Portugal, se habían creado en el Brasil diversas asociaciones literarias, v. gr., la de los *Selectos* en 1752, la *Sociedad Literaria,* la de los *Académicos Renascidos,* y principalmente la *Arcadia Ultramarina* (1772) , a la cual perteneció el famoso poeta épico José Basilio da Gama, autor del *Uruguay.* [1] Así en éste como en Fr. José de Santa Rita Durão, autor del *Caramuru,* se advierte, en medio del estilo clásico y convencional de la época, una gran novedad en cuanto al fondo de los asuntos y en cuanto al paisaje, que es en ellos legítimamente americano, años antes de que el autor de *Los Natchez* y de *Atala* hubiese venido al mundo. Si a esto se agrega la rica vena de lirismo personal, cantable y melódico que abrió Tomás Gonzaga con la *Marilia de Dirceu,* no se negará que la Literatura brasileña iba delante de la portuguesa europea en el camino de las innovaciones poéticas, y que, tarde o temprano, había de nacer en aquel país una escuela más indígena, más americana que ninguna otra de América.

AMÉRICA. En 1799 empezó a correr de mano en mano en la **[p. 509]** ciudad de Quito, y luego en otras de América, no sin que algunas copias llegasen a España, un libro que agitó poderosamente la

opinión, con el título de *Nuevo Luciano o despertador de ingenios.* El autor seguía las huellas de Verney *(alias* el *Barbadinho),* atacando de frente y sin contemplación ni miramiento alguno el vicioso método de estudios que prevalecía en las colonias americanas, trasunto fiel, aunque todavía más degenerado, del que imperaba en la Península durante la primera mitad del siglo XVIII. Era autor de esta aguda y violenta sátira, dispuesta en forma de diálogos, donde no escaseaban los nombres propios ni los ataques personales, un descendiente de la raza indígena, llamado el Dr. Francisco Eugenio de Santa Cruz y Espejo, médico y cirujano con fama de muy hábil en el ejercicio de su profesión, y con fama todavía mayor y bien merecida de hombre de conocimientos enciclopédicos, de gran variedad de aptitudes, de ingenio despierto y mordaz, y de grande inclinación a las ideas novísimas, así en lo científico como en lo social y en lo religioso. Arrastrado por estas propensiones suyas, hizo en una sátira posterior al *Nuevo Luciano* amarga censura del régimen colonial, encarnizándose con el mismo ilustre Marqués de la Sonora, a quien hoy ensalzan y ponen en las nubes los americanos que profesan doctrinas análogas a las que el Dr. Espejo difundía. Esta sátira, calificada por el Presidente de Quito de *sangrienta* y *sediciosa,* valió al Dr. Espejo un año de cárcel, y luego un largo destierro a Bogotá, donde Espejo se entendió con Nariño y otros criollos de ideas semejantes a las suyas, y contribuyó a preparar el movimiento insurreccional de 1809. Las ideas que hervían en la cabeza del médico ecuatoriano, bien claras se revelan en el famoso, y en algunos pasajes elocuente, discurso que desde Bogotá dirigió al cabildo de Quito y a los fundadores de una especie de sociedad económica denominada *Escuela de la Concordia.* El autor empieza por decir: «Vivimos en la más grosera ignorancia y en la miseria más deplorable». ¡Como si sus propios escritos, nacidos bajo el régimen colonial y bajo la educación española, no fuesen la prueba más brillante de lo contrario!

La *Escuela de la Concordia* duró poco, y todavía menos el periódico que ella fundó en enero de 1792 con el título de *Primicias de la cultura de Quito* **.** El Dr. Espejo, complicado, con razón o sin ella, **[p. 510]** en nuevos planes revolucionarios, murió en un calabozo por los años de 1796. Sus obras quedaron inéditas, incluso el *Nuevo Luciano,* que es la más importante de ellas, y que esperamos ver pronto de molde por diligencia de la Academia Ecuatoriana. [1]

[p. 511] La obra está dividida en nueve conversaciones, siendo interlocutores dos personas reales y verdaderas, el Dr. don Luis de Mera, natural de Ambato, que defiende la causa de la razón y del buen gusto, y el poetastro don Miguel Murillo, en cabeza del cual ha puesto el autor todas las corruptelas literarias. Sucesivamente se discurre sobre la Retórica y la Poesía, sobre el Criterio del Buen Gusto, sobre la Filosofía, sobre la Theología Escolástica, sobre un nuevo y reformado plan de estudios teológicos, sobre la Theología moral jesuítica y sobre la Oratoria christiana. Las conversaciones 3.ª, 4.ª y la 9.ª pertenecen totalmente al asunto de nuestra obra; pero fuera de la acritud de la sátira y de la originalidad que presta a la obra su procedencia americana, poco nuevo encontramos respecto a doctrina. Todo procede de Muratori en sus *Reflexiones sobre el gusto,* del Padre Bouhours en las *Conversaciones de Aristo y Eugenio* , y especialmente del *Barbandinho,* con la misma mala voluntad de este último contra las escuelas de los jesuítas, acrecentada y subida de punto. Del gusto de los de aquella provincia nos da extrañas noticias suponiendo que imitaban y admiraban a Lucano con preferencia a cualquier otro poeta latino, y que no tenían en sus bibliotecas un Longino ni un Quintiliano. De aquí deduce que ignoraban verdaderamente el alma de la Oratoria y de la Poesía, «que consiste en la naturalidad, moderación y hermosura de imágenes vivas y afectos bien expresados», y que, por el contrario, preferían siempre lo brillante a lo sólido, lo metafórico a lo propio, lo hiperbólico a lo natural, siendo sus autores favoritos en el Parnaso castellano Villamediana

y Bances Candamo, el portugués Antonio de Fonseca Soares (Fray Antonio das Chagas) y un cierto don Luis Verdejo, autor de un poema gongorino sobre el sacrificio de Ifigenia. La imitación de las acciones humanas es para el Dr. Espejo el constitutivo esencial de la poesía. Lo que asombra verdaderamente e indica cuán escaso era el sentido del arte en este reformador tan audaz, es que, a renglón seguido de tales principios, conceda la palma entre todos los poemas épicos españoles a la *Farsalia* de Jáuregui (que además de ser mera traducción, aunque parafrástica y valiente, es en el estilo tan oscura, inextricable y culterana como el mismo *Polifemo)* y a la *Lima Fundada* del Dr. Peralta Barnuevo, verdadero monstruo de erudición, pero hombre de ningunas dotes **[p. 512]** poéticas, y además conceptista furibundo, grande amigo de sentencias simétricas y de rebuscadas antítesis.

El *Nuevo Luciano,* cualquiera que sea su valor intrínseco, es una de las obras más antiguas de crítica compuestas en la América de habla española. En tal concepto, y a título de curiosidad histórica era imposible omitirla.

NOTAS A PIE DE PÁGINA:

[p. 278]. [1] . Vid. el núm. 9 de El Pensador.

[p. 280]. [1] . Debo el conocimiento de este importante periódico a los amistosos oficios del señor don Luis Carmena y Millán, inteligente bibliógrafo y colector de todo género de opúsculos y papeles volantes que puedan servir para la historia del teatro y de los espectáculos populares en España. La edición con que el señor Carmena me ha obsequiado, es la segunda.

—EI Escritor sin título... Traducido del Español al Castellano, por el Licenciado don Vicente Serrallar y Amor.—Madrid, 1790, *en la Imprenta de Benito Cano».*

El mismo señor Carmena posee el *segundo discurso* de la edición de 1763, donde está deshecho el anagrama y escrito íntegro el nombre de don Juan Christóval Romea y Tapia. En el número I.º de la misma edición, que también he visto, no aparece más que el seudónimo.

[p. 282]. [1] . Madrid, 1764, 214 páginas.

[p. 282]. [2] . *Diario Extranjero. Noticias importantes y gustosas para los verdaderos apasionados de artes y ciencias,* etc. *Por D. Francisco Mariano Nipho.—Madrid, imp. de Gabriel Ramírez,* 1763. Este Diario es en su mayor parte una serie de retazos traducidos del francés, aunque el autor deplora amargamente la influencia moral de los libros y doctrinas de Francia: «Por efecto de muchos libros perniciosos que ha adoptado la Moda, como los de Voltaire, Rousseau, Helvetius, se experimenta mucha frialdad de fe en estos reinos». Los artículos de teatros son originales de Nipho. Desde la página 149 comenzó a insertar una especie de *poética dramática,* examinando principalmente estas cuestiones: *Comparación de los teatros antiguos con los modernos.—Efectos que causa la pasión de amor, demasiado exagerada, y por lo común aplaudida en el teatro. Reflexiones sobre la renovación del teatro.—Las mujeres del teatro.—Principal motivo de la reformación del teatro.—Obstáculos que se pueden hallar para su reforma.—* Todo lo que dice es bastante sensato, aunque poco original.

[p. 284]. [1] . *Caxón de sastre,* etc., etc. *Nuevamente corregido y aumentado por D Francisco Mariano Nipho... En Madrid. en la Imprenta de Miguel Escribano. Año de* 1781. (El sexto tomo dice 1782). Seis tomos en 8.º Los números del periódico llevaban los extravagantes títulos de *cosidos y retales.* En el *cosido* 4.º del tomo IV y en algunos de los siguientes insertó Nipho una especie de tratadillo sobre *el Buen Gusto,* tomado de Batteux, de un libro italiano y de todas partes.

[p. 284]. [2] . Para que se vea en un ejemplo curioso, y hasta ahora no advertido, de qué manera calcaba don Nicolás Moratín el tono, la dicción y la factura de los versos de Lope, cotéjense las preciosas quintillas, que todos sabemos de memoria, con las siguientes que tomo del canto VIII del olvidado *Isidro* de Lope:

«Alcayde de la frontera
Y su famoso adalid,
Sangre y reliquias del Cid,
Un Gracián Ramírez era
Caballero de Madrid.
. . . . . .
Este hidalgo, por servilla,
Llegaba, que es maravilla,
Mil veces en guerra incierta
De Visagra hasta la puerta,
Y del Tajo hasta la orilla.

No entraba en estas prohezas,
Aunque eran empresas locas,
Sin traher, muchas ó pocas,
Al Alcayde las cabezas,
Y á Doña Clara las tocas.

Los moros, que eran jüeces
De sus hazañas y preces,
Rayo español le nombraban,
Hijo del Cid le llamaban,
Y Santiago algunas veces.

Todo era apretar los pies
En viendo por largo trecho
Relucirá su despecho
Las bandas en el pavés
Y la cruz roja en el pecho.

Era de miembros gentiles,
De ojos claros y sutiles,
Bello el rostro, el pelo rizo, etc.
. . . . . .

Y así, despues de unos días
Que en alegres correrías
Honró su brazo y espada,
Le prendieron en celada,
Entre Cabañas y Olías, etc., etc».

¡A cuántos han alimentado las migajas de la opulenta mesa del Fénix de los Ingenios!

[p. 287]. [1] . Estas sátiras no están en el tomo de *Obras Póstumas* de don Nicolás Moratín que imprimió su hijo don Leandro en Barcelona (1821), pero sí en *El Poeta* , periódico de versos, que publicaba Moratín (padre) en 1764, y también se han reproducido en el segundo tomo de la *Biblioteca de Autores Españoles.*

[p. 289]. [1] . *La Petimetra* se ha reimpreso en el segundo tomo de *Autores Españoles,* pero no la disertación preliminar, que es lo único importante para la historia. Nunca podré censurar bastante esta manía de muchos editores de mutilar los principios, preliminares y notas de los libros, que a veces interesan más que el texto. Hasta las portadas deben reproducirse a la letra.

[p. 292]. [1] . He multiplicado las citas de estos discursos, no sólo por su valor histórico, sino por ser ya muy rara la única impresión que hay de ellos en tres cuadernos, que juntos hacen 80 páginas sin lugar ni año (1762). Moratín publicó además otro folleto, intitulado *Respuesta al romance liso y llano y defensa del Pensador.* Nada de esto ha sido incluído en el tomo de Rivadeneyra.

[p. 293]. [1] . Don Leandro Moratín da muy curiosos pormenores sobre esta tertulia, en la *Vida* de su padre que precede a la colección de las obras de éste.

[p. 293]. [2] . El autor de ellas se manifiesta bastante afecto a la antigua literatura española: declara a Góngora «uno de nuestros primeros ingenios, no sólo para la sátira, sino también para la lírica, antes de darse a culto»; manifiesta el deseo de que se haga una nueva y selecta edición de sus poesías líricas; pone en las nubes las «innumerables bellezas» de las *defectuosas* comedias de Lope, la pureza, elegancia y majestad de su estilo, lo lleno, armonioso y corriente de su verisificación. Extiende su admiración a los poetas latino-hispanos, y aun reconociendo la superioridad de *la Eneida* sobre la *Farsalia,* quiere persuadirnos de que Lucano dió pruebas de mayor ingenio y más fogosa imaginación que Virgilio.

[p. 293]. [3] . *Colección de poesías castellanas, traducidas en* verso *toscano e ilustradas por el Conde D. Juan Bautista Conti...* Madrid, Imprenta Real, 1782 y 83. Se publicaron cuatro tomos; la colección quedó incompleta. El autor tenía preparados dos más.

Sobre Conti debe leerse la bella monografía del profesor V. Cian, *Italia e Spagne nel secolo XVIII. Giambuttista Conti e alcune relazioni litterarie fra l'Italia e la Spagne.* (Turín, 1896), (Nota de esta edición).

[p. 294]. [1] . Don Joaquín José de Flores, en la *Aduana Crítica*, hizo muy severa crítica de la *Lucrecia* de Moratín. A esta crítica trata de responder don Ignacio Bernascone en el prólogo de la *Hormesinda*, que elogiaron en versos latinos don Juan de Iriarte, el botánico Ortega y don Juan Bautista Conti.

[p. 299]. [1] . Don Félix María de Samaniego (que se empeñó en ser escritor prosaico de la escuela de Iriarte, aunque tenía más viveza de fantasía que él, más numen descriptivo y mayor robustez de verisificación cuando quería, a la vez que era muy inferior a su modelo en gusto y corrección), después de haberle admirado y celebrado en aquellos sabidos y un tanto ramplones versos

«En mis obras, Iriarte,
Yo no quiero más arte,
Que poner a los tuyos por modelo...»

cambió de parecer, después que vió publicada la colección de fábulas de su amigo, y dando rienda suelta a un poco disculpable sentimiento de celos, le mortificó con todo género de epigramas mordaces, llegando a imprimir en Bayona un libro entero de prosas y versos contra él y su familia; libro que los Iriartes se dieron buen cuidado a recoger y destruir (*) [*. El erudito alavés don Julián Apraiz ha descubierto y reimpreso este opúsculo que no es, como parecía inferirse de la noticia de Navarrete, un libelo personal, sino una crítica literaria, aunque mordaz por extremo. Se titula *Carta Apologética al señor Masson, y* fué escrita con motivo de la publicación de las obras de Iriarte, coleccionadas en 1777. Vid. *Obras críticas de D Felipe María de Samaniego.* (Bilbao, 1898). (Nota de esta edición)]. Además, puso en prosa un papel de *Observaciones sobre las Fábulas Literarias* (Vid. *Obras inéditas o poco conocidas de D. Félix María de Samaniego, precedidas de una biografía del autor... por D. Eustaquio Fernández de Navarrete... Vitoria, Imprenta de los Hijos de Manteli,* 1866, páginas 115 a 133). En este opúsculo, menos violento que solían serlo los escritos polémicos del siglo pasado, no sólo disputa Samaniego la originalidad de la introducción del apólogo a Iriarte (lo cual no admite duda, puesto que el primer tomo de su colección corría impreso desde 1781, y muchas de ellas habían sido leídas en la Sociedad Vascongada en 1776, al paso que las de Iriarte no se imprimieron hasta 1782), sino que hace algunas observaciones literarias de carácter más general, muy sólidas e ingeniosas; v. gr.: la de que nuestra admiración por Homero o por Virgilio se funda en razones muy distintas de las que movían a los antiguos, revelándose el progreso de la crítica en descubrir en las obras inmortales nuevos motivos de alabanza, correspondientes a la transformación de ideas y de costumbres. Esta idea es muy fecunda, y admira encontrarla en un escritor tan ligero.

«El gusto (añade) está sujeto a mil particularidades de tiempo y lugar, las cuales, sin que precisamente muden su naturaleza, alteran y modifican sus formas con tal extremo, que algunas veces lo desfiguran hasta hacer que sea desconocido.» Por lo demás, Samaniego, a título de fabulista, y fabulista para un colegio de niños (ocupación que tanto contrastaba con lo que sabemos de su carácter y con el cinismo de algunos de sus versos), era partidario fervoroso del arte *docente,* y rechazaba como una herejía literaria la idea patrocinada por Luzán y por Iriarte, de que puede haber obras poéticas destinadas exclusivamente al deleite y al gusto. «El *utile dulci* comprende a todos los escritores, sin excepción alguna»; y, sin embargo, Samaniego se burla con razón de la idea de poner en fábulas el *Arte Poética* de Horacio, el *De oratore* de Cicerón y las *Instituciones* de Quintiliano, idea semejante, dice, a la de aquel personaje de Moliére que quería poner en madrigales toda la

historia romana. «¿A qué título han de venir los osos, los monos y los marranos a enseñarnos a hacer una oda, un poema épico o un discurso oratorio?... *El apólogo, por su naturaleza, excluye la forma didáctica y todo lo que tenga visos de una instrucción meditada*». ¿Pero no advertía Samaniego, cegado por su rencor, que esta afirmación no iba sólo contra los apólogos de Iriarte, sino contra los suyos propios, y contra todos los del mundo? En efecto: la fábula (donde no está sostenida, como en la India, por la creencia en la transmigración) es un género pueril y prosaico, lo cual no quita que pueda tener trozos verdaderamente poéticos, de carácter descriptivo y aun dramático.

También, al censurar el prosaísmo de dicción en Iriarte, se hiere Samaniego en sus propias carnes. «El poeta debe ennoblecerlo todo... porque también el gusto tiene su velo así como el pudor... A más de que en la poesía hay una cierta correspondencia entre la idea y el movimiento del metro, como la hay en la Música entre el afecto y el sonido». Califica de *arrastrado, pesado* y flojo el estilo de su rival.

Esta saña de Samaniego contra Iriarte, que se manifestó de mil modos, llevándole, v. gr., a hacer una parodia muy chistosa de los primeros versos del *Poema de la Música*, y otra del monólogo de Guzmán *el Bueno*, está explicada, aunque no justificada, por la preterición desdeñosa que Iriarte había hecho de su nombre y de sus fábulas en el prólogo de las suyas, correspondiendo muy mal al consabido elogio, del cual se desquitó hasta la saciedad, del fabulista riojano.

[p. 302]. [1] . Me valgo de la edición menos incompleta de las *Obras en verso y prosa de D. Tomás de Iriarte* (Madrid, Imprenta Real, 1805), en ocho volúmenes. Las *Fábulas Literarias* están en el primero; las *epístolas* y *poesías sueltas* en el segundo; la *Poética de Horacio* en el cuarto; las polémicas con Sedano y Forner en el sexto; los *Literatos en Quaresma* en el séptimo; las reflexiones sobre la égloga de Meléndez en el octavo.

Cuanto puede saberse sobre Iriarte y su época literaria se halla recopilado en el eruditísimo libro de don Emilio Cotarelo, premiado por la Academia Española e impreso en 1897. (Nota de esta edición).

[p. 303]. [1] . No me detengo en los incidentes de esta polémica, largamente relatada en mi libro *Horacio en España*.

[p. 305]. [1] . *El Arte Poética de Aristóteles en castellano, por D. Joseth Goya y Muniain* **.** *De Orden Superior. En la Imprenta de Benito Cano, año de* 1798. 4.º 3 hojas sin foliar + VIII +138 páginas.

[p. 306]. [1] . *Instituciones Oratorias del célebre español M. Fabio Quintiliano, traducidas al castellano, y anotadas según la edición de Rollin, adoptada comúnmente por las Universidades y Seminarios de la Europa... Por el P... de las Escuelas Pías. Obra dedicada al Príncipe Nuestro Señor... Madrid, en la Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia. Madrid,* 1779: dos tomos en 4.º Los traductores firman con sus nombres la dedicatoria.

[p. 306]. [2] . Valencia, por José y Tomás de Orga, 1787. El mismo Madramany dejó inédita una

traducción del *Lutrin* .

[p. 307]. [1] . Hizo de ella una elegante edición el doctísimo bibliógrafo e historiador mexicano don Joaquín García Icazbalceta *Opúsculos inéditos latinos y castellanos del P. Francisco Javier Alegre.* (México, 1889). (Nota de esta edición).

[p. 307]. [2] . Vid. Cueto, *Bosquejo de la poesía castellana del siglo XVIII,* cap. XI.

[p. 311]. [1] . *Obras de D. Joseph María Vaca de Guzmán ... Madrid, por Joseph Herrera,* 1792, tomo II, página 237. Este tomo contiene varias obras críticas de Vaca de Guzmán, de las cuales la más curiosa son sus *Advertencias* sobre el canto de las *Naves de Cortés,* de Moratín (don Nicolás), respondiendo a las que puso en la primera edición Moratín, el hijo, dando justa preferencia al canto de su padre.

[p. 312]. [1] . Olavide, personaje más importante en otra historia que en la de las Letras, llevó a sus últimos límites el prosaísmo, así en la teoría como en la práctica. En el prólogo de sus *Poemas Christianos* (Madrid, 1799) alega como un mérito el haber prescindido de los *hermosos colores* y de las *imágenes atrevidas de la Poesía.* Y se le puede creer sin juramento.

[p. 312]. [2] . Sedano confiesa (pág. 44) que «en España no se escriben tales obras para representarse, ni son compatibles con las monstruosidades que tienen tomada la posesión de sus Theatros, en donde se abomina y del todo se ignora lo que es arte y regularidad». Por monstruosas que fuesen las obras que entonces ocupaban las tablas, no serían peores ni más insoportables que la *Jahel.*

Vid. *Jahel, Tragedia sacada de la Sagrada Escritura, por don Juan Joseph López de Sedano* (Madrid, en la oficina de Ibarra, 1763). Con un largo prólogo por el estilo de los de Montiano.

[p. 314]. [1] . El libro de Sebastián y Latre se imprimió con cierto lujo, bajo los auspicios del Conde de Floridablanca. *Ensayo sobre el teatro español. En Zaragoza: en la Imprenta del Rey* N.S., *año de* 772. 4.º

[p. 314]. [2] . Frase de Sempere y Guarinos en su *Ensayo de una biblioteca de los mejores escritores del reinado de Carlos III, tomo V,* pág. 126.

[p. 314]. [3] . En el *Mercurio de España* de junio de 1800 se insertó un curioso *Examen de la tragedia Sancho Ortíz de las Roelas,* escrito, según creo, por don Nicasio Alvarez de Cienfuegos. La crítica es apocada, pero ingeniosa.

[p. 316]. [1] . Contra don Ramón de la Cruz se escribió, entre otros, el siguiente folleto, que no deja de ser curioso:

«Examen imparcial de la zarzuela intitulada «Las Labradoras de Murcia», e incidentemente de todas las obras del mismo Autor con algunas reflexiones conducentes al restablecimiento del Theatro, por D. Joseph Sánchez, Natural de Filipinas. Con licencia. En Madrid, en la imprenta de Pantaleón

Aznar». 1769. 4.º

El encubierto censor cita a Longino en griego, y se las echa de muy clásico, indignándose de las parodias trágicas de don Ramón de la Cruz, y sosteniendo que «las reglas del Arte Dramática no forman ningún código de leyes severas y arbitrarias, sino que son unas observaciones fundadas en el conocimiento del corazón humano y de la impresión que hacen en él los objetos externos, inspiradas por la misma Naturaleza... constantes, invariables, etc., etcétera». Con citas de Eurípides y de Terencio quiere anonadar a don Ramón de la Cruz. Es una crítica digna de don Hermógenes, con *prótasis, epítasis* y todo. Interés histórico tiene mucho, por las noticias que da de la persona de don Ramón de la Cruz, de quien sabemos tan poco. Le llama «tirano del teatro», y supone que ejercía en él una autoridad censoria, admitiendo o rechazando las piezas que se presentaban. Por cada zarzuela o sainete que escribía le pagaban los cómicos 25 doblones. El autor del folleto, para acabar con este monopolio, propone mil arbitrios, a cual más absurdos, v. gr., hacer a la Academia Española tribunal inapelable en materia de teatros, o bien, fundar una *Academia Real de Poesía,* que forzosamente ha de ser «un plantel de grandes poetas», etc., etc.

Fué autor de este folleto el botánico don Casimiro Gómez Ortega, según consta por una nota manuscrita, que el canónigo don Juan Antonio Mayans puso al margen de su ejemplar.

[p. 317]. [1] . El prólogo de don Ramón de la Cruz se encuentra reproducido al frente de la *Colección* de sus sainetes, publicada en 1843 por don Agustín Durán (Madrid, Imp. de Yenes), la cual comprende unos ciento. Al mismo género de parodias que *Manolo, El Muñuelo, El Marido Sofocado,* etc., pertenece *Pancho y Mendrugo* de don José Vicente Alonso, relator de la Audiencia de Granada. Estas parodias repetidas (que son más en número que las tragedias representadas), prueban hasta qué punto era impopular la tragedia francesa entre nosotros.

El estudio biográfico y bibliográfico del gran sainetero madrileño ha sido renovado por don Emilio Cotarelo en su libro D. *Ramón de la Cruz y sus obras* (Madrid, 1899), una de las mejores contribuciones de la erudición moderna a nuestra historia literaria. (Nota de esta edición).

[p. 319]. [1] . *Theatro Hespañol.* Madrid, Imprenta Real, 1785 a 1736: 17 tomos. La obra puede considerarse dividida en seis partes. Los cuatro primeros volúmenes abarcan las comedias *de figurón;* del V al XII están las *de capa y espada;* el XIII y XIV son de *comedias heroycas,* el XV de entremeses; el XVI es un *Catálogo alphabético de las comedias, tragedias, autos, entremeses,* etcétera, del *Theatro Hespañol;* el XVII, que sirve de suplemento, comprende las tragedias del mismo Huerta *(Raquel* y *Agamenón Vengado),* que él, con poca modestia, pone en la colección.

[p. 321]. [1] . Dice, por ejemplo: «Calderón no perdía gran cosa con no saber el francés...» Llama a Voltaire *«el más superficial e inconsecuente de los hombres»,* como en desquite de la calificación de *demencia bárbara* que el otro aplicó a nuestro teatro.

[p. 322]. [1] . Es difícil reunir todos los opúsculos a que dió margen esta ruidosa polémica. Recordamos los siguientes:

Continuación de las Memorias críticas, por Cosme Damián (Núm 402). (Es de don Félix María de Samaniego, y salió como si fuera un número de algún periódico). Está reimpreso en las *obras Inéditas o poco conocidas* de Samaniego... Publicadas por Navarrete. (Vitoria, 1866).

—*Lección crítica a los lectores del papel intitulado Continuación de las Memorias críticas de Cosme Damián, por D. Vicente García de la Huerta. Con licencia, en Madrid, en la Imprenta Real,* 1785. Segunda edición, por Pantaleón Aznar, 1786, ambas en 8.º

—*Impugnación de las Memorias críticas de Cosme Damián,* sin l. ni a. (Anónimo, puede ser del mismo Huerta).

—*Tentativa de aprovechamiento crítico en la Lección Crítica de D. Vicente García de la Huerta... Dala a luz, en defensa del inimitable Miguel de Cervantes Saavedra, D. Plácido Guerrero.* Madrid, 1785. (Su verdadero autor, don Joaquín Ezquerra, que por entonces dirigía el *Memorial Literario).* 8.º

—*Reflexiones sobre la Lección Crítica que ha publicado D. Vicente García de la Huerta. Las escribía, en vindicación de la buena Memoria de Miguel de Cervantes Saavedra, Tomé Cecial, escudero del bachiller Sansón Carrasco. Las publica D. Juan Pablo Forner, Madrid,* 1786, 8.º

—*Diálogo céltico transpirenaico e hiperbóreo, entre el Corresponsal del Censor y su maestro de Latinidad... en defensa de la escena española, con apostillas, de D. Vicente García de la Huerta,* 8.º (Ignoro el nombre del autor de este diálogo burlesco contra Huerta).

—*La escena hespañola defendida en el Prólogo del Theatro hespañol, y* en *su Lección Crítica. Segunda impresión con apostillas relativas a varios folletos posteriores. Madrid,* 1786, *H. Santos.* 8.º (El autor es Huerta).

—*Carta a D. Vicente García de la Huerta, en la que se responde a varias inepcias de sus impugnadores; y se proponen dos dudas al señor colector. P. D. I. D. L. C.* (Madrid, 1787). No he visto este folleto, sino citado por Tícknor, e ignoro a quién correspondan las iniciales.

—*Carta dirigida al Sr. Apologista Universal por uno de sus clientes natos con un soneto a la muerte del Sr. Huerta, para que le publique con las obras de algunos que esperan su protección, haciendo la correspondiente apología. Madrid, imp. de Joseph Herrera,* 1787. 8.º (Este opúsculo, que demusetra en su autor entrañas de bárbaro, se atribuye por algunos a Iriarte. Vid. Barrantes, *Aparato bibliográfico de Extremadura,* tomo III, pág. 103).

A todo esto hay que agregar las muchas sátiras que quedaron inéditas (los romances de Jove-Llanos, la *Fe de erratas de* Forner, etc.), y una multitud de artículos impresos en casi todos los periódicos literarios de entonces.

[p. 326]. [1] . Alusión a la comedia de Moreto *Los Siete Durmientes* o *Los Más Dichosos Hermanos.*

[p. 327]. [1] . Impresa el mismo año en Madrid por F. Villalpando.

[p. 328]. [1] . *Exequias de la lengua castellana. (Poetas líricos del siglo XVIII,* tomo II, pág. 404).

[p. 328]. [2] . Recojamos otra preciosa confesión de Forner en favor de nuestro teatro: «Ingenios muy grandes, cuales lo fueron casi todos los dramáticos de los dos siglos anteriores, descargándose de todas las rigideces del arte y extraviándose del camino recto de la imitación, alma de la poesía, escribieron dramas que, en medio de su desarreglo, contenían escenas, situaciones y lances excelentes. Su estilo, cuando no querían remontarse, era elegante, puro, halagüeño, suave, rápido, armonioso: muchas veces pintaron admirablemente caracteres y costumbres muy vivas y muy propias: hay comedias suyas que no deben nada a las más célebres de las extranjeras. Pasó la época de estos grandes hombres...» *(Exequias,* etc., pág. 404). Estas *Exequias* son, por todos conceptos, la obra maestra de Forner, y una de las más notables del siglo XVIII. ¿Por qué no se imprimen aparte?

[p. 330]. [1] . *Heterodoxos Españoles,* tomo III, páginas 330 y sigs.

[p. 331]. [1] . Forner sostuvo, por lo menos, las siguientes campañas:

I. Contra Iriarte *(El Asno erudito.—Los Gramáticos, historia chinesca.— Cotejo de las dos églogas premiadas por la Real Academia Española).*

II. Contra Huerta *(Fe de erratas del prólogo del teatro español.—Reflexiones de Tomé Cecial.—El Morión,* poema burlesco (del griego *moría,* locura), y varios romances, sonetos, epigramas, etc.) III. Contra Trigueros (*Carta de D. Antonio Varas al autor de la Riada.— Suplemento al artículo Trigueros en la biblioteca del Dr. Guarinos).*

IV. Contra varios poetastros menores, Nipho, Laviano, Valladares, etc.— *(Carta de Marcial a D. Fermín Laviano.—Carta del Tonto de la Duquesa de Alba a un amigo suyo de América.—Sátira contra la literatura chapucera del tiempo presente,* etc., etc.)

V. Contra don D. Tomás Sánchez *(Carta de Bartolo,* en respuesta a la *Carta de Paracuellos.—* Replicó Sánchez en la *Defensa de D. Fernando Pérez).*

VI. Polémica en defensa de la *Oración Apologética (Contestación al discurso* 113 *de El Censor.— Pasatiempo de D. Juan Pablo Forner* (contra *El Apologista Universal).—Lista puntual de los errores de que está atiborrada la primera carta de las que el Español de París ha escrito contra la Oración Apologética).*

VII. Contra Vargas Ponce *(La corneja sin plumas).*

VIII. Contra varios teólogos andaluces, en defensa del establecimiento de un teatro en Sevilla *(Respuesta a la carta de Juan Perote.—Carta dirigida a un vecino de Cádiz sobre otra de un literato de Sevilla.—Respuesta a los desengaños útiles y avisos importantes del literato de Ecija.—Prólogo al público sevillano,* etc., etc., etc.)

IX. Contra varios periodistas *(Diálogo entre El Censor y El Apologista Universal.—Demostraciones palmarias de que El Censor, El Corresponsal, etc., son inútiles y perjudiciales,* etc.)

Muchos de estos folletos están publicados con los varios seudónimos de Pablo Segarra, Bartolo, Varas, Paulo Ipnocausto, Bachiller Regañadientes, Silvio Liberio, Tomé Cecial y otros nombres de batalla.

[p. 336]. [1] . *Vid. Obras de D. Juan Pablo Forner, fiscal que fué del extinguido Consejo de Castilla, recogidas y ordenadas por D. Luis Villanueva. Madrid,* año 1844. 8.º Págs. 1 a 143.

[p. 337]. [1] . *Ut nisi fato illo, quod omnis aetas mirabitur, tanta ingeniorum et doctrinarum omnium vis usque ab orbe ultimo in Italiam extorris advecta esset, vix ullum hodie apud nos banarum artium studiorumque extaret vesti gium, vix ullum immortalitate dignum testimonium. (Ant. Montii oratio habita in Archigymnasio Bononiensi, quo die studia solemniter sunt instaurata anno* 1781. *Bononiae,* 1781.)

[p. 337]. [2] . Le ha escrito ya, aunque no por completo, pero sí con grandísima erudición y recto juicio, el ilustre profesor italiano Vittorio Cian *(L'Immigrazione dei Gesuiti Spagnuoli Letterati in Italia,* en las Memorias de la Academia Real de Ciencias de Turín, 1895.) Véanse también los articulos que con ocasión de este libro publicó en *La Civiltá Cattolica* el P. Alejandro Galleroni, S. J., y han sido traducidos al castellano con algunos apéndices por el P. Antonio Madariaga, de la misma Compañía. (Salamanca, 1897). (Nota de esta edición.)

[p. 339]. [1] . Especialmente un diálogo que quedó inédito, refutando las opiniones de Vernei (el Barbadiño) acerca de la Retórica y la Poética. De otros trabajos del P. Serrano se da noticia en la biografía que escribió de él el P. Miguel García, y precede a la colección póstuma de los versos de Serrano:

—*Thomae Serrani Valentini Carminum Libri IV. Opus posthumum. Accedit de ejusdem Serrani vita et litteris Michaelis Garciae Commentarius. Fulginiae* (Foligno), 1788, *de Typhographía Joannis Tomassini.* 4.º

Entre los manuscritos de Serrano embargados al salir de España, lo que él sentía más haber perdido era una *España Poética* en forma de diálogo (castellano), donde, a imitación del *Bruto* de Marco Tulio, iba haciendo la historia y la crítica de nuestros poetas. ¿Existirá en alguna parte el manuscrito de esta obra, en la cual el autor había consignado noticias muy recónditas, sacadas de la Biblioteca de Mayans?

[p. 340]. [1] . *Thomae Serrani Valentini super judicio Hieronymi Tiraboschii de M. Valerio Martiale, L. Annaeo Seneca, M. Annaeo Lucano et aliis argenteae aetatis Hispanis, ad Clementinum Vannettium, Epistolae Duae. Excudebat Josephus Rinaldus. Ferraria, anno* 1716, 225 pp. 8.º

[p. 340]. [2] . *Lettera dell'Abate D. Giovanai Andres. Al sig. Comendatore Fra Gaetano Valenti*

Gonzaga, Cavaliere dell' Inclita Religione di Malta, sopra una pretesa cagione del corrompimento del gusto Italiano nel secolo XVII. In Cremona, 1776. 8.º *Appresso Lorenzo Manini e C.ª* 8.º 61 pp. Fué traducida al castellano por D. F. J. Borrull. (Madrid, Sancha, 1780).

[p. 341]. [1] . *Dell'Origine, Progressi e Stato attuale d'ogni letteratura, dell'Abate D. Giovanai Andres, Socio della R. Academia di Scienze e Belle Lettere di Mantova. Parma, Dalla Stamperia Reale,* 1782 *a* 1798. Siete volúmenes en 4.º grande. Edición espléndida como todas las de Bodoni. En años sucesivos la reprodujeron las prensas de Venecia, Prato, Pisa y Nápoles. En 1808 se comenzó en Roma una reimpresión con adiciones, que llegó a su término en 1816. Consta de ocho tomos, dividido uno de ellos en dos volúmenes.

Conforme iban publicándose en Parma los volúmenes de la primera edición, salía de Madrid una traducción castellana (bastante descuidada), hecha por D. Carlos Andrés, hermano del autor.

—*Origen, progresos y estado actual de toda la literatura... Madrid,* por D. Antonio de Sancha, 1784-1806. 4.º pequeño. Diez volúmenes. (Quedó sin traducir la parte relativa a los estudios eclesiásticos).

En 1796 se imprimió una traducción alemana, y en 1805 otra francesa, si bien ésta no pasó del primer tomo.

[p. 346]. [1] . Tomo I, páginas 453 y 454 de la edición de Parma.

[p. 350]. [1] . El P. Andrés dejó otras obras que tienen más o menos relación con nuestros estudios, por ejemplo, *Cartas sobre la música de los árabes* (insertas por Juan Bautista Toderini en su *Tratado de Literatura Turca,* Venecia, 1787); *Disertación sobre el episodio de Dido en la «Eneida»* (Cesena, 1786, 8.º, traducida al castellano por don Carlos Andrés: Madrid, 1788, por Sancha), y gran número de cartas y opúsculos bibliográficos. Fué bibliotecario de Nápoles, y murió en Roma, en 1817.

[p. 350]. [2] . *Saggio storico-apologetico della Letteratura Spagnuola contro* le *pregiudicate oponioni d'alcuni moderni Escrittori Italiani. Genova,* 1778 a 1781. *Seis tomos* 8.º

A este ensayo replicaron Bettinelli con una carta, publicada en el *Diario de Módena* (tomo XIX), y Tiraboschi con otra, impresa también en Módena en 1778. Lampillas imprimió estas cartas juntamente con sus réplicas, formando el séptimo volumen de su ensayo:

—*Lettere dei Sign. Abati Tiraboschi, e Bettinelli, con le risposte del Sign, Abate Lampillas intorno al Saggio Storico-Apologetico della Letteratura Spagnuola del medesimo, da servire di continuazione del medesimo Saggio. Roma,* 1781. *Por Luigi Perego Salvioni, in Sapienza.*

Las obras de Lampillas fueron traducidas al castellano por una dama aragonesa, D.ª Josefa Amar y Borbón.

—*Ensayo histórico-apologético de la Literatura española contra las opiniones preocupadas de algunos escritores modernos italianos. Traducido del italiano por doña Josefa Amar y Borbón.*

Segunda edición, corregida, enmendada e ilustrada con notas por la misma traductora. (El volumen VII contiene *Respuesta a los cargos recopilados por el Abate Tiraboschi, etc., etc. Va añadido un índice alfabético de autores y materias, formado por la traductora.)* Madrid, P. Marín, 1789. Siete tomos 8.º, como los del original.

[p. 355]. [1] . Es el I de la cuarta parte (tomo II).

[p. 356]. [1] . *Apología de Miguel Cervantes sobre los yerros que se le han notado en el Quixote. Dedicada por D. Antonio Eximeno al Excmo. Sr. Príncipe de la Paz. Madrid, imp. de la Administración del Real Arbitrio,* 1806.

Eximeno sostenía que el «tiempo imaginario de una fábula consiste en la sucesión de ideas que presenta la misma fábula, y es un error el quererle determinar y medir con la medida del tiempo verdadero, sino que debe medirse por la sucesión de los objetos de que se compone la acción de la fábula. De aquí es que se pueden introducir en una fábula hechos y personajes tomados de la historia verdadera, los cuales en ésta disten entre sí años y aun siglos, y en la fábula aparezcan contemporáneos, con tal que su verdadera disidencia cronológica no esté embebida en los mismos hechos, y no sea vulgarmente conocida y familiar al común de los lectores».

Ticknor no comprendió el verdadero objeto de este libro ni la profunda ironía que hay en muchos pasajes de él, e incluyó a Eximeno entre los autores de absurdos cálculos cronológicos sobre el *Quijote.*

[p. 358]. [1] . Pudieran citarse otros muchos rasgos críticos de Eximeno, v. gr., su juicio sobre el teatro español, condensado en estas palabras *Del Origen y reglas de la Música* (tomo II, lib. III, cap II, párrafo 5.º): «Hasta que los españoles enseñaron a poner en escena caracteres y costumbres de nuestros tiempos, no se sabía más que ofrecer imitaciones de rufianes y demás caracteres y costumbres de Plauto y Terencio, con fábulas sumamente frías y sin arte. Los criticastros españoles, ecos de la malignidad o ignorancia de los extranjeros, ponderan fastidiosamente el desarreglo de Las comedias de Lope y de sus imitadores; pero aunque es cierto que estos dramáticos cuidaron más de agradar al pueblo con sus invenciones que de arreglar éstas a las leyes de lo verosímil, no se les puede negar la gloria de haber sido los primeros maestros de Europa en la reforma del teatro».

Sobre la aptitud de nuestra lengua para la música tiene singulares observaciones, así en el libro *Del Origen* como en *Don Lazarillo Vizcardi,*

[p. 362]. [1] . La edición que de ellas poseo (120 págs., 8.º) no tiene nota de año ni de lugar, pero llevando en la primera página la marca del *tomo VI,* parece inferirse que han formado parte de las Memorias de alguna academia italiana o de alguna publicación periódica.

Contiene:

—*Lettera del'abate Stefano Arteaga alla Contessa Isabella Teotochi Albrizzi intorno la «Mirra».*

—*Risposta de la Contessa Albrizzi all'Abate Arteaga.*

—*Lettera del'abate Stefano Arteaga a Monsignore Antonio Gardoqui intorno il «Philippo».*

[p. 362]. [2] . *Carta de D. Esteban de Arteaga a D. Antonio Ponz, Secretario de S. M. y de la Real Academia de San Fernando, etc., sobre la filosofía de Píndaro, Virgilio, Horacio y Lucano, que sirve de respuesta a un artículo de cierto Diarista Holandés, publicado en Febrero de* 1788, *Madrid,* 1789, *en la imprenta de la viuda de Ibarra.* (70 págs. 8.º)

Este escrito va dirigido contra cuatro disertaciones de M. Merián, de la Academia de Ciencias de Berlín, publicadas en las *Memorias* de aquella corporación (años 1774, 1775, 1776).

—*Dell'ifluenza degli Arabi sull'origine della Poesia Moderna in Europa. Dissertazione di Stefano Arteaga. In Roma, nella Stamperia Pagliarini,* 1791 *Con licenza delli Superiori.*— 8.º VI + 118 pp. La enseñanza literaria de este opúsculo se compendia en las palabras siguientes (pág. 24): «La diferencia entre el genio y el espíritu poético de los sarracenos y de los trovadores es total y completa. Ninguna alusión en éstos, ningún vestigio, ningún indicio, siquiera mínimo, de las cosas pertenecientes a aquéllos, ni de las cosas religiosas, ni de las históricas, ni de las domésticas, ni de las costumbres, usos, ritos o cualquiera otra cosa del mismo género; ni de las producciones naturales de su país, ni de su cultura, ni de sus expediciones militares, ni de sus califas, reyes o caudillos, ni de su imperio. En una palabra: los provenzales parecen tan enterados de las cosas arábigas, como de las de Otahiti o de la Tierra de Van-Diemen, descubierta en nuestros días».

El tono de esta disertación es durísimo con Tiraboschi, mucho más que con Andrés, aunque también le acusa de haber hablado de cosas que no entendía. Son dignas de notarse las reflexiones de Arteaga sobre un texto famoso de Alvaro Cordobés.

A continuación de un discurso italiano del Dr. Mateo Borsa, secretario de la Academia de Mantua, *sobre el gusto actual de la literatura* en Italia (Venecia, por Carlos Palese, 1785, idem por Antonio Zatta, 1786), hay seis notas del P. Arteaga que son verdaderas disertaciones, más extensas e importantes que el texto que comenta. La 1.ª versa sobre el *neologismo* y sus causas. La 2.ª sobre el influjo de la filosofía en los escritos de los Poetas Griegos y Latinos. La 3.ª sobre los abusos de la elocuencia sagrada en Italia. La 4.ª sobre el instinto, refutando una opinión de Condillac. La 5.ª sobre la *parodia* y lo ridículo. La 6.ª sobre las causas del mal gusto en literatura.

[p. 364]. [1] . De todos estos escritores se hallará noticia en nuestras bibliografías provinciales (Fuster, Latassa, Torres Amat, Bover, etc., etc.), y en la general de la Compañía de Jesús por los PP. Backer. El padre Pla dejó manuscrita (en la Biblioteca Barberina) una obra extensa sobre los *orígenes de la Poesía italiana.* Había sido catedrático de lengua caldea en la Universidad de Bolonia, y Tiraboschi le llamó *el más docto y profundo polígloto de su tiempo en Italia.* Dejó versos hebreos, árabes, griegos, etc., y son suyas todas las traducciones italianas de versos provenzales que figuran en

la obra de Juan María Barbieri *Dell'origine della poesia rimada,* publicada por el mismo Tiraboschi en 1790.

La obra del P. Aymerich, a la cual se alude en el texto, se rotula:

—Q. Moderati Censorini de vita et morte Latinae Linguae Paradoxa Philologica, criticis nonnullis disertationibus exposita, asserta et probaba. Praemittuntur et interseruntur colloquia inter eruditum civem Ferrariensem et Hispanos aliquot de rebus ad humaniores praesertim litteras spectantibus cum adjunctis unicuique disertationi adnotationibus Ferrariae, 1780, 8.º

La carta del P. Buenaventura Prats sobre la poesía de los sagrados libros, puede leerse en el *Diccionario de escritores catalanes* de Torres Amat (pág. 409). Dejó inéditas *Conjecturae de poesi et musica veterum.—Rhytmica antiqua Graecorum illustrata.—Plutarchus de musica,* con otros autores griegos sobre la misma materia, traducidos e ilustrados.

Acerca del P. Aponte, léase el elogio que le consagró Mezzofanti. *(Discorso in lode del P. Emmanuele Aponte... dall'Abate Giuseppe Mezzofanti.* Bologna, 1820.)

También merece recuerdo entre los críticos helenistas el P. Antonio Vila, que se hacía llamar *Chrisopetropolitano,* por ser natural de Sampedor. Escribió, además de otros opúsculos apreciables, *Dialogus de graecorum scriptorum lectione.* (Ferrara, 1786, 8.º) *—Dialogus alter de utilitate* ex *graecorum scriptorum lectione percepta.* (Ferrara, 1787: ambos diálogos están en latín y en griego.)

—Oratio de optimo scribendi genere ex veterum graeci latinique nominis scriptorum imitatione comparando.—De sacro christianae gentis oratore ad heroicam Graecorum patrum eloquentiam instituendo. (Ferrara, 1786) .*—Oratio de inexhaustis ciceronianae orationis divitiis* (1765) . Son muy notables las consideraciones del P. Vila sobre los oradores atenienses.

Del P. Lassala quedó manuscrito un diálogo en verso con el título de *La tragedia española vindicada.*

El P. Colomés imprimió *Osservazioni sopra l'«Achille in Sciro», di Metastasio.* (Niza, imprenta de la Sociedad Tipográfica, 1785, 8.º) *—Osservazioni sul «Demofonte», di Metastasio* (íd., íd.).*— Lettera ad un amíco intorno il giudizio dato nelle «Efemeridi romane» del dramma intitulato «Scipione in Cartagine»* (Bolonia, 1784). Dejó manuscrita una obra voluminosa sobre las Bellas Artes, y una disertación sobre la Poesía en la Historia. Algo de esto debe de conservarse todavía en Valencia.

El P. Antonio Pinazo (valenciano, como los dos anteriores) publicó una disertación *sull'influenza delle lettere è delle scienze nelle stato civile è politico delle nazioni* (Verona, 1792), contradiciendo la famosa paradoja de Rousseau. No llegó a imprimirse su *Ensayo sobre la poesía didáctica,* género que había cultivado mucho, escribiendo un poema sobre *El Rayo,* y otro sobre *Los Cielos.* También quedó inédita otra disertación suya *sobre el influjo de la moda en las letras.*

El abate Garcés, conocido principalmente por su útil aunque casuístico libro *Del vigor y elegancia de la lengua castellana,* dejó manuscrita una *Introducción filosófica a la elocuencia mediante el buen uso de las ideas,* obra de pensamiento análogo a la de Capmany.

El originalísimo P. Vicente Requeno, aragonés, de quien trataremos largamente en el capítulo de las artes plásticas y en el de la música, dejó entre sus obras inéditas un *Arte de la elocuencia filosóficamente examinada* (dos tomos, 4.º), un *Examen de las obras preceptivas de Demetrio Falereo, de Cicerón y Quintiliano,* y dos disertaciones sobre los asuntos siguientes: I . *In constituendis partibus Artis dicendi singulis et quidem principalioribus, non semper unam fuisse Rhetorum opinandi rationem.* II . *Quo pacto scripserit Aristoteles de arte dicendi in libris ad Theodectem.*

Este catálogo de Jesuítas, preceptistas y críticos, o que en sus obras derramaron alguna luz sobre el arte de la palabra, podría aumentarse no poco ¡Toda la enorme literatura de los expulsos fué producida en menos de treinta años! No presenta fenómeno igual la historia literaria.

[p. 367]. [1] . Lib. IV, cap. VI, tomo II de la edición castellana, pág. 420.

[p. 368]. [1] . *Arte Poética fácil. Diálogos familiares en que se enseña la poesía a cualquiera de mediano talento, de cualquier sexo y edad. Valencia,* 1801, *por Burguete.* (Dedicado a la reina María Luisa. Son nueve diálogos.)

—*Arte Poética,* etc., etc. *Obra de D. Juan Francisco de Masdeu, académico de Roma, Bolonia, Barcelona, Sevilla,* etc., etc. *Nueva edición, corregida con esmero y puesta en un todo conforme a la nueva ortografía, por D. J. M. P. y C.* Gerona: por Antonio Oliva, 1826, 8.º

—*Arte Poetica Italiana de facile intelligenza: dialoghi familiari.* Parma, 1803, 8.º

El P. Masdeu tradujo al italiano muchos versos de veintidós poetas españoles del siglo XVI, secundando las tareas de Conti.

[p. 369]. [1] . *El Apologista Universal, Obra periódica, que manifestará, no sólo la instrucción, exactitud y bellezas de las obras de los autores citados que se dexan zurrar de los semi-críticos modernos, sino también el interes y utilidad de algunas costumbres y establecimientos de moda.* Tomo I (único publicado): *Madrid, en la Imprenta Real,* 1786. Este periódico se hizo notable por sus acerbas polémicas con D. Juan Pablo Forner.

Pueden citarse además, como periódicos literarios de esta época, aunque de menos importancia, *El Hablador juicioso y crítico imparcial o Noticias Literarias, por el abate Juan Langlet; El amigo y corresponsal del Pensador,* por D. Antonio Mauricio Garrido; *El Belianís Literario. Discurso andante (dividido en varios papeles periódicos), en defensa de algunos puntos de nuestra bella Literatura, contra todos los críticos partidarios del Buen Gusto y la reformación: su autor D. Patricio Bueno de Castilla. Parte Primera. Tomo I* (único publicado, en siete números): *Madrid, por D. Joaquín Ibarra,* 1765, 4.º (Título irónico, como se ve: redactaba este papel Sedano, el colector del *Parnaso español.)* Todavía puede añadirse el *Correo Literario de la Europa, en el que se da noticia de los libros nuevos, de las invenciones y adelantamientos hechos en Francia y otros reinos extranjeros...* (1781), redactado por el Duque de Almodóvar, y otros de que se hallará noticia en Sempere y Guarinos. Posteriores a la época que su *Biblioteca* abraza, aparecieron otros, aparte de los

que estudiamos en el texto, v. gr.: *El Diario de las Musas,* en el cual se publicaron muchos versos y artículos de Forner (1790); *La Espigadera,* de la cual salieron diez y siete números (que forman dos tomos) en 1790, *El Regañón general,* y *El Anti-Regañón* en 1803, etc. Todos estos papeles tenían, en general, corta vida y escasos lectores. Los que al canzaron más fueron El *Correo de los Ciegos* (1786 a 1791), el *Espíritu de los mejores Diarios* (1787-1793): 17 tomos 4.º Escribieron en él D. Valentín Foronda, D. V. Santibáñez y algún otro, pero la mayor parte del periódico se compone de extractos y traducciones del Francés, así como el *Correo Literario de la Europa,* que duró seis años (1781 a 87).

[p. 371]. [1] . El primer número del *Memorial* corresponde al mes de Enero de 1784. El periódico era mensual.

[p. 372]. [1] . Tomo VIII (1786), pág. 245. Teatros.

[p. 372].[2] . Pág. 205.

[p. 373]. [1] . Tomo XIII, año 1788.

[p. 374]. [1] . Tomo XV de la *Continuación del Memorial Literario («Reflexiones sobre el teatro inglés»).* Este Calderón era montañés de nacimiento, y dedica a la Sociedad Cantábrica de Santander algunos de sus escritos. Publicó una *Historia de el sitio de Malta* y varias traducciones del inglés.

[p. 375]. [1] . *Continuación,* tomo XXI, pág. 458.

[p. 377]. [1] . *Filosofía de la Eloquencia. Por D. Antonio de Capmany, de la Real Academia de la Historia y de la de Buenas Letras de Sevilla.* Madrid, por D. Antonio de Sancha, 1777, 8.º

—Filosofía de la Elocuencia. Nueva edición, conforme a la de Londres, impresa en 1812, *adicionada y corregida con esmero por D. J. M. P. y C. Gerona, por Antonio Oliva, impresor de S. M.* 1826. 8.º

Capmany ha sido magistralmente juzgado en dos artículos del señor Milá y Fontanals *(Diario de Barcelona,* 1854), y en una memoria de Guillermo Forteza, premiada por la Academia de Buenas Letras de Barcelona *(Obras Críticas y Literarias de Guillermo Forteza,* tomo I. Palma de Mallorca, 1882).

[p. 377]. [2] . *Carta crítica del Bachiller Gil Porras Machuca a los RR. PP. Mohedanos sobre la Historia Literaria.—En Madrid, en la Imprenta Real de la Gazeta,* 1781, 4.º

[p. 379]. [1] . Vid. pág. 66 de la *Carta de Bartolo, el sobrino de Don Fernando Pérez, tercianario de Paracuellos, al editor de la Carta de su tío. Publícala* el *Licenciado Paulo Ipnocausto. Con licencia. Madrid, en la Imprenta Real, año* 1790.

Este opúsculo es contestación a otro de Sánchez, muy notable, que se rotula *Carta de Paracuellos, escrita por D. Fernando Pérez a un sobrino que se hallaba en peligro de ser autor de un libro.*

Publícala con notas un Bachiller en Artes, Madrid. 1789, *por la Vda. de Ibarra.* Es una sátira general y muy graciosa de los vicios de la literatura de su tiempo. Forner se dió por sentido de algunas alusiones contra los apologistas, y embistió contra Sánchez, que además tenía a sus ojos el pecado capital de ser amigo de los Iriartes. Sánchez no se dió por muerto, y replicó con una *Defensa de D. Fernando Pérez... impugnado por el Licenciado Paulo Ipnocausto. Escribíala un amigo de D. Fernando. Madrid*, 1790. 8.º

Don Tomás Antonio Sánchez era montañés, natural de Ruiseñada (junto a Comillas), según él mismo dice en su *Indice de voces anticuadas.* Los extranjeros, por no entender la antigua expresión geográfica *Montañés de Burgos,* suelen llamarle *burgalés.*

[p. 383]. [1] . *Píndaro en Griego y Castellano.* Tomo I (único publicado). *Obras Poéticas de Píndaro en metro castellano, con el texto Griego y notas críticas, por D. Francisco Patricio de Berguizas, Presbítero, Bibliotecario de S. M. Madrid, en la Imp. Real,* 1798. 8.º. 104 páginas ocupa el *Discurso Preliminar.*

[p. 388]. [1] . En esta parte Estala puso a contribución el *Extracto de la Poética de Aristóteles,* escrito por Metastasio.

[p. 389]. [1] . *Edipo Tirano. Tragedia de Sófocles, traducida del Griego en verso castellano con un discurso preliminar sobre la tragedia antigua y moderna, por D. Pedro Estala, presbítero. Madrid, en la imprenta de Sancha, año de* 1793. 8.º El *Discurso* ocupa 50 páginas.

—*El Pluto, comedia de Aristófanes, traducida del Griego en verso castellano, con un discurso preliminar sobre la comedia antigua y moderna... En Madrid, en la imprenta de Sancha,* 1794. El *Discurso* preliminar llena 46 páginas.

En la *Continuación del Memorial Literario,* tomo XI, página 109, se insertaron unas *Reflexiones críticas sobre la tragedia de Edipo Rey, escrita por Sófocles, y sobre el discurso preliminar con que la publicó su traductor el S. D. P. E., por F. N. de R.* (iniciales, según creo, del escolapio P. Navarrete, puesto que dice «Estala y yo somos de una ropa»).

El encubierto censor acierta en sostener que el nombre de *Tirano* no se aplica a Edipo en són de menosprecio, y que no fué de ninguna manera el objeto de aquella tragedia inculcar el odio al gobierno monárquico. Pero muestra la más absoluta ignorancia en cuanto al carácter lírico de la tragedia griega, queriendo juzgarlo todo por principios de verosimilitud material, y por el tipo de la tragedia francesa.

¡Cuán superior es el criterio de Estala! En las notas de su traducción *(Vid.* pág. 57) se lamenta de que los trágicos modernos hayan corrompido la sencillez griega, sustituyéndola un lenguaje hinchado, por

haber perdido en todo el gusto de las gracias naturales.

[p. 392]. [1] . En una de sus cartas a Forner, llega a decir que *odia a Moratín.* Sin embargo, vivió con él en Valencia, y casi le mantuvo en 1813.

[p. 393]. [1] . Las *Poesías Asiáticas* no se imprimieron hasta 1833; pero estaban traducidas mucho antes, y el traductor pertenece a la escuela del siglo XVIII. Falleció en 1815.

[p. 396]. [1] . Estas cartas han sido impresas en el tomo II de *Poetas líricos del siglo XVIII,* páginas 73 a 88.

[p. 396]. [2] . Hay mucha variedad de tonos en Meléndez. Los dos romances de *Doña Elvira,* por ejemplo, constituyen una verdadera leyenda romántica, que no parecería mal entre las del Duque de Rivas. En algunas elegías, v. gr., la de *La Partida*, se inicia un género de poesía erótica enteramente moderna y no falta de pasión ni de arrebato.

[p. 397]. [1] . Pág. 495 y siguientes del tomo I de la edición Rivadeneyra.

[p. 398]. [1] . Tomo II (edición Rivadeneyra de las *Obras de Jove-Llanos;* página 163).

[p. 398]. [2] . Tomo I, pág. 497.

[p. 398]. [3] . Tomo I (edición Rivadeneyra de las *Obras de Jove-Llanos:* página 490).

[p. 398]. [4] . Ib., pág. 491.

[p. 399].[1] . Ib., pág. 3.

[p. 400]. [1] . Tomo I (edición Rivadeneyra de las *Obras de Jove-Llanos;* página 331)

[p. 402]. [1] . El Dr. D. Francisco Jarrín, catedrático de Retórica en el Instituto de Gijón, ha adicionado y comentado las *Lecciones de Retórica y Poética* de Jove-Llanos, de modo que puedan servir de texto. (Gijón, imprenta de Torre, 1879).

[p. 402]. [2] . Hemos formado de ellos una colección, que algún día verá la luz pública.

[p. 403]. [1] . Distinguió muy bien, siguiendo a Lessing y a Arteaga, la imitación *progresiva* de la poesía, y la imitación *estable* de la pintura.

[p. 404]. [1] . Las excelentes condiciones didácticas de la *Retórica* de Sánchez Barbero la han mantenido mucho tiempo en las aulas. Hay ediciones bastante modernas; v. gr.:

—*Principios de Retórica y Poética por D. Francisco Sánchez, entre los Arcades, Floralbo Corintio,* 2.ª *edición. Madrid, imp. de Norberto Llorenci,* 1834.

—*Barcelona,* 1848, *imp. de Tauló.*

—*Principios... ilustrados con notas y seguidos de un tratado de arte métrica, por D. Alfredo Adolfo Camus, profesor de dicha asignatura en la Universidad de Madrid. Madrid,* 1845, *imprenta de Rivadeneyra y Compañía.*

—*Curso elemental de Retórica y Poética. Retórica, de Hugo Blair. Poética, de Sánchez. Textos aprobados por el Consejo de Instrucción pública, ordenados, corregidos y adicionados con un tratado de versificación castellana y latina, por D. Alfredo A. Camus, profesor de la Universidad de Madrid,* e *individuo de la Academia Greco-Latina. Madrid,* 1847, *imp. de la Publicidad.*

—Id. Madrid, 1854, imp. de Peña.

[p. 405]. [1] . *Obras Póstumas* de Moratín, tomo III, pág. 13 (carta a don Mariano y D. Pedro Nougués). Vid. en el mismo tomo, págs. 357 a 362, donde el mismo Moratín ha recopilado los principales defectos de Munárriz.

[p. 406]. [1] . *Vid. Juicio crítico de los principales poetas españoles de la nueva era,* por D. José Gómez Hermosilla. París, 1855, imp. de Garnier, pág. 133.

[p. 410]. [1] . Impreso por primera vez en la edición de las *Poesías* de Quintana, hecha en la imprenta Nacional en 1821 (tomo II).

[p. 412]. [1] . En la advertencia que va delante de estas tragedias.

[p. 413]. [1] . Variedades de Ciencias, Literatura y Artes. Obra periódica: Madrid, en la oficina de D. Benito García y compañía, año de 1803 a 1805: 6 tomos, 8.º Fueron los principales redactores, además de Quintana. D. Juan Alvarez Guerra, D. Josef Folch, el abate don Josef Miguel Alea, el médico D. Eugenio de la Peña, D. Josef Rebollo, D. Tomás García Suelto, el geógrafo D. Isidoro Antillón, el naturalista Lagasca y otros, que firmaban generalmente con iniciales. En muchos números hay versos de Tapia, G. Suelto, González Carvajal, Gallego, Marchena y otros. El periódico salía dos veces al mes.

Creo conveniente insertar la lista de los principales artículos de crítica que allí aparecieron.

De Quintana. Sobre La Muerte de Abel, tragedia de Legouvé, traducida por Saviñón.—El Cid de Corneille, traducido por G. Suelto.—Sobre la elegía de Sánchez Barbero a la muerte de la Duquesa de Alba.—Obras del coronel Cadalso.—La Mojigata de Moratín.—Polémica con D. Juan Tineo sobre la misma comedia.—Del Idilio y de la égloga.—Sobre las Fábulas de Iriarte.—Sobre la Inocencia Perdida, poema de Reinoso.—El Reconciliador, comedia de Demoustier, traducida por Enciso Castrillón.—Principios de Elocuencia del cardenal Maury.—Sobre la Rima y el verso suelto. —

Polémica con Blanco (White) sobre la Inocencia Perdida de Reinoso.—Obras de D.ª María Rosa Gálvez.—Sobre las Lecciones de Retórica de Hugo Blair.—Sobre el tratado de los Tropos de Dumarsais.

Del abate Alea. Comparación de las voces: genio, ingenio, talento. (Define genio «el don de crear o executar de un modo nuevo y original»; ingenio «la facultad de concebir con exactitud, y combinar con delicadeza y sutilmente»; talento «la disposición, la aptitud particular y habitual de concebir con facilidad, orden y claridad». La creación o invención es el atributo del genio, no así del ingenio, ni menos del talento, que tampoco tiene la sutileza del ingenio. Las distinciones del abate Alea han sido generalmente aceptadas después, aunque no falta todavía quien tache con poca razón de galicismo la voz genio, empobreciendo así la lengua, y haciendo que, bajo una misma voz, se confundan Shakespeare y Cañizares, Píndaro y Meléndez. El que quiera evitar este absurdo, no tiene más remedio que emplear la voz genio, sin pararse en escrúpulos pedantescos, a no ser que se resigne a dar un rodeo, y decir ingenio superior o algo por el estilo. Pero siempre es mejor y más racional emplear una sola palabra que dos. La Academia ha dado la razón al abate Alea.

[p. 415]. [1] . *Vid. Reparos Críticos al Romancero y Cancionero publicado por D. Manuel Josef Quintana en la colección de D. Ramón Fernández.* (Núm. 6.º de *El Criticón*, que se imprimió póstumo en 1859. Gallardo había hecho este trabajo en la cárcel de Sevilla en 1824.)

[p. 416]. [1] . Poesías de los siglos XVI y XVII (tres tomos).—Poesías del siglo XVIII (un tomo).—*Musa* Épica (dos tomos). (1830 a 1833.)

[p. 416]. [2] . El discurso preliminar a la *Musa Épica* es lo mejor que en prosa escribió Quintana: todo es allí excelente, así los pensamientos como la dicción, mucho más correcta y castiza que en sus escritos anteriores.

[p. 418]. [1] . *Obras de Quintana* (ed. Rivadeneyra), pág. 125.

[p. 418]. [2] . Idem, notas a *Las Reglas del Drama* (pág. 81).

[p. 418]. [3] . De otros ingenios educados, como Quintana, en la escuela salmantina, nada decimos, porque sus escritos y su influencia pertenecen más bien a la historia de nuestras letras en el siglo XIX. Don Juan Nicasio Gallego muy rara vez ejerció la crítica *que se escribe*, pero toda su vida mostró singular predilección por la crítica *que se habla*, por la crítica de consejo. No tuvo mejor maestro la juventud literaria de su tiempo, y aun de los románticos fué respetado, porque no era intolerante sino en cuanto a las reglas eternas del buen gusto. En el delicado análisis de las formas de estilo y lenguaje aventajó al mismo Quintana. Era el tipo más acabado del gusto académico. Léanse su diálogo en defensa de Meléndez contra Hermosilla, y su análisis de *Esvero y Almedora*, poema de Maury *(Poetas Iíricos de siglo XVIII*, tomo III, pp. 154 a 164, y 426 a 441). En el prólogo a las *Poesías* de la Avellaneda pareció transigir, aunque de mala gana, con algunos de los procedimientos de la escuela moderna, más bien que con su espíritu. Era antirromántico, pero sin saña ni encono, y acertaba siempre con los puntos flacos de las obras de los innovadores. Véase su ingenioso juicio sobre *Notre-Dame de París (Poetas Líricos del siglo XVIII*, tomo I, introd., página 227).

Al mismo grupo literario que Quintana y Gallego, aunque con talento muy inferior, perteneció el bibliotecario D. Eugenio de Tapia, escritor de larga vida, que figuró con no vulgar gracejo entre los adversarios del romanticismo, componiendo varias sátiras y un poema burlesco a modo de parodia.

[p. 422]. [1] . Tratándose de un autor tan conocido y famoso, apenas es menester decir que para las *Obras completas* nos valemos de la edición de la Academia de la Historia, 1830, y de la de Rivadeneyra, consultando además las *Obras* póstumas, publicadas oficialmente en tres volúmenes el año 1867 (Madrid, Imp. de Rivadeneyra). Los originales que Silvela heredó de Moratín, y que sirvieron para esta edición, se hallan ahora en la Biblioteca Nacional. Todavía quedan inéditas algunas cartas y gran parte del *Diario.*

[p. 423]. [1] . ¡Vaya una desgracia!

[p. 428]. [1] . «Aquella forma total no ha existido jamás sino en la fantasía del pintor: la Naturaleza le ofreció separados los objetos, como hace siempre: él supo formarse de muchas partes hermosas un todo perfecto, y éste es el gran secreto de los buenos artífices: esto es lo que se llama invención: de aquí resulta aquella belleza que, sin dejar de ser natural, jamás se encuentra tal en los objetos que la Naturaleza nos ofrece». (Obras *póstumas*, tomo I, página 334.) Parece imposible que esta rapsodia de estética casera se haya escrito a propósito de Ticiano cuya manera vigorosa y ardiente es de las que más penetran por los ojos.

[p. 429]. [1] . *Obras completas de D. Andrés Bello. Volumen VII. Opúsculos literarios y críticos. Tomo II. Santiago* de *Chile, por Pedro G. Ramírez,* 1884 , página 276.

[p. 431]. [1] . Tenía esta Academia por principal instituto leer y analizar las producciones más disparatadas de todos géneros.

[p. 434]. [1] . *Orestes, tragedia en cinco actos, representada por la primera vez en el coliseo del Príncipe, día 30 de Mayo de* 1807. *Madrid, imp. que fué de García, año de* 1815.

[p. 437]. [1] . Paso rápidamente por las vicisitudes de esta *Academia,* sobre la cual pueden encontrarse reunidos todos los datos apetecibles en un estudio de D. Alberto Lista *De la moderna escuela sevillana de Literaura (Revista de Madrid,* 1838), en otro de Alcalá Galiano (D. Antonio), publicado en la *Crónica de Ambos Mundos,* y en la extensa biografía de Reinoso escrita por D. Antonio Martín Villa al frente de las *Obras de Reinoso,* impresas por la *Sociedad de Bibliófilos andaluces* (Sevilla, 1872).

[p. 438]. [1] . *Poesías de una Academia de Letras Humanas de Sevilla. Antecede una Vindicación de aquella Junta, escrita por su individuo D. Eduardo Adrián Vacquer, Presbítero, contra los insultos de un impreso con el título de Carta Familiar de Don Myas Sobeo a Don Rosauro de Safo. En Sevilla, por la viuda de Vázquez y Compañía,* 1797, 4.º

[p. 440]. [1] . *El Imperio de la Estupidez* (impreso por primera vez en el tomo III de *Poetas Líricos del siglo XVIII).*

[p. 440]. [2] . El 15 de Septiembre de 1799. Publicado en la *Revista de Ciencias, Literatura y Artes de Sevilla,* tomo III, pág. 133 y siguientes.

[p. 441]. [1] . Artículo *Sevilla* en el *Diccionario Geográfico* de Miñano, tomo VIII, página 256. Este artículo es conocidamente de Reinoso.

[p. 441]. [2] . Impreso en el *Correo de Sevilla*, 1806.

[p. 444]. [1] . Tales son: *Discurso sobre el mérito particular de Demóstenes.—Idem sobre el mérito de Virgilio y del Tasso como poetas éticos.—Idem sobre la corrección del teatro.—Idem sobre la oda de fray Luis de León a la Ascensión.—Idem sobre el libro IV de Luis Vives «De causis corruptarum artium».—Idem sobre la necesidad de establecer Academias en España, como único medio de adelantar la literatura española.—Sobre los progresos de la oratoria sagrada en España,* etc.

[p. 444]. [2] . Números 60 y 61. Se reprodujo en el número 95 del *Correo de Sevilla* (sábado 25 de Agosto de 1804).

[p. 445]. [1] . *Correo Literario y Económico de Sevilla, tomo IV, que comprehende los meses de Octubre, Noviembre y Diciembre del año* 1804, y *el de Enero de* 1805. *Con facultad Real. En la Imprenta de la Viuda de Hidalgo y Sobrino. La* carta de Reinoso comienza en la página 9.

[p. 447]. [1] . Esta polémica puede verse íntegra, así en las *Variedades (Año segundo, tomo primero)* (pp. 164 a 184 y 241 a 252), como en el *Correo Literario y Económico de Sevilla*, tomo IV (pp. 177 a 183, 201 a 204, 209 a 212, 217 a 222).

[p. 451]. [1] . De lo que Arriaza escribió sobre las artes plásticas, algo se dirá en otro capítulo.

[p. 451]. [2] . Sus *Poesías selectas* han sido publicadas en un tomo de la *Biblioteca de Escritores Aragoneses* (Zaragoza, 1880), con un largo estudio preliminar de D. Jerónimo Borao.

[p. 454]. [1] . Vid. *Heterodoxos españoles,* tomo III.

[p. 456]. [1] . *Lecciones de Filosofía moral y Elocuencia, o colección de los trozos los más selectos de poesía, elocuencia, historia, religión y filosofía moral y política de los mejores autores castellanos, puestos en orden por D. Josef Marchena.* Burgos, imp. de Pedro Beaume, 1820.—Dos tomos en 4.º—Los preliminares ocupan 147 páginas.

[p. 458]. [1] . Nombre del famoso casuísta Jesuíta, tantas veces y tan inicuamente calumniado en las *Provinciales* de Pascal.

[p. 459]. [1] . Vid. *Obras Póstumas de D. Manuel Silvela. Las publica, con la vida del Autor, su hijo D. Francisco Agustín Silvela. Madrid,* 1845, *imprenta de Mellado,* dos tomos 4.º, especialmente la página 189 del primer tomo y la 57 del segundo.

El discurso sobre la literatura española, que llena la mayor parte del primer volumen, había aparecido al frente de la antología intitulada:

—*Biblioteca Selecta de literaturas española, o modelos de elocuencia y poesía, tomados de los escritores más celebres desde el siglo XIV hasta nuestros días. Burdeos, La Walle,* 1819, 4 tomos en 8.º; colección bastante copiosa y formada en general con buen gusto, a lo cual se añade una corrección harto rara en libros españoles impresos en Francia.

[p. 462]. [1] . *Poética y Sátiras de Don Manuel Norverto (sic) Pérez del Camino. Burdeos, casa de Carlos Lawalle sobrino,* 1829, 8.º La *Poética* ocupa las 120 páginas primeras. Trata el primer canto de la *preparación del poeta y dotes fundamentales de toda composición* (imitación poética: plan ordenado: unidad: variedad: intención moral); el segundo *de la locución poética* (imágenes: estilo: versificación). En los restantes se aplican estas reglas a todo género de composiciones poéticas.

Esta *Poética* ha sido reimpresa por el Sr. Alonso Martínez, sobrino del autor, al fin de su traducción de *Las Geórgicas de Virgilio* (Santander, imprenta de F. M. Martínez, 1876).

[p. 466]. [1] . *Arte de hablar en prosa y verso por D. José Gómez Hermosilla, Secretario de la Inspección General de Instrucción pública. Segunda edición. Madrid, en la Imprenta Nacional,* 1839, 2 tomos, 4.º

La primera edición es de 1825. Hubo otras muchas posteriores, entre ellas dos de Salvá (París) con notas críticas, que corrigen o moderan algunas de las expresiones de Hermosilla en detrimento de la fama de nuestros poetas antiguos.

Sobre los incidentes de la primera edición del *Arte de hablar* debe leerse una carta curiosísima de Hermosilla a Moratín, inserta en el tomo II, de las *Obras póstumas* de éste. Los enemigos del iracundo preceptista suscitaron contra él una tormenta palaciega, solicitando que el libro se prohibiese so pretexto de *moralidad.* El lance fué ruidoso, e intervinieron en él altos personajes, tales como el Nuncio de Su Santidad y el confesor de la reina Amalia, a quien el libro va dedicado.

Poseo un manuscrito de Hermosilla intitulado *Compendio de bellas letras,* copiado en Montpellier, en 1818, por su discípulo el químico catalán Roura. Este manuscrito puede considerarse como el primer bosquejo del *Arte de hablar.* La doctrina es, en substancia, la misma, y la exposición tampoco varía en cosa notable. Es, sin embargo, curioso ir advirtiendo la creciente rigidez de la crítica de Hermosilla, desde el *Curso de Bellas Letras* hasta el *Arte de hablar* y el *Juicio crítico.* En nuestro manuscrito nunca menciona a Meléndez más que para elogiarle, y califica a Valbuena de *buen poeta.*

Entre los folletos que se publicaron contra Hermosilla, merece atención el siguiente:

—*Carta crítica, en que se dice algo, de lo mucho que se pudiera decir, acerca del juicio establecido en cierta obra moderna sobre los célebres poetas españoles Lope de Vega y Valbuena, y otro algo en orden a la utilidad de aquella obra. Madrid, Imprenta de D. M. de Burgos,* 1826. 8.º

[p. 470]. [1] . *«Juicio crítico de los principales poetas españoles de la última era. Obra póstuma de D. José Gómez Hermosilla. París, librería de Garnier hermanos, sucesores de D. V. Salvá,* 1855. *(Saint-Cleud, imprenta de la viuda de Bélin.)* Es reimpresión en un sólo tomo de los dos de la edición de 1845. Del artículo de D. Juan Nicasio Gallego ya se ha hablado. Las observaciones de Bello deben leerse en sus *Opúsculos* (tomo II, página 265 y siguientes), y en un interesante capítulo de su biografía, escrita por *Amunátegui* (páginas 501 a 526).

[p. 472]. [1] . Ocupa los dos primeros tomos de las *Obras Literarias* de Martínez de la Rosa., impresas en cinco volúmenes desde 1827 a 1830. Hay varias reimpresiones posteriores, y es libro conocidísimo.

[p. 477]. [1] . Es tan copioso el número de libros y opúsculos de crítica literaria impresos en España durante la época que abarcan estos dos capítulos, que tenemos, no sólo el temor, sino la certeza de haber omitido algunos dignos de estudio y de mención. Sin salir de nuestra propia biblioteca, bastante copiosa en este género de literatura, se nos ofrecen todavía los siguientes, de que no hemos hecho mérito por no haber encontrado ocasión oportuna:

—*Dolencias de la crítica, que para precaución de la estudiosa juventud expone a la docta madura edad, y dirige al muy ilustre Sr. D. Fr. Benito Jerónimo Feyjóo, etc., el P. Antonio Codorníu, de la Compañía de Jesús Honorario de la Academia del «Buen Gusto» de Zaragoza. Con licencia. Gerona, por Antonio Oliva. Año* 1760, 8.º

Este libro es un tratado de *crítica general* y no de *crítica literaria* : bastante análogo, por otra parte, al *Criterio* de Balmes. El padre Codorníu, en quien hay que reconocer no vulgar vocación de moralista y observador de costumbres, como lo manifiesta su libro de Ética, traza aquí una especie de higiene intelectual, recorriendo uno a uno los vicios y errores que extravían el recto juicio, y son, por este orden: *inapetencia, antojo, y golosina, capricho, inconstancia, thema, adhesión a una secta, displicencia, rusticidad, mordacidad, indocilidad, temeridad, extrañeza ridícula, solapada envidia.* Es libro ingenioso, lleno de ideas y de agudezas, y muy digno de ser reimpreso.

—*Parnassidos sive Philemonis somnii De recentiorum vatum epicorum praestantia libri IV. Editi a D. Josepho de Pueyo et Pueyo, Marchionum de Campo-Franco Filio Primogenito. Palmae Balearium, apud Ignatium Serra.* 1773. Folio. (Reimpreso muy incorrectamente en el *Diccionario de Escritores Baleares* de Bover.)

El *Sueño de Philemón,* obra de un prócer mallorquín, amigo de Mayans y de D'Alembert, es un poema latino de verdadero mérito, aunque de elegancia un poco lánguida y difusa. Prueba en su autor conocimiento de literaturas extranjeras que no eran vulgares en su tiempo. Trata de calificar el mérito de los modernos poetas épicos, con manifiesta predilección hacia Milton. Pone en boca de Boileau *(Despravius)* una confesión y retractación de los errores de su Poética:

«Credideram Tassi virtutem laude minorem,
Deceptusque fui.....
Carmina credideram porró languescere Divum
Absque ministeriis, quae est usurpata vetustas;
Arteque confisus cecini: modo dicta retracto,
Ex quo exaudivi Miltonis nobile carmen.
Hic nova conatus, primus monstravit iterque,
Ut decet, ac facit quae nemo fecerat ante,
Quaeque videbantur mortali haud posse licere».

—*Teatro Español Burlesco, o Quixote de los Teatros, por el Maestro Crispín Caramillo, cum Notis variorum. Madrid, imprenta de Villalpando,* 1802. El editor declara en una nota preliminar que la presente es obra póstuma de D. Cándido María Trigueros. Parece imposible que sea suya; no escribió cosa mejor en su vida. Es una crítica sabrosa y picante de los defectos de nuestro antiguo teatro, que Trigueros quería *refundir,* pero no destruir.

—*Instituciones Poéticas, con un Discurso preliminar en defensa de la Poesía y un compendio de la Historia Poética o Mitología, para inteligencia de los Poetas. Por Don Santos Díez González, Catedrático de Poética de los Estudios Reales de Madrid. Para uso de los mismos estudios reales. Madrid,* 1793, *en la of icina de don Benito Cano.* 8.º No he hecho mención de este libro en el texto, porque, en realidad, no es original, sino un arreglo bien hecho de las *Instituciones Poéticas* del Padre Juvencio (Jouvancy), a quien va siguiendo capítulo por capítulo, ilustrándole con varias doctrinas tomadas de otras partes. El *Discurso en defensa de la Poesía* es traducción de uno del Abate Massieu, inserto en el tomo II de las *Memorias de la Academia de Inscripciones y Bellas Letras* de París. Los otros autores que con más frecuencia sigue son Batteux y el P. Juan Andrés. Dedica un tratado entero a la *Tragedia Urbana,* que define: «Imitación dramática en verso, de una sola acción, entera, verosímil, urbana y particular, la cual, excitando en el ánimo la lástima de los males ajenos, y estrechándolo entre el temor y la esperanza de un éxito feliz, lo recrea con la viva pintura de la variedad de peligros a que está expuesta la vida humana, instruyéndolo juntamente con alguna verdad importante». Cuanto dice de la *Opera* está copiado literalmente de las *Revoluciones del Teatro Musical* de Arteaga, a quien decora con el pomposo título de «el Aristóteles del melodrama».

—*Conversaciones de Lauriso Tragiense, Pastor Arcade, sobre los vicios y defectos del teatro moderno, y el modo de corregirlos y enmendarlos. Traducidas de la Iengua italiana, por Don Santos Díez González y D. Manuel de Valbuena, catedráticos de Poética de los Reales Estudios de esta Corte. Madrid, en la imprenta Real,* 1798. 4.º

No conozco el verdadero nombre del autor italiano a quien responde el disfraz arcádico de *Lauriso Tragiense.* Su libro es muy erudito y muy ameno, pero inspirado por un criterio ético intransigente. Los traductores le han enriquecido con notas de varia erudición, relativas a nuestro teatro.

—*Reflexiones sobre el buen gusto en las ciencias y en las artes. Traducción libre del italiano. Con un discurso sobre el gusto actual de los españoles en la literatura. Por D. Juan Sempere y Guarinos. Madrid, A. de Sancha,* año 1782. 8.º

El autor original es Luis Antonio Muratori.

—*Poema de la Poesía. En tres cantos. Por D. Félix Enciso. Madrid, imprenta de José López,* 1799. 8.º Dedicado al Príncipe de la Paz.

Esta *Poética* es una detestable y prosaica imitación del *Poema de la Música* de Iriarte.

—*Poética* de D. José Mor de Fuentes, en doce cantos. Debió de perderse manuscrita, y es lástima, porque sería tan original y divertida como todas las producciones de aquel docto y estrambótico autor aragonés. Él mismo da noticia de ella en su autobiografía *(Bosquejillo de la vida y escritos de D. José Mor de Fuentes, delineado por él mismo.* Barcelona, 1836): «Se me proporcionó leer la *Poética* de Martínez de la Rosa, recién impresa en París. Parecióme el poema vulgar en la doctrina y friísimo en la ejecución. Con este motivo concluí en cuatro o cinco semanas otra *Poética* en doce cantos. En ella los preceptos van siempre material y formalmente acompañados del ejemplo».

—La *Elocuencia, Poema didáctico en seis cantos, por D. José Viera y Clavijo, Arcediano de Fuerteventura en la Iglesia Catedral de Canarias. En la imprenta de las Palmas; a cargo de don Juan Ortega,* 1841.

Este raro poema estaba escrito desde 1787, según resulta de su prólogo. Es refundición o traducción libre de otro del Abate La Serre, publicado en 1778. Viera y Clavijo (uno de los mejores prosistas del siglo XVIII, como lo testifica su *Historia de las Canarias)* cultivaba las Musas contra toda la voluntad de estas sagradas doncellas; tenía, sobre todo, la manía de los poemas didácticos. Baste decir que compuso hasta siete u ocho, entre ellos *los Meses* (imitación de Roucher y de los *Fastos* de Ovidio), *las Bodas de las Plantas* (que es el sistema sexual de Linneo), los *Aires fijos* (en que canta la extracción del gas hidrógeno, y los primeros ensayos aerostáticos), etc., etc. Para él toda materia científica era materia poética.

—*Ensayo sobre la Crítica, de Alejandro Pope, traducido al castellano con anotaciones del original inglés por G. A... Canaria, imp. de las Palmas, a cargo de D. M. Collina,* 1840. 8.º, XIV-140 pp.

Versión en endecasílabos asonantados flojos en general e insonoros. El traductor fué D. Graciliano Afonso, Doctoral de Canarias, infatigable versificador y humanista, que puso en castellano con poco numen todas las obras de Virgilio, la *Poética* de Horacio, las odas de Anacreonte, el poemita *Hero y Leandro* de Museo, el *Rizo Robado* de Pope, el ditirambo de Dryden, y no sé cuántas poesías más. Su afición a los versos era tan grande como infortunada, sólo comparable con la de su paisano Viera y Clavijo.

El *Ensayo sobre la crítica* va acompañado de notas útiles, unas originales, y otras estractadas de los comentadores ingleses de Pope.

—«*Arte de Escribir*, por el P. M. Fr. José de Jesús Muñoz Capilla, de la Orden de San Agustín.» (Esta obra, escrita antes de 1830, ha permanecido inédita hasta 1883 y 84, en que la *Revista Agustiniana* de Valladolid la ha sacado del olvido, con oportunas notas del P. Conrado Muiños Sáenz, el cual nos informa de que el *Arte de Escribir* formaba parte, en el pensamiento de su autor, de una especie de

enciclopedia o tratado universal pedagógico que el P. Muñoz se había propuesto formar, y para el cual dejó muchos apuntes y algunas partes terminadas).

El P. Muñoz aplicaba el nombre de *Arte de Hablar* a la Gramática, y el de *Arte de Escribir* a la Retórica, que no trató de un modo empírico, sino procurando darle base filosófica, mediante una doctrina del enlace y asociación de las ideas, único principio metafísico que sobrenada aún en los pensadores sensualistas, como lo era, aunque mitigado, el P. Muñoz. De ese principio deduce paralelamente las leyes de la Lógica y las de la Retórica, las del pensar y las del hablar y escribir. Su tratado es, por consiguiente, más metódico que el de Capmany, y más filosófico que el de Hermosilla, y dudamos mucho que dentro de la escuela *ideológica* y *analítica* pudiera hacerse otro mejor, si bien, por el pecado capital de la misma escuela, aparece extraño a casi todas las cuestiones propiamente estéticas, sobre las cuales da mucha más luz otro libro del P. Muñoz, que ya en su lugar citamos, *La Florida.*

Mirado bajo otro aspecto, el *Arte de Hablar* es una retórica excelente, llena de buenos y útiles consejos de detalle, si bien propende (aunque en menor escala que Hermosilla y otros preceptistas de entonces) a confundir el orden estrictamente lógico con la armonía estética, superior, aunque no contraria, al razonamiento desnudo, más viva, más misteriosa y más difícil de ser aprisionada en la red de hierro de la Dialéctica.

El P. Muñoz censura el tecnicismo de los antiguos retóricos y hace más que censurarle: le suprime; pero fuera de esto no se advierte en él espíritu innovador de ningún género, y si califica de *arbitrarias* las reglas del gusto, no es por espíritu romántico, sino por una consecuencia lógica de sus principios sensualistas, que le mueven, como a todos los estéticos de su escuela, a dar un carácter *relativo* a las leyes de lo bello. * [* Llega a decir que «el arte está sujeto a todas las variaciones de los usos y de las costumbres... que, modificándose de continuo nuestros hábitos, con ellos varía también nuestro gusto, y se truecan enteramente las ideas que teníamos de lo bello, y, finalmente, que el arte es como una moda que se sigue a otra, y presto es reemplazada por otra nueva». Esto no obstante, afirma con evidente contradicción que caben reglas en lo bello, deducidas de la observación y análisis de las obras magistrales ya creadas. Como se ve, todo este edificio está en el aire; pues, ¿con arreglo a qué principio declaramos magistrales dichas obras? El P. Muñoz indica que esta piedra de toque es la bella naturaleza, pero tampoco nos da reglas para distinguir la naturaleza bella de la fea. Todo empirismo estético peca necesariamente por su base, y lleva o a dudar de la belleza misma, o a refugiarse en el principio de autoridad y en el estudio de los modelos, como hacen el P. Muñoz y Hermosilla, aunque el primero menos que el segundo]. Por lo demás, admira fervorosamente a Meléndez y a Moratín y no se da por enterado de ninguna de las transformaciones que el gusto había sufrido en Europa, y que ya habían comenzado a insinuarse en España, mucho antes de que el P. Muñoz escribiera su libro, que es en todo y por todo un libro del siglo pasado, aunque de los buenos dentro de aquella centuria. Por eso le colocamos en este lugar, aunque quizá sea posterior a la misma fecha que le hemos asignado. Hasta el título de *Arte de Escribir* recuerda un libro análogo de Condillac. Sólo una vez, como de pasada, muestra el P. Muñoz más libres aspiraciones que sus maestros, conceptuando *«dignos de elogio a los inventores de nuevas especies de poesía, que se acomoden a nuestro actual modo de pensar...* y a las costumbres y a las opiniones de la nación para la cual se escribe». Doctrina que no admira en boca de quien tenía por cierto que el arte «es una mera convención variable de un pueblo a otro». Así se ve brotar de un sistema puramente empírico una fórmula de tolerancia, o más bien de escepticismo literario.

Realzan el libro del P. Muñoz lo selecto de los ejemplos, la limpieza y suavidad del estilo, y cierta mesura, discreción y buen gusto, característicos de todas las obras de aquel docto y benemérito religioso.

Suya es también una *Disertación sobre el influjo de la imaginación y del juicio en la poesía*, publicada por la misma *Revista Agustiniana* en 1882. Este discurso es un ensayo juvenil, compuesto por el autor a los veinticuatro años de su edad, en 1795. Su doctrina puede compendiarse en estas palabras: «El poeta debe respirar en todas sus obras aquella belleza ideal que es obra de la imaginación activa regulada por el juicio».

A este discurso, leído, según parece, en una Academia particular de Córdoba, puso algunos reparos un amigo del autor, llamado D. Rafael Linares. El P. Muñoz había expuesto con bastante crudeza sensualista la teoría de los climas y de su influjo en las obras del ingenio. Este fué el punto principal de la disputa, que llevó al P. Muñoz a explicar razonablemente su doctrina, concediendo que la influencia climatológica no era única ni irresistible ni uniforme, sino que se combinaba muy variamente con otros impulsos externos e interiores.

El P. Muñoz ejerció en Córdoba muy saludable influencia moral y literaria, y dejó, aun fuera de su Orden, aventajados discípulos que conservan con veneración su memoria.

[p. 483]. [1] . Esto se entiende en cuanto al gusto literario; pues, por lo demás al reinado de D. Juan V pertenecen algunos de los más insignes trabajos de erudición de que Portugal puede gloriarse; v. gr.: la *Bibliotheca Lusitana* de Barbosa Machado, el Diccionario de Bluteau, etc., etc. Pero el contagio de la época se ve patente, así en los nombres de las Academias: *Problemática de Setúbal, Scalabitana Pastoril, Aventureros de Santarem, Abandonados, Conformes Lisbonenses, Escogidos, Aplicados,* etc. etc., como en los títulos de los libros: *Vocabulario portuguez, áulico, anatómico, architectónico, béllico, botánico, brasílico, cómico,* etc., etc. Estos y otros cincuenta adjetivos, todos o casi todos esdrújulos, lleva en la portada el Bluteau, puestos por orden alfabético, desde *áulico* hasta *zoológico.*

[p. 484]. [1] . *Historia de Theatro Portuguez,* tomo III (siglo XVIII), página 225.

[p. 485]. [1] . *Verdadero método de estudiar para ser útil a la República y a la Iglesia, proporcionado al estado y necesidad de Portugal, expuesto en varias cartas en idioma portugués, por el Rdo. P. Barbadiño, de la Congregación de Italia, al Rdo. P. Doctor en la Universidad de Coimbra. Traducido al castellano por D. Joseph Maymó y Ribes, doctor en Sagrada Teología y Leyes, abogado de los Reales Consejos y del Colegio de esta Corte, Madrid, por Joaquín Ibarra,* 1760. 4.º Tres tomos.

Véanse especialmente las cartas 5.ª, 6.ª y 7.ª

[p. 488]. [1] . Sería inútil y enojoso dar cuenta de todos los folletos que en Portugal y en Castilla se

publicaron contra el plan de estudios del Barbadiño. Los Jesuítas no se dejaron adormecer por el incienso de la dedicatoria con que Verney trató de desagraviarlos, y salieron a la defensa de sus combatidos métodos, distinguiéndose en esta polémica el P. Isla, que la introdujo, sin venir a cuento, en dos o tres capítulos de su *Fray Gerundio;* el P. Codorníu, que escribió un *Desagravio de los autores y facultades que ofende el Barbadiño,* y el P. Tomás Serrano, a quien la intolerancia antijesuítica impidió vulgarizar por la estampa una *Carta Crítica* sobre los desaciertos de Verney en materia de poesía, gramática y humanidades. En Portugal escribieron contra él Fr. Asensio de la Piedad (seudónimo) y otros.

Ideas bastante parecidas a las de Verney sobre Camoens había mostrado Ignacio Garcés Ferreira (entre los Arcades *Gilmedo)* en el *Aparato preliminar* a su edición de los *Lusiadas* (1731-1732), uno de los primeros trabajos con que comenzó a manifestarse en Portugal el criterio de la nueva escuela. Garcés Ferreira había vivido mucho tiempo en Italia.

[p. 489]. [1] . *Arte Poetica das regras da verdadeira poesia em geral, e todas as suas especies príncipaes tratadas em juizo critico... Lisboa,* 1748.

—*Arte Poetica de Q. Horacio Flacco, traduzida e illustrada em portuguez, por Cándido Lusitano. Lisboa, na officina patriarchal de Francisco Luis* Ameno, 1758.

[p. 490]. [1] . De todas estas versiones de Horacio y otras más oscuras hemos hecho más detenido estudio en nuestro libro de *Horacio en España* (tomo I, páginas 247 y siguientes). La de Pedro José da Fonseca se imprimió en 1790, con una serie de notas escogidas de los antiguos y modernos intérpretes y un *comentario crítico sobre los poéticos,* lecciones varias e inteligencia de lugares dificultosos. Las dos del P. Aquino, que tuvo, como Cascales, la humorada de descoyuntar el texto latino para *metodizarle,* se imprimieron en 1793 y 96. La de Costa é Sá es de 1794. A todas estas hay que agregar las de Rita Clara Freire de Andrade (o más bien Bartolomé Cordovil de Sequeyra y Mello, 1781), Miguel do Couto Guerreiro, (1772), Joan Rossado de Villalobos y Vasconcellos (inédita), Bento José de Sousa Farinha: todas ellas infelices y prosaicas.

[p. 491]. [1] . Vide la comedia (en verso suelto) intitulada *Theatro Novo,* y *las* disertaciones de Garção en sus *Obras poéticas. (Lisboa, na officina typographica,* 1778.) Allí se lee otra disertación *«sobre el carácter* de *la Tragedia, y utilidades que resultan de su perfecta composición».*

[p. 491]. [2] . Véase la sátira segunda *sobre a imitação dos antigos:*

«Não posso, amavel conde, sujeitarme
A que as cagas se imiten os antigos....»

.....

[p. 494]. [1] . Sobre todo esto pueden verse curiosísimos pormenores en la *Historia del teatro portugués,* de Theóphilo Braga, tomo III (Porto, 1871).

[p. 496]. [1] . La *Gaceta* del P. Lima llevaba por segundo título: *Noticia exacta dos principaes escriptos modernos conforme a analyse que d'elles fazem os, melhores criticos e diaristas da Europa.* Uno de los artículos tiene por objeto responder a las diatribas de Verney contra Camoens.

[p. 500]. [1] . Si es que es el mismo autor del prólogo al libro del P. Almeida, cosa que no sabemos de fijo.

[p. 500]. [2] . *Memorias de Litteratura Portugueza.* Tomo III (1793), páginas 14 y sig . *Sobre a Filologia Portugueza*, etc., etc.

[p. 502]. [1] . «Se por força do fado, ou por penuria
Forçados somos á espremer dos livros
Franceses o alimento das sciencias.
.....
No gymnasio francez, tomemos o uso
Dos antigos athletas, que ao sahirem
Do pugilato ou férvida carreira,
A poeira dos fatos sacudiam,
E banhando-se em líquidas correntes
Do Illiso (que alli perto, com sereno
Passeio alegra as margens studiosas)
Os corpos asseiavan diligentes».

(Arte Poética.)

[p. 503]. [1] . La Rollandiana, de 1836 a 1840.

[p. 506]. [1] . Lisboa, 1811.

[p. 506]. [2] . *Censura dos Lusiadas, por José Agostinho de Macedo. Lisboa, na Impressão Regia, anno* 1820, dos tomos, 8.º

El primitivo poseedor de mi ejemplar estampó en él esta nota, testimonio fiel de la hostilidad que había en su tiempo contra Macedo: «Esta obra he un complexo de paradoxos, incoherencias, contradicções e argucias pueris, e depõe evidentemente contra o desmedido orgulho do seu author».

Se refieren, además, a esta polémica los siguientes escritos de Macedo:

—*Reflexões criticas sobre o episodio de Adamastor no canto 5.º dos «Lusiadas», em forma* de *carta* (Lisboa, 1811). —*Gama, poema narrativo* (Lisboa, 1811). Vid. los preliminares.

—*O Exame Examinado, ou resposta a João Bernardo da Rocha, e Pato Moniz. Lisboa,* 1812.

—*O Oriente, poema de...* (Lisboa, imprenta Regia, 1820).

—*Carta de Manuel Mendes Fogaça em resposta á que lhe dirigiu Antonio María Couto... Lisboa,* 1812.

—*Resposta aos dois do «Investigador portuguez»... Lisboa,* 1812.

—*A Analyse analysada. Lisboa,* 1815. (Contra Antonio María do Couto.)

—*O Couto. Lisboa,* 1815. (Idem, ídem.)

Entre los infinitos contradictores de José Agustín, merecen recuerdo los siguientes, cuyos nombres tomamos de la excelente *Bibliographia Camoniana,* de Theóphilo Braga:

Couto (Antonio María).— *Breve analyse do poema «Oriente»* (Lisboa, 1815).

—*Manifesto crítico-apologético em que se defende o insigne vate Camões da mordacidade do discurso preliminar do poema «Oriente» e se demostran os infinitos erros do mesmo poema. Lisboa,* 1815.

—*Analyse do façanhudo poema «Oriente»... Lisboa,* 1815.

A estos folletos contestaron, no sólo Macedo, sino un cierto Joaquín José Pedro López, redactor de la *Gaceta de Lisboa. «Carta ao Sr. Antonio María do Couto, na qual se da breve, seria e terminante resposta ao manifesto em que pertende mostrar os erros do poema «Oriente» e defender os dos «Lusiadas». Lisboa, na Impressão regia,* 1815.

Pero estos esfuerzos aislados nada pudieron contra la general animadversión, que se manifiesta en las obras siguientes:

Pato Moniz (Nuño Alvarez Pereira). *Exame analytico e paralello do poema «Oriente»... com a «Lusiada» de Camões. Lisboa,* 1815.

Rocha Loureiro (Juan Bernardo).— *Exame critico do novo poema «Gama» ... Lisboa,* 1812.

Fray Francisco de San Luis (Cardenal Patriarca de Lisboa).— *Apología de Camões, contra as Reflexões criticas do Padre José Agostinho de Macedo, sobre o episodio de Adamastor no Canto V dos «Lusiadas». Santiago,* 1815.

[p. 508]. [1] . Vid. Wolf (Fernando José), *Le Brésil Littéraire. Histoire de la litterature brésilienne... Berlin, Asher,* 1863.

[p. 510]. [1] . Vid. el *Ensayo sobre la historia* de *la literatura ecuatoriana* (Quito imp. del Gobierno, 1860), pp. 82-86, y 125-146, obra de mi erudito amigo D. Pablo Herrera, a quien debo muy curiosos

datos de aquella región.

Contra el *Nuevo Luciano* se escribió un opúsculo, del cual me comunica las siguientes noticias otro amigo mío americano, el eminente humanista D. Miguel Antonio Caro, de Santa Fe de Bogotá:

«Marco Porcio Catón, ó Memorias para la impugnación del Nuevo Luciano de Quito». Escribiólas Moisés Blancardo, y las dedica al Ilmo. Sr. Doctor Blas Sobrino y Minayo, dignísimo obispo de Quito, del Consejo de S. M.—En Lima, año de 1780. MS. de 90 folios en 8.º

«Apuntes macarrónicos, más bien que *Memorias,* debía haberse intitulado esta obrilla, escrita en culto y dispuesta en veinte capítulos cortos. El autor del *Nuevo Luciano,* hombre de claro y sagaz talento, pero imbuído en el espíritu revolucionario que soplaba en Francia, atacó en conjunto y por su base el sistema tradicional de educación, y en especial los métodos jesuíticos. Naturalmente, el *Nuevo Luciano* alborotó los ánimos quiteños, dividiéndolos en parcialidades. Blancardo respira la saña de que estaban poseídos los que se consideraban ofendidos y afrentados por el autor del *Nuevo Luciano.* En esta impugnación, gongórica al par que virulenta, hallamos algunos, aunque pocos, datos curiosos respecto de la obra y autor impugnados. El *Nuevo Luciano* circuló primero anónimo, y en la segunda publicación (no impresión) de aquella obra ms., el autor tomó los nombres fingidos de «Dr. D. Javier de Cía, Apéstegui y Perochena», no habiendo (añade su impugnador) «en la República Literaria ni en el distrito político de Quito, ningún hombre honrado que así se nombre». (cap. III). El *Nuevo Luciano* andaba en manos de todos: «¿Y acaso no se oyó también (dice Blancardo) que se había remitido a Lima para que, añadido, volviera impreso? ¿Y acaso no hay quien diga que anda publicado por medio de la prensa y que se le había visto en los estudios de algunos amigos de la novedad?»

No parece haberse confirmado la noticia de tal publicación que el anónimo impuguador creía realizada. Consta, sí, por una carta de Espejo, que éste remitió o pensó remitir su obra a Madrid para que se imprimiese bajo los auspicios del Conde de Campomanes.

Hacia el fin de su impuguación anuncia Blancardo una segunda parte, que, según creemos, no llegó a escribirse. El Dr. Espejo respondió a la primera en su opúsculo «La ciencia blancardina o contestación a las Memorias de Moisés Blancardo».

Debo al Sr. Caro copia esmeradísima de la conversación tercera del *Luciano* sobre la Retórica y la Poesía.

HISTORIA DE LAS IDEAS ESTÉTICAS EN ESPAÑA — III : SIGLO XVIII

[p. 513] CAPÍTULO IV.—DE LA ESTÉTICA EN LOS TRATADISTAS DE LAS ARTES DEL DISEÑO DURANTE EL SIGLO XVIII.—PALOMINO.—INTERIÁN DE AYALA.—MAYANS.—LA ACADEMIA DE SAN FERNANDO: SUS PRIMEROS TRABAJOS: DISCURSOS Y POESÍAS LEÍDOS EN SUS JUNTAS SOLEMNES.—INFLUENCIA DE MENGS Y DE AZARA.—LA «ARCADIA PICTÓRICA».—VIAJES ARTÍSTICOS DE PONZ Y BOSARTE.—TRADUCCIONES Y TRATADOS ELEMENTALES DE ARQUITECTURA, ESCULTURA Y PINTURA.—JOVE-LLANOS Y CAPMANY CONSIDERADOS COMO CRÍTICOS DE BELLAS ARTES.—TRABAJOS DE LOS JESUÍTAS DESTERRADOS A ITALIA: REQUENO Y LA PINTURA AL ENCAUSTO.—INVESTIGACIONES HISTÓRICAS DE LLAGUNO Y CEÁN BERMÚDEZ.

GRANDE era el abatimiento y postración de nuestras artes al ascender al trono español Felipe V. Carreño y Claudio Coello se habían llevado al sepulcro las últimas gloriosas tradiciones de la pintura española, y puede decirse que el cuadro admirable de *La Santa Forma* había sido el testamento de la escuela nacional. A darla el golpe definitivo vino de Nápoles en 1692 Lucas Jordán, con todos los prestigios de su pintura escenográfica, con su deplorable facilidad para asimilarse estilos ajenos, o más bien para exagerarlos y calumniarlos, con su laxitud de conciencia artística y sórdido anhelo de ganancia. El fuego, el arranque, la bizarra intemperancia y el barroquismo alegórico de sus inmensos frescos, semejantes a decoraciones teatrales, deslumbraron los **[p. 514]** ojos y avasallaron la voluntad de los artistas y de los Mecenas, haciendo por mucho tiempo imposible en España toda corrección en el dibujo, toda sobriedad en la composición.

No hablemos de la escultura clásica, que yacía definitivamente enterrada con el recuerdo de los Berruguetes y de los Becerras, ni siquiera de la escultura indígena, de la escultura en madera, cada vez más realista, pero también más amanerada y más trivial, excepción hecha de algunas pocas y selectas obras de Pedro de Mena y de la Roldana, que conservaron, aunque decadente, la tradición de Montañés y de Cano.

La arquitectura había llegado a los últimos términos de la aberración y del delirio, y, lo que es peor, de un delirio frío, enojoso, pedantesco y sin gracia, no engendrador de nuevas formas, sino pervertidor y depravador de las antiguas, con intenciones alegóricas, con torpes conatos esculturales y literarios. La arquitectura *borrominesca,* difundida entre nosotros, sin el ingenio y la gracia que a veces muestra en el Borromini, por don Sebastián de Herrera Barnuevo, por Francisco Rizi y por Josef Donoso, no da idea de las monstruosidades a que llegaron, dentro ya del siglo XVIII, sus discípulos y sucesores, los tres grandes heresiarcas don Josef Churriguera, Narciso Tomé y don Pedro de Ribera, en manos de los cuales la arquitectura se redujo a una tramoya de teatro eternizada en piedra. ¿Quién olvida los términos en que la describió de mano maestra Jove-Llanos? «Cornisamentos curvos, oblicuos, interrumpidos y ondulantes; columnas ventrudas, tábidas, opiladas y raquíticas; obeliscos inversos, sustituídos a las pilastras; arcos sin cimiento, sin base, sin imposta, metidos por los arquitrabes, y levantados hasta los segundos cuerpos; metopas injertas en los dinteles, y triglifos echados en las jambas de las puertas; pedestales enormes, sin proporción, sin división ni miembros o bien salvajes, sátiros y aun ángeles, condenados a hacer su oficio; por todas partes parras

y frutales, y pájaros que se comen las uvas, y culebras que se emboscan en la maleza; por todas partes conchas y corales, cascadas y fuentecillas, lazos y moños, rizos y copetes, y bulla y zambra y despropósitos insufribles». [1] Dicen que Josef Donoso había consignado en un libro las reglas y **[p. 515]** procedimientos de semejante arquitectura. «Dejó escrito (nos cuenta Palomino) un libro excelente de cortes de cantería y otras curiosidades de arquitectura, y muy curiosos papeles de perspectiva, *rompimiento de ángulos y figuras fuera de la sección,* que *cierto era un tesoro, porque fué extremadísimo en estas cosas.»* Tesoro sería hoy, en verdad, para la historia, aunque dudamos mucho que Donoso, con todo su revesado ingenio, hubiese llegado a reducir a sistema lo que en él y en sus amigos no parece haber obedecido a otras leyes que a las del capricho individual y la descarriada fantasía.

En tiempos tan infelices para la práctica del arte, apareció, sin embargo, una obra teórica de indisputable mérito y de utilidad suma, debida al ingenio de un pintor cordobés, tan docto como poco feliz en su arte, pero tan ciega y fervorosamente enamorado de él, que bastó este amor a hacerle compensar con los aciertos de su pluma la desventajas de su pincel. Llamábase este simpático y desafortunado artista (que más de una vez había alternado, no obstante, con Claudio Coello y con Lucas Jordán) don Antonio de Palomino y Velasco, y había nacido en Bujalance por los años de 1653. No sólo por su nacimiento, sino por su educación, por sus ideas y por su estilo, era un hombre del siglo XVII; pero hasta muy entrado el XVIII no publicó su *Museo Pictórico y Escala Óptica,* [1] ni su *Parnaso Español Pintoresco Laureado, con las* **[p. 516]** *vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles,* que le sirve de complemento, y que es la verdadera corona de su vida. Para que nadie se asombre de la relativa cultura literaria de Palomino, rara ya entre los artistas de la época en que floreció, conviene saber que en sus primeros años había estudiado gramática, teología **[p. 517]** y jurisprudencia, llegando a recibir las órdenes menores, a pesar de lo cual una irresistible vocación le llevó, primero al taller de Valdés Leal, y después al de Juan de Alfaro. De su primera educación le quedaron siempre vestigios, y aun la misma Pintura quería enseñarla por método y estilo científicos. Él mismo nos declara que, habiendo visto los comentarios de Fr. Ignacio Dante, boloñés, a la *Perspectiva Práctica* de Vignola, conoció que *la inteligencia de la Pintura dependía de las Mathemáticas,* y se puso a cursarlas, bajo la dirección del P. Jacobo Kresa, maestro de ellas en el Colegio Imperial, aplicándose luego a la lectura de los autores que tratan «demostrativamente de la *profusión y proyección de los radios visuales y luminosos de la sección scenográfica.* Y hallé con evidencia (prosigue) que esta Facultad es indudablemente la Theórica de la Pintura, y que ésta es forzosamente demostrativa en todos sus principios y radicales fundamentos, como lo son todas las Sciencias Mathemáticas..., que es lo Sublime de las Sciencias».

Esta alta estimación que Palomino tenía de su arte, le servía además para defenderle de la injusta detracción de los que le colocaban entre las Artes Mecánicas, o tiraban a rebajarle por los asuntos torpes y licenciosos en que a veces suele emplearse. «El pintar tales imágenes (dice Palomino) es defecto que sólo se queda en el artífice sin trascender a los exquisitos primores del arte».

Abundando, pues, en los mismos conceptos idealistas que hemos visto formulados por Miguel Angel y por Francisco de Holanda, busca los *prenuncios* de la Pintura en las obras divinas, o más bien en la idea suprema de todas las cosas que Dios tiene en su mente: «Aquel pintor divino, cuya *Idea* fué dibuxo de sus obras, imprimió en ellas alguna (aunque remota) semejanza de sus divinas perfecciones, y, lo que más es, en las espirituales substancias **[p. 518]** copió la imagen de su ser y

naturaleza intelectual... Es la pintura una imagen de lo visible, pues en ella se procura la semejanza de todo lo criado: obra cierto tan maravillosa como expresiva de la más alta naturaleza, que es la intelectual..., y en ésta del primer Inteligente y artífice de las Imágenes, Dios... Y por eso aquel concepto único interno del Entendimiento Divino, es la imagen primogénita que *ab aeterno* está *copiando* el Eterno Padre, figura de su Divina Substancia... Descendiendo a las operaciones ad *extra,* la segunda imagen en quien expresó Dios su semejanza, es la Naturaleza Angélica... La tercera imagen, donde el Divino Artífice estampó su semejanza, es el Mundo..., y especialmente el *microcosmos* llamado hombre, cuya excelencia realza luego la Gracia, elevándole al Ser Sobrenatural.

Entre todas las Artes, la Pintura tiene el privilegio de ser con singularidad *hija del divino aliento.* El entusiasmo religioso de Palomino, felizmente unido al entusiasmo por su arte, le dicta a veces frases elocuentes e inspiradas; v. gr.: cuando declara que «en el estado de Gloria, el Divino Pygmalión celebrará las bodas con la bella imagen que formó en nuestra naturaleza, animándola con nuevo inmortal aliento, dotándola y enriqueciéndola con una eternidad de Gloria».

Dios infundió en las almas una cierta oculta luz o virtud sobrenatural, a modo de semilla o fermento de las artes, que, oculta en la oficina de nuestro entendimiento, está latiendo y como centelleando, para manifestarse a nuestra vista. Así nacieron las Artes, que son una especie de creación en cierto limitado modo, y una representación de la Divina Inteligencia.

La obra de Palomino se divide, como la historia de Herodoto, en nueve libros, consagrados a las nueve Musas. Estos libros llevan los subtítulos de *El Aficionado, El Curioso, El Diligente, El Principiante, El Copiante, El Aprovechado, El Inventor, El Práctico, El Perfecto.* A la falta de gusto que ya se revela en esta disposición conceptuosa y simétrica, corresponde la inundación de textos marginales y lugares comunes por todo el contexto de la obra.

Pero, salvos estos defectos de exposición, la doctrina, aunque poco nueva, es sólida y está expuesta con penetración y firmeza. Después de las consideraciones metafísicas arriba expuestas, entra a definir la Pintura, como *imagen de lo visible, delineada* **[p. 519]** *en superficie. «* Dícese imagen de lo visible, porque no sólo representa las cosas naturales, sino también las artificiales... Y aunque representa muchas cosas invisibles, como es Dios y los ángeles, por ser puros espíritus, esto lo hace debaxo de la razón de visibles, según nuestro modo de concebir y entender. Y le conviene la razón de imagen, por ser expressada a imitación del prototypo, con diligencia, intención y cuidado del operante...; y no sólo imita como quiera la forma y el bulto, sino también el color, los afectos y pasiones del ánimo y los demás accidentes que ocurren en todas las cosas visibles... Y aunque concedamos ser la Pintura fingimiento, no por eso contradize a la verdad, pues como dize el Doctor Angélico, debaxo de las semejanzas y figuras está latiendo la verdad figurada.

Materia y forma de la Pintura son el colorido y el dibuxo. El colorido es una cualidad especificativa de la vista, mediante la luz; un cierto temperamento de claro y obscuro, artificiosamente formado con materia proporcionada a la representación de todas las cosas naturales. El dibuxo es la forma universal de lo corpóreo, delineada según a la vista se nos representa. El dibuxo se divide en intelectual y práctico. El intelectual es aquella *idea* o *concepto mental* que forma el pintor de lo que previene executar. El práctico o externo es aquella exterior delineación que nos manifiesta en

determinada forma las cosas que se han de pintar. *De la suprema intelectiva, fuente de la soberana idea increada, es porción derivada el dibuxo.»*

La estética de Palomino, como la de casi todos nuestros tratadistas de artes, es, por consiguiente, la estética idealista profesada y difundida por los pintores *eclécticos* italianos, y aceptada *teóricamente* entre nosotros, aun por las escuelas que menos pecaban de achaque de idealismo. Conciliar este sistema con el de la selección natural de las formas, era precisamente el toque del *eclecticismo*, y Palomino lo ejecuta con el mismo criterio que Pacheco.

No le seguiremos en la exposición de las diversas especies de pintura «bordada, texida, embutida, encáustica, y colorida o manchada, ya sea al temple, al fresco o al olio». Ni nos detendremos mucho en la *composición integral* de la pintura, cuyas partes son seis: «argumento, economía, acción, simetría, perspectiva y luz, gracia, o buena manera», entendiéndose por *economía* lo que otros **[p. 520]** llaman composición de la obra. Notaremos de pasada una definición de la Gracia, análoga al *No sé qué* del P. Feijóo: «La Gracia es cierta especie de hermosura, deleytable, que no consiste precisamente en lo hermoso en razón de simetría..., sino en una cierta y oculta especie de belleza».

Las preocupaciones adversas a la ingenuidad y nobleza del arte de la Pintura estaban casi vencidas cuando Palomino escribía, e iban a recibir el golpe de muerte con la creación de la Academia de San Fernando. Ya una ley de las Cortes de Zaragoza de 1677 había declarado arte liberal el de los pintores. Pero así y todo, nuestro pintor cordobés se creyó obligado a dedicar una gran parte de su obra, todo el libro II, intitulado *Euterpe,* a la fatigosa tarea de probar, no sólo la *ingenuidad* de la Pintura por derecho humano y divino, sino su carácter de *«Sciencia demostrativa en lo theórico, y práctica en lo especulativo,* sin que pruebe nada en contrario el que no se enseñe en escuelas, puesto que se enseña la *Optica, que es su Theórica.* A esto se añaden, como propiedades accidentales de la Pintura, el ser virtuoso deleyte, el tener elocuencia y eficacia grandes para persuadir y *predicar,* el ser libro abierto, historia y escritura silenciosa, y, finalmente, la perspicacia mediante la cual los pintores penetran los más ocultos primores de la Naturaleza, observando en cada una de sus obras lo más especioso de su constitución y simetría..., depositándolo en el archivo de la Memoria, para aprovecharse de ello en la ocasión oportuna... Los demás aunque ven las cosas, no las miran, pues el ver sólo es acto material del sentido, pero el mirar es atención especial del entendimiento». Y aun no satisfecho el celo pictórico de Palomino con todos estos encarecimientos, invoca el testimonio del cielo en favor de la Pintura, tejiendo largo catálogo de milagrosas imágenes, y otro no menor de *prodigios de la naturaleza* en abono de su arte, tomando estos últimos de fuentes tan turbias como el *Jardín de Flores Curiosas* de Antonio Torquemada, y el *Ente dilucidado* del P. Fuente-la-Peña. La crítica histórica no era el fuerte del bueno y honrado Palomino, quien, entre otras cosas, creía muy sinceramente que se conservan retratos de la Cava bastante parecidos.

Lo que no se le puede negar es laboriosidad y diligencia grandes, las cuales están patentes en el catálogo de las obras que tuvo **[p. 521]** a la vista, y que muchas veces trasladó a la letra en la suya. Había leído, sin exceptuar ninguno, cuantos libros de artes había en su tiempo: los tratados de simetría de Alberto Durero, Daniel Bárbaro y Juan de Arphe; la Anatomía de Valverde, ilustrada con los dibujos de Gaspar Becerra; la Arquitectura y Perspectiva de Vignola, Andrea Pozzo y Samuel Moralvis; el poema *De arte graphica* de Du-Fresnoy; la erudita disquisición *De pictura veterum* de Francisco Junio, sin contar todos aquellos italianos y españoles de quienes hemos dado razón al tratar

de los siglos XVI y XVII. [1]

Pero su predilecto parece haber sido Schefer, *De Arte Pingendi,* a quien literalmente traduce en muchos trozos de la parte técnica, que es sumamente detenida y minuciosa, como cuadraba al objeto práctico del libro, en el cual, ciertamente, no huelgan ni el compendio de anatomía, ni el de dibujo, ni los consejos sobre el modo de imprimir y aparejar los lienzos, y sobre la preparación de los colores, aceites y secantes. Sólo en el libro VII, consagrado a Polymnia, volvemos a encontrar ideas generales de filosofía del arte, una especie de teoría de la invención. Por lo mismo que Palomino era muy inclinado a justificar todas las libertades y aun las licencias artísticas, inclusos los desbarros de Lucas Jordán, y ya había exhortado al principiante a desechar todo temor, «considerando que no fueron los antiguos de distinta especie que nosotros, y que podremos descubrir más tierra que ellos», trata de averiguar ahora «qué cosa sea inventar, y si todo lo que es inventado merece el título de original». Veamos con qué bizarría, idéntica a la de nuestros preceptistas literarios, defiende aquí los derechos del ingenio:

«Siendo el Arte de la Pintura imitación de la Naturaleza, no es ni puede ser infinita en sus especies, individuos ni acciones o posituras de ellos... Mas no por eso avemos de omitirlas, que no es justo que por no tropezarme yo con éste o el otro autor, que eligieron las mejores, haya de buscar yo las inútiles y menos gratas a el arte y a la vista... El arte es tan próvido en sus obras, que aunque la actitud en el todo sea la mesma que otra, siempre tiene diferencia, legítimamente inventada...Conque no hemos de **[p. 522]** privarnos de elegir las mejores actitudes y contornos más gratos, porque los Antiguos los hayan desfrutado, antes bien éstos nos enseñaron a buscar lo mejor, como ellos lo hizieron, y así estamos obligados a imitarlos».

Aun siendo ecléctico Palomino, parece dar mucha mayor importancia al concepto o noción mental que a la imitación de la naturaleza externa. «Ha de ser, pues, el original justamente inventado de propio estudio, sin fraude ni rapiña de cosa alguna, si sólo *estudiado después y consultado con el natural, y aun éste no copiado,* cuando no viene justamente adecuado al intento, sino adaptado y acomodado al asunto, tomando lo que haze al caso, *y supliendo lo demás con la idea del propio caudal* ajustada al assumpto». Es lo que Palomino llama «dibujo interno o composición mental, especie de canon o de norma, a la cual tendrá que recurrir continuamente el artista para *purificar* su invención de todos defectos, en razón de dibujo, en razón de propiedad y en razón de decoro».

Pero esta tan marcada y en ocasiones tan intransigente afición idealista, no le lleva a proscribir el estudio del natural, en aras de una concepción fantástica y caprichosa; antes recomienda con mucho ahínco que «siempre que las carnes se puedan pintar por el natural», se haga; porque «como aquélla es obra inmediata de un artífice infinitamente sabio, está siempre latiendo en ella en repetidos primores aquella infinita sabiduría con que fué formada, y siempre tiene más y más que saber, que especular y que admirar» [1]

En la cuestión de las desnudeces, Palomino distingue con los moralistas el escándalo activo y el pasivo, el *per se* y el *per accidens,* esto es, el que puede resultar por flaqueza del contemplador de la obra de arte. Ni confunde tampoco lo desnudo con lo lascivo, porque «bien puede estar una figura desnuda y no estar deshonesta». Aconseja, sin embargo, con piadosa cautela, honestar el desnudo, especialmente en las mujeres, ya con el cabello, ya con algún **[p. 523]** cendal, si lo permite la historia,

ya buscándole la actitud y contorno más modestos, o ya encubriendo parte de la figura con otra que se le anteponga.

Palomino no define en parte alguna la belleza pictórica, pero trata de describirla por sus efectos, haciéndola consistir, ya en la armonía, graduación y casamiento de los colores, ya en la degradación insensible de la luz, ya en huir siempre «lo agrio y recortado», que endurece y hace desabrida la pintura, ya, finalmente (y éste parece ser para él el grado más alto de excelencia técnica), en que «el golpe principal de la luz (en cuanto lo permitiere la calidad del asunto) esté en el centro de la historia con el mayor esplendor de hermosura de colores que le competa».

Como cualidad distinta de la belleza define la *suavidad*, que «no consiste en lo liso y terso de la pintura, sino en la unión y dulzura de las tintas, sucesivamente colocadas con tal orden y consonancia, que de ellas resulte la morbidez y blandura de las carnes como en lo natural, de suerte que parezca que si se trocan con el dedo, se han de hundir: no han de estar duras y tiessas como si fuessen de mármol o de bronce». El modelo de esta cualidad es Velázquez, que «consiguió la morbidez y suavidad... sin la pensión de lo lamido, terso y afectado, con gran pasta, libertad y magisterio».

Cuando sale Palomino de la esfera puramente técnica, es para confundir en términos resueltos la perfección con la hermosura, enseñando que lo más perfecto es lo más hermoso: afirmación que, después de todo, se desprende lógicamente de sus principios idealistas, puesto que las cosas serán tanto más bellas, cuanto más se acerquen a aquel linaje de perfección que en la esfera ideal les compete.

Nadie lee hoy los dos primeros tomos de la obra de Palomino. Su interés verdadero está en el último, donde el autor recogió con loable diligencia, ya que no con mucha crítica ni mucha exactitud cronológica, gran número de memorias de nuestros artistas, y no pocas anécdotas de taller y de academia, que todavía estaban frescas en su tiempo, todo lo cual le ha valido de complacientes admiradores el dictado de *Vasari* español, que en verdad le viene demasiado ancho, puesto que ni en la gracia de estilo, ni en la riqueza y abundancia de las noticias, ni en el fino tacto estético hay **[p. 524]** punto de comparación entre el biógrafo español y el italiano. Pero dejada aparte esta terrible comparación, no hay que negar a Palomino lo que de justicia le corresponde; es a saber: que las únicas biografías de nuestros artistas que corrieron impresas antes de Ponz y de Ceán Bermúdez, fueron las suyas, y que, buenas o malas, con sus juicios uniformes, con sus alabanzas exageradas, con sus rasgos de culteranismo y de mal gusto, contribuyeron más que otro libro alguno a difundir por Europa el nombre y la fama de Velázquez y Murillo, de Zurbarán y de Ribera. Es verdad que no en todo era original su trabajo. Ya en el siglo anterior, el cronista Lázaro Díaz del Valle había traducido del *Vasari* las vidas de los pintores italianos que trabajaron en España, añadiendo de su cosecha la de algunos españoles, que Palomino copió casi a la letra. Otro tanto hizo con la copiosa biografía de Velázquez, ordenada por su discípulo Juan de Alfaro, libro tan prolijo como impertinente, según expresión de Ceán, que también le explotó mucho, aunque tan mal le trata.

Casi simultáneamente con la voluminosa obra de Palomino, se imprimió en Madrid (1730) un libro singular y curioso, que solamente de soslayo pertenece a la ciencia estética, pero que no deja de tener alguna relación con ella, ni puede ser aquí pasado en silencio. Me refiero al *Pictor Christianus*

Eruditus, [1] o tratado de los **[p. 525]** errores que suelen cometerse en las imágenes sagradas, obra del eruditísimo teólogo de la Orden de la Merced, Fr. Juan Interián de Ayala, oriundo de Canarias, pero nacido en Madrid, profesor de hebreo en Salamanca, uno de los fundadores de la Academia Española, varón de inaudita memoria, de gran pericia en las lenguas sabias, y de una extraordinaria facilidad para la poesía latina en estilo de Marcial y de Catulo, como lo acredita el volumen de sus elegantes odas y epigramas *(Opúscula Poética).*

No era enteramente nuevo el asunto de la obra del P. Ayala. Francisco Pacheco le había tratado razonablemente en la última sección de su *Arte de la Pintura*, ayudado por amigos suyos jesuítas. En Italia, el cardenal Gabriel Paleotto había traído en mientes un libro idéntico. Pero estos recuerdos en nada menoscaban la superioridad del libro del P. Interián sobre todos los de la misma materia, superioridad reconocida y autorizada nada menos que por Benedicto XIV en su obra magistral y clásica *De la beatificación y canonización de los Santos*, donde repetidas veces se lee, mencionado con singulares elogios, el nombre del mercedano español, tan insigne en el conocimiento de los Sagrados Cánones, como en la exégesis de la Escritura, o en el manejo de los grandes volúmenes de los Santos Padres.

[p. 526] Claro es que en el Pintor *Cristiano y Erudito* tenía que aparecer (por el objeto mismo de la obra, y a pesar del ingenio ameno y florido del autor) subordinado el criterio estético al criterio arqueológico, al criterio de la verdad histórica, y también, por otra parte, al criterio ético. Este último le hace condenar sin piedad todas aquellas *historias* que con nombre de imágenes sagradas pueden ser peligrosas a la vista o inducir al mal a los incautos, y avivar el fuego de la concupiscencia, [1] incluyendo en este número, no solamente las pinturas de cosas torpes y deshonestas, sino toda desnudez (exceptuando la de nuestros primeros padres en el estado de la inocencia), siempre que la expresión no fuere lasciva, para evitar lo cual, podrán usarse oportunamente troncos y ramas de árbol. Todavía con más severidad reprende aquellas imágenes sagradas que pueden dar ocasión a los rudos para algún error teológico; verbigracia: las monstruosas representaciones de la Trinidad con tres narices, tres bocas, etc. Admite, no obstante, representaciones simbólicas de la Divinidad, prefiriendo la de un majestuoso y respetable viejo, o bien la del triángulo con el *tetragrámaton* en el centro.

Proscritas de este modo las invenciones ridículas y extravagantes, y cuanto tenga sabor de ligereza o de herejía, procede, con criterio arqueológico no menos estricto, a condenar los anacronismos en muebles, armas y vestidos; si bien hace algunas concesiones a la tradición piadosa, reconociendo que en las imágenes sagradas es lícito pintar algunas cosas que exciten la devoción, aunque no sean tomadas claramente de la Sagrada Escritura, y asimismo otras, que no tanto contienen algún pasaje de historia, como aluden a alguna interpretación mística, porque al pintor, lo mismo que al poeta, bástale seguir lo verosímil. A pesar de esta discreta tolerancia, todavía nuestro gusto, más amplio que el del siglo pasado, podrá notar en el P. Ayala muy escaso sentido de la poesía cristiana, tradicional e ingenua, en la cual, a su entender, se humaniza demasiado la persona de Cristo. Así le vemos, no sin algún enfado, reprobar las piadosas y tiernas representaciones del Niño Jesús con un cordero, con un pájaro sujeto de un hilo, **[p. 527]** o bien en juegos con el precursor Bautista; bellísimos idilios en que la inspiración de Murillo y de tantos otros artistas ha encontrado riquísimo venero de poesía familiar, doméstica y candorosa, sin dejar de ser eminentemente cristiana. Pero no por eso creamos al Padre Ayala extraño a la purísima emoción de lo bello: bastaría a probar lo contrario la descripción de la persona de Cristo, tal como él la concibe y la propone a los pintores: «Cristo nuestro Señor... fué de

figura agradable, bien parecida y verdaderamente hermosa, aunque no con aquel género de hermosura que indica flaqueza, halagos, delicadez y femenil lascivia, ni tampoco con hermosura de atleta, o gladiador, sino verdaderamente varonil y llena de respetable y augusto decoro..., con aquel género de hermosura que llama Cicerón dignidad varonil».

Al lado de los nombres de Palomino y de Interián de Ayala, bien merece colocarse, aunque sonó menos que ellos en España, el nombre del valenciano Vicente Victoria, a quien llamaron, con alguna hipérbole, «segundo Pablo de Céspedes», por haber juntado la erudición humanística y arqueológica con el cultivo feliz de las Bellas Artes. Residió la mayor parte de su vida en Italia, donde recibió lecciones del entonces famosísimo y hoy tan olvidado Carlos Maratta, y, siguiendo sus huellas, llegó a ser pintor de cámara del Gran Duque de Toscana Cosme III, empleo que el amor patrio le hizo abandonar por un canonicato de la iglesia de Xátiva. Admirador apasionado de la antigua escuela romana, y especialmente de Rafael, cuyas obras maestras había copiado y aun grabado al agua fuerte, no pudo llevar con paciencia los cargos que a su ídolo se dirigían en el célebre libro del caballero Malvasía, *La Felsina Pittrice*, dedicada exclusivamente a hacer el panegírico de la escuela boloñesa. Tal fué el origen de las siete cartas que Victoria compuso e hizo dar a la estampa en Roma en 1703, con el título de *Osservazioni sopra il libro della Felsina Pittrice*, al que replicó con más virulencia que razón Juan Pedro Zanotti, pintor de Bolonia. Victoria, que murió en 712 en uno de sus viajes a Roma, dejó inédita una *Historia Pictórica*, de cuyo paradero nada sabemos.

Si la protección oficial más o menos discreta bastara en algún tiempo a regenerar las artes, que de suyo son tan libérrimas como el aliento divino que las inspira y que hace brotar flores donde **[p. 528]** él quiere y no donde a los hombres se les antoja, mucho hubiera podido esperarse de la largueza y del buen deseo con que los primeros reyes de la Casa de Borbón atendieron al reparo y a la protección del arte y de los artistas, empeñándose, con el candor académico propio de aquel siglo, en construir cierta especie de suave y abrigado invernadero para la delicada planta del ideal. Nació el pensamiento en tiempo de Felipe V, a quien es justo referir, en bien y en mal, el principio de todas las reformas del siglo XVIII. Nadie puede exigir de aquel Monarca, por tantos conceptos benemérito, pero que en nada fué un hombre superior, que manifestase en la época más triste de barroquismo y decadencia que las artes han atravesado, una cultura estética de tan buena ley como la de los Médicis o de los Gonzagas. Las predilecciones del nieto de Luis XIV estaban, y no podían menos de estar, por el arte teatral y aparatoso de los franceses de su tiempo, por el arte amanerado, enervante y pobremente ecléctico de los últimos italianos. Atestó, pues, sus palacios de retratos de Ranc y de Van Loo, de frescos de Ventura Ligli, de cuadros de Vaccaro, de Mattei y de Carlos Maratta, de bambochadas de Hovasse, de enormes decoraciones de Lucas Jordán y de Solimena: trajo a su corte al Procaccini (Andrés): encargó grandes frescos de las batallas de Alejandro a Conca, al Trevisani, a Ferrando, a Costanzi, a Lemoine: hizo trabajar, en suma, galardoneándolos con larga mano, a cuantos pintores tenían en Europa fama, bien o mal adquirida, a todos menos al único y notabilísimo pintor español de entonces, el catalán Viladomat. Y mientras tanto que con todos estos oropeles de brillante y falso gusto daba mentido esplendor a sus regias estancias, dejaba olvidados y a riesgo de perderse los más preciosos tesoros de las antiguas escuelas italianas, españolas, y flamencas, confusamente amontonados en la casa arzobispal de la calle del Sacramento, después del incendio del Alcázar de Madrid en 1734. [1] Pero aunque todas las inclinaciones de Felipe V le llevasen a proteger aquellos detestables amaneramientos, conocidos **[p. 529]** con los nombres de estilo *spiritato francese* (por otro nombre *style mignon)* y estilo *smorfioso exagerato*, y contribuyese con su protección a darles carta de naturaleza en España, donde se mantuvieron con prestigio hasta el advenimiento de Mengs; alguna

vez, y por un concurso de circunstancias felices, tuvo el mérito de traer a su reino verdaderas preciosidades artísticas, como la colección de mármoles antiguos que había pertenecido en Roma a la reina Cristina de Suecia; si bien por de pronto, y aun en todo su reinado, ningún provecho pudo sacar de ellos la cultura nacional, puesto que permanecieron arrumbados en una oficina de Palacio, conocida con el bárbaro nombre de furriera *del Rey*, hasta que la reina viuda Isabel Farnesio, dotada de más discernimiento artístico que su marido, como lo muestra la selecta, aunque pequeña colección de pinturas que llegó a reunir, les dió más decoroso empleo en algunas estancias del palacio de San Ildefonso.

A la época de Felipe V pertenecen las primeras tentativas para organizar la enseñanza de las Bellas Artes, que hasta entonces se había adquirido entre nosotros por aprendizaje de taller. Ya en 1619 varios pintores, movidos, más que por otra consideración, por el natural deseo de dar importancia social al arte que profesaban y estrechar los lazos de compañerismo entre sus miembros, habían presentado un memorial a Felipe III, solicitando el establecimiento de una Academia de Bellas Artes, y formulando los estatutos de ella. Repitióse la misma tentativa en tiempo de Felipe IV, y aun llegaron las Cortes del reino a nombrar cuatro diputados que hiciesen las constituciones de la nueva fundación y allanasen las dificultades que desde luego se ofrecieron para su planteamiento; pero todo hubo de quedarse en la esfera de los buenos propósitos (según nos informa Vicente Carducho), «no por causa de la Pintura ni por la de sus favorecedores, sino por opiniones y dictámenes particulares de los mismos de la Facultad». Realmente, lo que menos necesitaban las artes españolas en el siglo de Velázquez y de Ribera era una Academia. Murillo intentó establecerla en Sevilla, con Herrera el Mozo, Valdés Leal y otros; pero, muerto el fundador, arrastró vida muy lánguida, hasta extinguirse oscuramente y sin gloria. Además, esta Academia, que sólo podía tener el carácter mixto de escuela práctica y de cofradía, ofrece un carácter totalmente distinto de lo que **[p. 530]** fueron las Academias *oficiales* en el siglo XVIII, siglo académico por excelencia entre todos los del mundo.

Aún no apagado el fuego de la guerra de sucesión, un escultor, don Juan de Villanueva, y un miniaturista, don Francisco Antonio Menéndez, asturianos uno y otro, proyectaron el establecimiento de una Academia práctica de las Tres Nobles Artes, a imitación de las que existían en París, Florencia y Roma. Menéndez imprimió en 1726 una larga y razonada exposición al Rey sobre este punto, [1] y logró presidir, en 1.º de septiembre de 1744, una junta preparatoria, pública y solemne, por lo cual algunos le consideran como verdadero fundador y primer director de la Academia de San Fernando, honra que debe compartir con el italiano Juan Domingo Olivieri, que llevaba el extraño título de *escultor de la Real Persona*, como si sólo emplease su cincel en reproducir la nada clásica ni escultural figura de Felipe V. Olivieri fué el que, ayudado eficazmente por el Marqués de Villarias, Ministro de Estado, hizo el reglamento definitivo de la Academia, arbitró los primeros recursos, obtuvo edificio (que fué por entonces la Casa-Panadería), y estableció allí las primeras enseñanzas. Pero el proyecto no llego a perfecta madurez hasta el pacífico reinado de Fernando VI, en que resueltamente tomó bajo su protección la nueva Academia el ministro Carvajal y Lancáster, dándola el nombre que hoy lleva, y celebrando el solemne acto de la inauguración en 13 de junio de 1752. [2] El relato de esta sesión forma el primer cuaderno de actas de la Academia. Realzaron la fiesta una oración muy retórica del docto canonista don Alfonso **[p. 531]** Clemente de Aróstegui, auditor de la Rota, y viceprotector de la Academia; un epigrama latino de autor anónimo, y unas octavas de Luzán, que, en su calidad de preceptista, no quiso desperdiciar aquella ocasión de extender a las artes del diseño el mismo dogmatismo que antes había impuesto a la literatura. El escultor don Felipe de Castro presentó un bajo relieve simbólico, conmemorativo de la fundación de la Academia, y varios

alumnos dieron muestras casi improvisadas de su pericia. La Academia había adoptado por lema: *Non coronabitur nisi legitime certaverit.* [1]

En 23 de diciembre de 1753 se celebró, bajo la presidencia de Carvajal y Lancáster (que llevaba título de *Protector),* la primera distribución solemne de medallas de oro y de plata a los artistas premiados. La poesía festejó su triunfo con unas octavas robustas, aunque algo culteranas, del Conde de Torre Palma, [2] celebrando aquella arte, que conceptuosamente define

«Alma del mundo que en potente anhelo
Formas produce o muda, y repetido
De un lienzo opaco en el espejo inculto,
Mágica finge el cuerpo sin el bulto».

Allí se ayeron también epigramas latinos de don Juan de Iriarte, singular en tal género de composiciones: retóricas cláusulas del capellán de las Descalzas Reales, don Tiburcio de Aguirre, en encarecimiento casi hiperbólico del «arte del dibuxo, más antiguo **[p. 532]** y más excelente que todas las artes». Y allí resonaron otra vez los graves acentos de Luzán, no menos didascálico y austero en sus odas que en su *Poética:*

«La luz y sombras dieron
Feliz Principio y ser a la Pintura:
Creció su gracia el vario colorido,
Y el arte del escorzo y perspectiva.
Sólo el tacto en la viva
Imitación de objetos lo fingido
Puede reconocer, y la estructura
Que artificiosas líneas compusieron.
Cuanto los ojos vieron,
Cuanto ideó la fantasía, fieles
Imitadores copian los pinceles,
A un lienzo dando bulto, alma y acciones.
.....
Y si le falta hablar, la vista duda
Cómo tal perfección puede ser muda».

La sequedad y falta de número de los versos corría parejas con lo inameno y desustanciado de las obras de arte que la Academia premiaba. [1] Los cuadernos de sus *Actas* son espejo fidelísimo de los cambios y vicisitudes del gusto literario en España durante el siglo XVIII, desde las desmayadas, prosaicas y rastreras *églogas* y *ficciones poéticas* de Montiano y Luyando y del Padre Jerónimo de Benavente, hasta los portentos de Meléndez y de Gallego. Estas mudanzas literarias responden a otras correlativas en el arte pictórico, que en el primer período se llaman Peña, González Velázquez, Tapia, Preciado, González Ruiz o Calleja, y en el segundo lleva el gran nombre de Goya.

De todo aquel primero enfadoso volumen de cumplimientos, dirigidos más bien al buen Rey que a las Artes, poco o nada puede sacar en limpio la crítica estética, [2] por más que merezcan **[p. 533]** cierta

alabanza, bajo el aspecto de la forma, algunos versos latinos del P. Burriel, del Marqués de Ureña y de don Juan de Iriarte, que cantó en exámetros virgilianos el *Nuevo Mundo de las Artes descubierto por Fernando VI.*

A pesar de este *descubrimiento,* los frutos de la Academia en sus primeros años no fueron muy copiosos. Ni el arte ni los artistas se improvisan con Reales decretos ni con funciones de aparato, y, además, la organización de la Academia era radicalmente viciosa. Los artistas entraban en ella, pero en último lugar y como de limosna, más bien a título de profesores y de empleados que de verdaderos académicos: esto sin exceptuar los más célebres, como Giaquinto, Olivieri o Sachetti. Los académicos propiamente dichos, los que se condecoraban con los resonantes títulos de *protectores, viceprotectores* y *consiliarios,* ni pintaban, ni esculpían, ni hacían planos arquitectónicos, ni sabían dibujar siquiera, salvas honrosas excepciones. La mayor parte eran meros aficionados o coleccionistas, y algunos ni esto siquiera, sino encumbrados personajes, Ministros de la Corona, Grandes de España, diplomáticos, caballerizos, consejeros, gentileshombres, todos los cuales creían hacer gran favor a los artistas con admitirlos, aunque por breve espacio, a su compañía. A Mengs, cuando vino a España, le llenó de asombro semejante organización, no vista en ninguna otra Academia del mundo. Y, sin embargo, el mero hecho de aparecer juntos en las listas los nombres de unos y otros, indicaba cuánto camino había hecho la emancipación intelectual desde aquellos tiempos en que se discutía gravemente si la Pintura era arte liberal o mecánica, y si pasaba o no pasaba a *materia transeunte.* Por el contrario, el artículo 34 de los Estatutos de la nueva Academia concedía título de nobleza a todos sus individuos que por otro concepto no le tuvieran. Aparte de esta obra social, aunque cumplida a medias **[p. 534]** y de mala manera, no puede decirse que la Academia de San Fernando tuviera el gobernalle de la crítica estética en tiempo de Fernando VI. El arte español propiamente dicho, no existía ya, o andaba relegado a oscuros monasterios e iglesias de segundo orden, donde todavía lanzaba algunos chispazos el espíritu castizo en los lienzos de Viladomat y de algún otro. Las grandes obras, así arquitectónicas como pictóricas, que el Monarca pagaba y protegía, estaban entregadas totalmente a extranjeros. Insignes *fresquistas* venecianos y napolitanos, Amiconi, Tiépolo, Corrado, inundaban con sus fascinadoras alegorías, llenas de rumbo, tropel y boato, los techos y bóvedas de los regios palacios que levantaban Juvara, Sachetti, Carlier, Fraschina, Bonavia, Procaccini y Subisati: fábricas suntuosas y pesadas, de relativa corrección, aunque no exentas de reminiscencias de barroquismo en los recortes y en el ornato, y quizá por esto menos antipáticas y desnudas que otras que vinieron después.

Todas estas cosas cambiaron de aspecto con la venida de Mengs, llamado de Nápoles por Carlos III en 1761. Conocemos ya la genialidad del pintor bohemio, su intolerante y pedagógico dogmatismo, sus aspiraciones idealistas y platónicas, su rigidez censoria, su adoración por las obras de la escultura griega, su concepto de la Belleza como noción intelectual de la perfección, o como *naturaleza corregida según nuestras ideas.* Tanto sus condiciones de carácter rígido y austero, cuanto la claridad y el rigor de sus principios, predestinaban a Mengs para el papel de dictador estético. El mismo Winckelmann, que tan superior le era en ciencia de lo antiguo y en profundidad de pensamiento, sintió su influencia, y no menos Azara, que rechazando sus teorías metafísicas, le seguía a ciegas en todos sus juicios sobre escuelas y sobre cuadros. Mengs desterró el brillante colorido de Tiépolo y la arrogante y briosa manera de Giaquinto, para sustituirlos con un pseudo clasicismo en que andaban mezcladas la timidez servil del miniaturista y la abstracción ideológica del profesor de Metafísica. Los artistas españoles se lanzaron ciegamente sobre sus huellas, ganando alguna corrección en el dibujo, pero matando en sí propios toda lozanía, toda personalidad y toda franqueza, míseramente

ahogadas por aquel frío convencionalismo, del cual no acertó a libertarse el mismo don Francisco Bayeu, el mayor nombre de **[p. 535]** nuestra pintura de aquel siglo, excepción hecha del nombre inmortal de Goya.

Azara, panegirista encarnizado de Mengs, después de apurar en honor suyo las hipérboles más escandalosas, después de llamar al cuadro del *Descendimiento* «la obra más singular que han visto los hombres», y a su autor otro Apeles en la gracia, otro Rafael en la expresión, otro Tiziano en el colorido, quiere condensar en una sola expresión el mayor encarecimiento, y exclama: «¡Mengs era filósofo, y pintaba para los filósofos!» ¡Raro modo de pintura y raro público para un cuadro! Y no es menos extraño lo que nos cuenta de que Mengs había penetrado de tal suerte las relaciones ocultas entre la Pintura y la Música, que para tratar un asunto campestre y pastoril usaba del modo *peonio;* si el asunto era bacanal, del *ditirámbico*, y siguiendo los mismos principios, pintaba el Descendimiento al modo *dórico,* y la Anunciación en un *género cromático alegre y gracioso.* La pedantería del Mecenas biógrafo corre parejas con la de su protegido y biografiado.

Prescindiendo de sus condiciones de ejecución, lo que a nuestro propósito importa dejar consignado es que Mengs pintaba siempre con *ideas literarias,* y que lo que principalmente esterilizaba sus creaciones era el espíritu crítico. Por eso escribió tanto sobre su Arte. Conocemos ya sus *Reflexiones sobre la Belleza y Gusto en la Pintura.* Los aforismos estéticos que allí sienta, los aplica luego con inflexible rigor a la crítica artística en otros escritos menores. [1] Condena y proscribe sin misericordia a todos los pintores que vivieron antes de Rafael, porque *no supieron lo que era gusto: sus obras son un verdadero caos.* En Rafael le agrada la expresión, la composición y el diseño, en el Correggio lo agradable de **[p. 536]** las formas y el claro-oscuro; en Tiziano «la apariencia de verdad que se halla en los colores». Entre los tres daba la palma al de Urbino, porque creía que «sus bellezas son bellezas de la Razón, no de los ojos», y le atribuía una porción de intenciones filosóficas. Pero aun el mismo Rafael estaba, a los ojos de Mengs, muy lejano de la perfección y de la Belleza, vinculadas tan sólo en las estatuas griegas, en el Laoconte y en el Torso de Belvedere, en el Apolo y en el Gladiador combatiente. Rafael (añade) no *conoció la Belleza ideal,* [1] *ni el gran gusto: no supo servirse de las Estatuas antiguas, pues buscaba todo lo bello en la Naturaleza, y se fiaba en su buen ingenio para hallarle.* La aberración estética no puede llegar a más: ¡estudiar la forma humana en los mármoles y no en el modelo vivo! *Rafael mudó y mejoró la Naturaleza en cuanto a la expresión; pero la dexó como la había hallado en cuanto a belleza.* De donde se infiere que, a los ojos de Mengs, Rafael era poco menos que un naturalista. Imagínese lo que serían los pintores de otras escuelas. Apenas tiene para ellos más que palabras de vilipendio. Los alemanes, incluso Alberto Durero, *nunca salieron del Barbarismo.* Los holandeses son *unos groseros imitadores de la Naturaleza,* y los flamencos poco menos. Rubens *no sabía lo que era harmonía, y hacía solamente montones de colores y de reflexos de un color sobre otro.* Los pintores sevillanos «no vieron ni estudiaron los exemplares de los antiguos Griegos, ni conocieron la Belleza, y así fueron imitadores puros del Natural, sin saber ni aun escoger lo bello de él». Lo que debían haber hecho, segun Mengs, era reconocer y acatar la perpetua superioridad de los italianos y ponerse a la escuela de los Carracis. A Velázquez le reconoce superior en la inteligencia de luces y de sombras, y en la perspectiva aérea, y encuentra, para elogiar el cuadro de *Las Hilanderas,* una expresión feliz, o más bien única: «Parece que no tuvo parte la mano en la execución, sino que la pintó sola la voluntad».

[p. 537] Y aquí debe manifestarse, en descargo de todo lo expuesto, que hay en las obras escritas de

Mengs mucho que aprender en materia de técnica, muchos juicios de pormenor inmejorables, rasgos de sincero y profundo entusiasmo por la belleza artística, un gran desembarazo en el manejo del vocabulario de taller, observaciones prácticas de un hombre curtido en su oficio y locamente enamorado de él. En ningún libro anterior podían encontrarse reunidas tales enseñanzas: de aquí que Mengs despreciase casi todo lo que andaba impreso sobre las artes. Aun las mismas biografías de Vasari, tan recomendables por la riqueza anecdótica, él las encontraba superficiales y pueriles, y rehizo a su manera la del Correggio, uno de los pocos maestros que él admiraba, suponiéndole maltratado por los escritores florentinos. En las indagaciones arqueológicas demostró siempre gran sagacidad, y (para no dar más que un ejemplo) jamas admitió, a pesar de su pasión por todo mármol antiguo, que el grupo de Niobe fuera el mismo de que habla Plinio, sino solamente una mediana copia de él. Bien se necesitan todos estos aciertos y otros muchos más para perdonarle tanta blasfemia como ensarta contra ese «arte extravagante y ridículo, totalmente contrario a la Belleza y a la razón», o sea, contra la Arquitectura gótica.

Y lo peor es que Mengs fué escuchado como un oráculo: todo el mundo quemó lo que él quemaba, y adoró lo que él adoraba. Ni arquitectura gótica, ni escultura cristiana, ni pintura italiana anterior a Rafael, ni el mismo arte de Miguel Angel, ni la pintura alemana, ni el naturalismo holandés, ni el naturalismo español, encontraron gracia ante las iras censorias de los nuevos críticos, encaramados en las sillas curules de las Academias de Roma y de Madrid. Sólo Rafael, Correggio y Tiziano escaparon, como por milagro, de la universal ruina: sólo sus imágenes permanecieron enhiestas en el templo desnudo y solitario. Pero Mengs descollaba más alto aún: Mengs era el semidiós del Arte, y Azara y Milizia sus profetas. Estos profetas ahuecaron la voz todavía más que su ídolo, llegando a las mayores temeridades e insolencias. Por ejemplo: había dicho Mengs que Miguel Angel vivió dominado siempre por una falsa idea de grandeza, de donde resultó el hacerse duro y pesado. Esto bastó para que Azara, hombre de ingenio tan culto y ameno, tan conocedor de la antigüedad y tan benemérito de ella; **[p. 538]** Azara, cuyo nombre va unido inseparablemente a los trabajos de Winckelmann, a las excavaciones de Tibur, al hallazgo de la Venus del Esquilino, comprometiese para siempre la autoridad de su nombre, escribiendo en su *Comentario al Tratado de la Belleza*, [1] que Miguel Angel había sido un corruptor del gusto de su siglo: que en su larga vida no hizo obra alguna de Escultura ni de Pintura, ni tal vez de Arquitectura, con la mira de agradar ni de representar la Belleza que no conoció, sino únicamente para hacer alarde de su ciencia anatómica en el juego de los músculos y huesos, y en las actitudes más violentas: que creyendo tener un estilo grandioso, nunca pasó de uno pequeño y ruin: que el Juicio Final de la Sixtina es una composición extravagante, y el Moisés un forzado de galera más que un legislador inspirado. Pero en lo apasionado, en lo violento, en lo petulante, Azara queda muy por debajo del famoso italiano Francisco Milizia, el cual, en su Arte de ver en las bellas artes del diseño (varias veces traducido al castellano), equivocando como muchos otros la independencia de juicio con la paradoja y el desacato, e imaginándose emancipado de todo respeto humano, sencillamente porque trocaba una servidumbre por otra, jamás habla de Miguel Angel sino para dirigirle los más groseros denuestos. La cabeza de Moisés le parece la de un Sátiro con cerdas de puerco espín, su cuerpo el de un mastín horrible; el Cristo de la Minerva un sayón cargado con la Cruz; la Virgen de la Pietá tiene expresión y afectos de lavandera.

¡Con esta leche se nutrían las generaciones artísticas a fines del siglo XVIII! Y, sin embargo, Azara y Milizia eran hombres de gusto a su modo, grandes conocedores, sensibles al encanto de ciertas bellezas, y hábiles para expresarlas con brillantez y fuego. Todo, o casi todo lo que uno y otro escriben sobre las estatuas griegas, sobre el Hércules Farnesio, sobre el Torso de Belvedere, sobre la

Niobe, sobre el Gladiador Capitolino y el Gladiador Borghese, sobre el Antinóo, el Apolo, la Venus Capitolina y el Laoconte, expresa una admiración sincera y no meramente arqueológica. Lo mismo Azara que Milizia profesan, además, ciertas doctrinas generales verdaderamente inmejorables: distinguen del agrado la belleza: condenan el falso sistema de la *ilusión* artística; **[p. 539]** pero llegados a la crítica, no tienen ojos más que para una especie de bellezas. Azara pone a Velázquez y al Caravagio en el *Servum pecus,* en el grosero tropel de los imitadores de la Naturaleza. Milizia ni aun se digna nombrarlos.

La influencia de Mengs pesó con verdadero despotismo sobre nuestros tratadistas de pintura y de escultura en toda la segunda mitad del siglo XVIII y primeros años del XIX. Alguna excepción hay que hacer, sin embargo, y quizá sea la más notable, el *Arte de Pintar,* compuesto por don Gregorio Mayans en 1776, [1] para que sirviera de texto en las clases de la Academia de San Carlos de Valencia, fundada a imitación de la de Madrid. Mayans no era pintor de profesión, ni siquiera aficionado y conocedor en el grado en que lo fueron Azara y Jove-Llanos, aunque sea cierto que llegó a reunir bastantes cuadros. Su *Arte de pintar* es obra de erudito, sacada mucho más de los libros que de la observación personal de las obras de arte; y a pesar de la fecha que lleva, está (como todas las obras de Mayans) dentro de la tradición española castiza, pudiendo considerarse en gran parte como un atinado compendio del Carducho, del Sigüenza, del Pacheco y del Palomino, acrecentados en la parte histórica con muchas noticias derivadas de incansable y curiosa lectura. [2]

[p. 540] Define la Pintura lo mismo que sus modelos: «arte que enseña la manera de imitar las cosas que se ven, en cuanto son objeto de la vista, dando reglas para representarlas en una superficie llana, por medio del dibujo y del colorido». Esta representación puede ser objeto verdadero (existente) o de objeto ideal. Este ideal se forma por *selección,* y excede siempre mucho, en la mente del artífice, a lo que luego viene a resultar en la ejecución de su obra. Por consiguiente, el ideal es *un todo imaginario que toma de la naturaleza el fundamento de cada una de sus partes,* y corrige en cierta manera los defectos de la naturaleza misma. Sin embargo, el último esfuerzo de la imitación consiste *en llegar a engañar la vista.* Bien se ve que al docto Mayans no le llamaba Dios por estos caminos.

Singular rumbo tomó para su obra elemental el pintor ecijano don Francisco Preciado de la Vega, entre los Arcades de Roma Parrasio Thebano, discípulo de Sebastián Conca, y primer director de los pensionados que la Academia de San Fernando envió en 1758 a Roma, donde obtuvo crédito y aplauso de varón docto e inteligente en su arte, mereciendo ser elegido secretario y luego *Príncipe* (o sea Director) de la célebre Academia de San Lucas. La *Arcadia Pictórica,* que tal es el título de la obra de Preciado, es un sueño, una *alegoría* o *poema prosaico,* una ficción literaria, bastante ingeniosa y amena, cuyos modelos fueron, sin duda, la *República Literaria* de Saavedra Fajardo y la *República de los Jurisconsultos* del humanista napolitano Gennaro (Januarius), especie de novela jurídica muy celebrada por la pureza y gracia de su latinidad.

Tiene la *Arcadia Pictórica* la frialdad de todas las alegorías (cuando la intención satírica no las anima), empeñándose vanamente su autor en dar interés a las pálidas figuras del mancebo *Estudio,* del príncipe *Diseño,* del anciano *Premio* o del monstruo **[p. 541]** *Pereza,* por medio de las cuales va exponiendo una doctrina sumamente elemental y para principiantes. Hace consistir la belleza en la *proporción armónica de las partes con el todo;* pero no desarrolla este vago concepto, ni tampoco el de *imitación de la bella naturaleza,* que asigna por fin del arte. Esta *bella naturaleza* es más bien la

de los modelos que la naturaleza misma, puesto que, según la doctrina de nuestro árcade (eco servil de Mengs), «todas las Artes comenzaron imitando la Naturaleza, y se perfeccionaron luego con la buena elección, la cual solamente se halla en *el antiguo*, es decir, en las antiguas esculturas», «cuyas formas imprimen verdaderamente un carácter grande en el que las estudia, y ayudan a corregir los defectos de las formas humanas, y a enmendar los descuidos de la Naturaleza». La fiel imitación del Natural, perfeccionada con las buenas formas del Antiguo, con buena proporción e inteligencia de la Anatomía, es, a juicio de Parrasio Thebano, el colmo de la perfección pictórica. [1] Los preceptos que da sobre el dibujo, sobre la proporción y simetría, sobre el estudio del natural desnudo (que, consecuente con su sistema, coloca después del estudio del antiguo), sobre los pliegues y ropajes, sobre la geometría, perspectiva y arquitectura, sobre la invención y composición, son sanos y de utilidad práctica, pero vulgares. No repetir una misma actitud, buscar el efecto total y armónico, «semejante a un todo *político*», tanto en la parte de líneas cuanto en la de claro-oscuro, enlazando las partes de la composición de modo que parezca que las unas no podrían subsistir sin las otras; preferir la disposición piramidal en los grupos: éstas y otras tales son sus enseñanzas, extractadas la mayor parte de Leonardo de Vinci, de los Diálogos de Dolce, del poema de Du-Fresnoy, de Mengs y del francés De Piles. [2] La crítica es severa y estictamente clásica, pero no tan intolerante como la de Mengs, puesto que hace grandes **[p. 542]** concesiones a la pintura flamenca (aun a la que llama de *asuntos baxos y poco nobles)*, y más todavía a la pintura española. «Es cierto (dice) que los nuestros fueron imitadores de la Naturaleza, pero lo hicieron con una manera pura y ajustada a la verdad, y con un estilo de bellísimo gusto, sin afectación ni extravagancia en la composición ni en el colorido».

Por este tiempo se hizo una singular tentativa para restaurar los procedimientos de la pintura de griegos y romanos. El asombroso descubrimiento de aquellas ciudades de la Campania sepultadas por la lava y la ceniza del Vesubio en el primer siglo de nuestra era, había derramado inesperada luz sobre una de las regiones más tenebrosas y abandonadas de la arqueología clásica, sobre la historia del arte pictórica, reducida hasta entonces a los grutescos de las termas de Tito, a las indicaciones no muy seguras de Plinio, y a lo que sobre ellas habían conjeturado o más bien fantaseado, eruditos como nuestro don Felipe de Guevara, el P. Hardouin, Francisco Junio y el Conde de Caylus; pero descubiertas ya y conocidas obras genuínas de la pintura antigua (siquiera pertenezcan a las épocas de decadencia), surgió en la mente de uno de los jesuítas españoles desterrados a Italia, primero, el propósito de escribir la historia de ese arte, cotejando los monumentos con las noticias de los clásicos; segundo, el de indagar la verdadera receta de aquella pintura *encáustica,* buscada hasta entonces en balde a la obscura luz de un pasaje de Plinio: *resolutis igni ceris, penicillo utendi.* El P. Vicente Requeno y Vives, natural de Calatorao en el reino de Aragón, hombre de ingenio agudo e inventivo, como lo patentizan otros trabajos suyos sobre la Música y la Pantomima de los antiguos, tomó sobre sus hombros esta empresa, y en cierto modo la dió cumplida realización con sus célebres *Ensayos sobre la restauración del arte antiguo de los Pintores Griegos y Romanos,* publicados por primera vez en 1784. [1] La parte histórica de este libro parece hoy anticuada, después de los trabajos de **[p. 543]** Grund, Jonh Wiegmann, Hermann, Letronne, Schöler y los más recientes de Donner, Gebbardt, Urlichs, Woermann, Cros y Henry; pero en su tiempo el libro de Requeno fué considerado como un excelente suplemento al Winckelmann. Para nosotros lo más curioso que hay en él son, sin duda, los ensayos prácticos de pintura encáustica que Requeno hizo con ejemplar constancia, y que luego repitieron algunos amigos suyos, especialmente el presbítero don Pedro García de la Huerta, el cual contribuyó más que otro alguno a popularizar en España el descubrimiento, [1] si bien con bastantes modificaciones.

Persuadido el P. Requeno de que el uso del aceite perjudica tanto a la duración como a la limpieza de los cuadros, dióse a cavilar sobre el famoso capítulo XI del libro XXXV de Plinio, donde se habla de tres procedimientos encáusticos diversos: uno con ceras coloridas, calientes, simplemente aplicadas a la superficie de las tablas o paredes por medio de espátulas o punzones; otro en marfil por medio del *caestro* (que Harduino define *stylo ferreo* **[p. 544]** *igne candefacto),* lo cual daba por resultado, según Requeno, una especie de miniatura, y, según García de la Huerta, una especie de grabado; y, finalmente, otro tercero, hasta entonces no entendido, en que entraban como ingrediente principal las ceras quemadas, y como instrumento el pincel. De este tercer género de pinturas dice Plinio que resistía al sol, a la mar y los vientos. Este último método es el que se propuso restaurar el abate Requeno, persuadido de que obtendría con él ventajas de limpieza y economía, colorido más fresco, duración mayor y facilidad para limpiar los cuadros. Sería largo, y de todo punto inútil al propósito de esta obra, el detalle de las experiencias del P. Requeno, que sólo por curiosidad se citan aquí. Comenzaba por disolver en agua dos onzas de goma arábiga y dos de cera púnica muy blanca, recociéndolo todo tres o cuatro veces. Esta agua, después de enfriada, le servía para moler los colores con pasta de almáciga y cera, y para empastar cuando pintaba. Hacía las pastas mezclando dos partes de cera púnica y cinco de almáciga purgada. Con el agua de cera y goma molía los colores sobre el pórfido, y los conservaba en vasos pequeños, llenos de la misma agua. Para las operaciones del colorido empleaba los métodos ordinarios, evitando las veladuras demasiado ligeras, que dicen muy mal con el encausto. Acabada la pintura, la cubría de cera desleído, y después la *quemaba* de arriba abajo, procurando que una parte de la cera quedase unida con la almáciga de la pintura, otra parte se pegase a la superficie del cuadro, y lo restante se desprendiese goteando. No contento con esta invención, acometió el P. Requeno otra no menos rara, quiero decir, la restauración de aquella especie de pintura al temple que Plinio atribuye a Ludio Romano.

Fuera de estos trabajos, que más bien pertenecen a la historia de las invenciones industriales que a la de las Bellas Artes, poco o nada se escribió de Pintura en España. La manía de los poemas didácticos, plaga de la literatura de aquel siglo, abortó dos concernientes a nuestro asunto, a cual más infelices: *La Pintura,* de don Diego Antonio Rejón de Silva (1786), y las *Excelencias del pincel y del buril,* del grabador don Juan Moreno de Tejada (1804). A entrambos les sirvió de modelo el prosaico poema de *La Música,* de Iriarte, y uno y otro consiguieron emular y vencer su prosaísmo. Ni Rejón de Silva ni Moreno de Tejada escriben para mostrar **[p. 545]** en forma poética la *hermosura de la verdad,* única consideración que legitima la gran poesía didáctica, la de los Empedocles y los Lucrecios. No sienten su alma conmovida por el espectáculo de las obras maestras del arte, ni tratan de comunicar a los demás esta impresión y este entusiasmo, como Pablo de Céspedes, cuyos mejores trozos son verdaderos arranques líricos. Y para colmo de desdicha, carecen hasta de aquel arte de dicción, que en poetas menores, en poetas enteramente descriptivos, como Delille y algunos latinistas de la Compañía de Jesús, consigue expresar de un modo poético las circunstancias prosaicas: mérito que hace agradable la lectura de los poemas latinos de Du-Fresnoy y del abate de Marsy sobre la Pintura, y de la imitación francesa que del último hizo Lemierre. Ni el poema de Rejón de Silva, ni siquiera el de Moreno de Tejada (que es menos malo), tienen de poéticos más que el estar escritos en verso, quiero decir, en una silva rastrera y desaliñada. Quitados los consonantes y la medida, resultarían dos buenos tratados elementales.

Don Diego Antonio Rejón de Silva era un caballero murciano, maestrante de Granada, oficial de la Secretaría de Estado, consiliario de la Academia de San Fernando, y hombre muy honestamente ocupado en los nobles ejercicios de la pintura y de la poesía. Más que con su poema, contribuyó a la

cultura estética de sus compatriotas traduciendo en lengua castellana los dos famosos tratados de Leonardo de Vinci y de León Bautista Alberti sobre la Pintura, y formando un *Diccionario de bellas artes* harto pobre, pero que tiene el mérito de llevar autorizada cada palabra con citas de nuestros antiguos tratadistas. [1]

[p. 546] El *Poema de la Pintura* consta de tres cantos o *Silvas:* el primero trata del dibujo, el segundo de la composición, el tercero del colorido. «Lo único bueno que tiene la obra (dice modestamente, pero con verdad, el autor) es que lo esencial de ella no es mío, sino tomado o extractado de los escritos de Leonardo de Vinci, León Bautista Alberti, Carducho, Francisco Pacheco, Palomino y Mengs.» Omite su principal fuente, que han sido los poemas del abate de Marsy y de Lemierre. El plan es el mismo, y hay pasajes literalmente traducidos. Comienza Lemierre su poema:

> « *Je chante l'art heureux dont le puissant génie*
> *Redonne à l'univers une nouvelle vie.*
> *Qui, par l'accord charmant des couleurs et des traits,*
> *Imite et fait saillir les formes des objets.*
>
> .....

y dice Rejón de Silva [1]:

> «Las bellezas y efectos prodigiosos
> De aquel arte feliz, que sombra obscura
> Hermanando y colores luminosos,
> Todo cuerpo visible nos figura,
> Con mal templada lira
> Hoy a cantar mi ronca voz aspira».

Esta ronquera no abandona al poeta en todo el curso de su obra, cuya única dote característica es cierta facilidad abandonada. El pasaje más poético que a duras penas puede hallarse es la descripción de las estatuas antiguas, y así todo, ¡cuán lejos **[p. 547]** nos parece del sublime fuego con que Meléndez las cantó en la *Oda a las Artes!* Oigamos a Rejón de Silva, dirigiéndose a un joven pintor,

> «Del rostro de las Niobes aprenda
> Aquella morbidez, aquella gracia:
> Del fuerte Gladiador, que en la contienda
> Halló, en vez de la palma, la desgracia,
> La tendida figura
> Dará regla segura
> De noble proporción, sencilla y bella.
> De cuerpo delicado, ágil y fino,
> Semejante al de cándida doncella,
> El hermoso Apolino
> Le propone la imagen deleytable:
> Aquel Fauno que afable

Hace a un niño caricias, da la idea
De un anciano robusto en quien campea
El vigor de la edad madura y fuerte.
.....
El grupo de Laoconte, en quien se advierte
El dolor inhumano
De un Padre, al ver con repentino insulto
La muerte de sus hijos y su muerte
Por la furia infernal de unos dragones,
No en una, en repetidas ocasiones,
Sea estudio del joven aplicado:
La robustez de un Héroe, su pujanza,
Le hallará con perfecta semejanza
Del Hércules Farnesio en el traslado:
Y, en fin, para aprender la gallardía
De un joven, y su altiva bizarría,
La gracia, la soltura y esbelteza,
La proporción hidalga y la belleza,
Dibuje con solícito cuidado
Al Pitio Apolo con la sierpe al lado».

Baste con lo copiado (y repito que es lo menos infeliz) para comprender qué cosa sea este poema, tan profanamente comparado por algunos con el de Céspedes. Las notas, en prosa, son útiles y eruditas, especialmente una en que hace la vindicación de los pintores españoles, usando en son de elogio el nombre de *naturalistas,* y otra (traducida de Watelet) sobre las pasiones y afectos del alma y su expresión por la pintura.

[p. 548] Moreno de Tejada era un versificador más robusto que Rejón de Silva. Hay en sus *Excelencias del pincel y del buril* más fuego, más movimiento, más instinto descriptivo, menos servidumbre a la materia didáctica, poesía de estilo. [1] Es más lírico y menos *docente* que Rejón de Silva:

«¡Qué bien figura el agua transparente
Con su risueña y desigual corriente,
Líquida en Mayo, y en Diciembre helada,
En remanso tal vez, tal despeñada;
Ora lento, ora raudo su torrente,
Ya en constante peñasco detenida,
Explicando en la espuma la tardanza
Del fin de su combate y su venganza:
Ya entre espadaña y juncos escondida,
Selva, aunque humilde, grata,
Que de su centro nace...
.....
Pálido el campo en la estación segunda,
En el ardiente Estío,

El Arte expresa con verdad profunda:
Exhausto el arroyuelo, pobre el río,
La flor marchita, el árbol desmayado,
Triste la selva, sin verdor el prado.
.....
Pinta el ave buscando el alimento
Que a sus ojos hurtó nevoso el viento:
Concede al cuadro eqüestres cazadores
Con lebreles, sabuesos y ventores;
.....
Arroyuelos diseña aprisionados
En cadenas y grillos argentados,
Y el flúido que busca en la corriente
Su libertad innata,
Dexando el ser de liquidada plata,
Queda, al rigor del cierzo, consistente.»

Moreno de Tejada sigue la doctrina estética de Arteaga, y **[p. 549]** habla, como él, de la *belleza ideal*, reduciéndola a una *extracción de formas elegibles.*

El último canto, y el más curioso del poema, versa sobre la *pintura monocromática*, o más bien sobre el grabado, arte en que Moreno de Tejada sobresalía, y arte que entre todos fué la gloria del siglo XVIII y de la Academia de San Fernando. Palomino y Flipart le resucitaron después de largo silencio y olvido; enalteciéronle Carmona, de buril tan franco y tan resuelto en sus primeras obras, tan atildado y minucioso en las últimas; Selma, tan limpio y correcto en el dibujo; Ameller, Muntaner, Enguídanos, Paret, Esteve y otros ciento, y, finalmente, le elevó a las últimas cumbres del arte aquel poderoso aguafuertista, de cuyas planchas brotó la sátira animada de la sociedad de su tiempo. ¡Con qué gozo se ve a la personalidad aislada y vigorosa de Goya romper la pesada monotonía de aquel período académico, que sin los destellos de su irregular y caprichoso genio, sería una página en blanco en la historia de la pintura española! Ni un gran pintor religioso, ni un gran pintor de retratos, ni un gran pintor de historia, ni un gran pintor de *género.* Parecía agotado totalmente el aliento creador de la raza. Los premios académicos, la protección oficial y áulica, los viajes artísticos, las pensiones a Roma, no bastaban a producir más que obscuras medianías, cuyos nombres se registran con enfado en el *Diccionario* de Ceán Bermúdez. Pero vino Goya con su manera desgarrada y brutal, con sus ferocidades de color, con su intensa y tremenda ironía, con su incorrección sistemática, con su sátira cínica y salvaje, con aquella mezcla sólo a él concedida de realismo vulgar y fantasía calenturienta, y él sólo, sin discípulos ni secuaces, rebelde a todo yugo e imposición doctrinal, insurrecto contumaz contra todo clasicismo y aun contra toda saludable disciplina de la forma; manchando la tabla aprisa, ya con la brocha, ya con la esponja, ya con los mismos dedos, o llevando a sus aguas fuertes todos los terrores y pesadillas de la noche, fué a un tiempo el último retoño del genio nacional y la encarnación arrogante del espíritu revolucionario.

Pero en torno de Goya el amaneramiento de academia seguía triunfante su curso. Al falso clasicismo de Mengs comenzaba a sustituir el falso clasicismo de David; a la ideología abstracta, la seca **[p. 550]** y violenta imitación de las actitudes esculturales; al arte palaciego, el arte con pretensiones de severidad espartana; a la miniatura, el bajo relieve; a lo pomposo, lo desnudo; a la tragedia francesa,

la tragedia áspera, intratable y glacial de Allieri; a las apoteosis de Alejandro o de Trajano, el lienzo de los Horacios o el de la muerte de Sócrates. De este arte, caracterizado por cierta rígida y falsa grandeza, fueron introductores en España Madrazo (don José), Aparicio, Rivera (don Juan Antonio), hombres estimables todos (abstracción hecha de su escuela), y algunos de los cuales, cambiando después de rumbo o dando más amplitud a su criterio estético, influyeron de una manera distinta y mucho más meritoria en el renacimiento moderno del arte español.

La escultura clásica, que en las sociedades modernas no puede ser más que una planta de invernadero, alcanzó cierto grado de restauración desde los tiempos de Carlos III, gracias principalmente a los esfuerzos del gallego don Felipe de Castro (discípulo de Maini y de Felipe del Valle), más digno de estimación que por sus obras propias, por el celo con que dirigió la enseñanza y por la curiosidad erudita con que se entregó a la investigación de las memorias antiguas de su Arte. Puso en lengua castellana la famosa *lección* de Benedetto Varchi sobre la preeminencia de la escultura sobre la pintura, [1] dejó manuscrito un tratado original sobre la dignidad y excelencia de ésta, y reunió copiosa biblioteca, en la cual figuraba el famoso manuscrito de Francisco de Holanda.

La escultura no había tenido hasta 1786 tratadista alguno en lengua castellana, dado que los preceptos de Juan de Arphe son aplicables por igual a las tres nobles artes y aun a otras inferiores. Intentó reparar este vacío un escultor burgalés de escasa fama, don Celedonio Nicolás de Arce y Cacho, publicando un voluminoso libro con el título de *Conversaciones sobre la Escultura.* [2] **[p. 551]** Es trabajo humilde y pedestre, pero que revela en todas sus páginas la horadez y limpia conciencia de un castellano viejo, piadoso y bien intencionado. Prodiga los consejos morales, y se indigna con los artífices licenciosos, «porque el fin malo y afrentoso que llevan, obscurece su nombre, los envilece, los hace plebeyos, y pierden así la nobleza que adquirieron por la profesión o por su sangre». «¿Cómo ha de ser magnífico (añade) el que sobre una obra grande pone un ánimo perverso? La bajeza y el pensamiento malo, no sólo envilece a la persona, sino la obra, aunque sea grande... No se persuadan los Profesores de las Artes que si ellos no son nobles y de pensamientos buenos que acrediten sus virtudes, ellas les ennoblecen; antes al contrario, ellos, por incapaces de poseerlos, las desdoran, o ellas viven desairadas en tales ánimos». Y luego nos cuenta con fruición cómo transformó él una Venus en Magdalena penitente.

Pero no incurre nuestro modesto escultor en la extraña confusión del criterio ético y del estético que hoy predomina en los tratadistas neoescolásticos, y de la cual tan lejanos andaban sus predecesores. Arce y Cacho sabe, porque se lo han enseñado los teólogos, que «si la ciencia del artífice es poca y su intención buena, será bueno el artífice, pero la obra será mala; y, al contrario, si se sirviera del Arte para algún mal fin será malo el artífice pero no el arte».

Por lo demás, el alcance estético de las teorías del bueno de Arce y Cacho es bien pequeño. Parece dar mucha importancia al talento de ejecución, asentando que «más nobleza tiene en la Escultura un jumento bien hecho, que la estatua de un hombre mal formada»; pero al mismo tiempo concede gran valor a la ilusión para los ojos, y tiene por más nobles y admirables aquellas artes que producen efectos sorprendentes y estupendos; v. gr.: «las palomas del sutil escultor Arquitas, que, aunque eran de madera, volaban por sí, y las estatuas de Dédalo, que, si no las ataban, huían, teniendo unas y otras por alma el invisible ingenio de sus **[p. 552]** autores». El arte del tramoyista o del prestidigitador o del hábil mecánico aparece de esta suerte colocado en la esfera superior al arte de los Fidias o de los

Rafaeles.

Define el arte, según el común sentir de los escolásticos, «hábito intelectivo que obra con cierta y verdadera razón», y también *«pericia de introducir con manual operación una forma concebida en la mente, en cualquiera materia externa, para servicio de la vida humana». El gusto consiste en imitar los mejores efectos de la Naturaleza, y buscar la verdad de la buena elección,* que es la belleza. Reprueba el violentar las figuras y el alterar los músculos, y es grande apologista de la sencillez en la expresión, y de la propiedad, coordinación y suavidad de formas. *Toda expresión debe nacer de la verdad:* tal es su máxima, y la que le sirve de criterio para reprobar los efectos teatrales de aquellos escultores «que se hacen cómicos malos, sin sentir ellos los afectos».

En lo demás, el libro es enteramente práctico, no desdeñando ni siquiera las recetas para hacer colas, betunes y ceras. Incluye, finalmente, un tratado de *Fisionomía,* donde da preceptos para imitar el rostro del justo, del homicida, del prudente, del necio, del insensato, y a este tenor todos los caracteres, pasiones y afectos.

Ignoramos la influencia que tal libro, algo anticuado por su doctrina y por su estilo, pudo tener en el desarrollo de la escultura española después de don Felipe de Castro. [1] Pequeña debió de ser, y de ninguna manera comparable con la que ejerció la enseñanza oral y práctica de don Juan Pascual de Mena, compañero y sucesor de Castro, y Director general de la Academia de San Fernando desde 1771. Ni sus estatuas, ni las de Castro, ni las de sus contemporáneos don Francisco Gutiérrez y don Manuel Alvarez, podían considerarse como verdaderas imitaciones del antiguo; pero por su dignidad, reposo y nobleza eran ya un prodigio respecto de los teatrales amaneramientos de los escultores franceses que trajo Felipe V para adornar los jardines y las fuentes de La Granja. Sea cualquiera el mérito de los artistas que florecieron bajo el cetro de Carlos III, por ellos comenzó a recobrar la escultura su **[p. 553]** carácter sereno e ideal, preparándose para los primeros años de nuestro siglo el advenimiento de verdaderos escultores clásicos, de la escuela de Canova o de Torwaldsen, aunque en grado inferior al de estos dos maestros. El *Ganimedes* de don José Alvarez, sus bajorrelieves del Quirinal, su grupo de Néstor y Antíloco; la *Psiquis* del catalán Campegny, y alguna otra estatua de entonces, se hallan a tanta distancia de las mejores del siglo pasado, como las odas de Quintana o los irreprensibles versos de Gallego, de los versos de Iriarte o de Fr. Diego González.

La Arquitectura había seguido los mismos pasos que las artes hermanas. A una generación de arquitectos extranjeros, relativamente correctos, pero no emancipados todavía del antiguo barroquismo, habían sucedido verdaderos arquitectos españoles, con tendencia cada día más pronunciada a la rigidez de las formas greco-romanas. Don Ventura Rodríguez, antiguo delineador a las órdenes de Marchand, de Galucci, de Bonavía, de Juvara y de Sacchetti, representa el período de transición; don Juan de Villanueva el de apogeo de los cánones de Vitruvio y de Paladio. Jove-Llanos hizo el elogio del primero en términos tan pomposos, que no los hubiera empleado mayores para un Bramante, un San Gallo o un Brunelleschi. Le proclama «grande en la invención por la profundidad de su genio, grande en la disposición por la profundidad de su sabiduría, grande en el ornato por la amenidad de su imaginación y por la exactitud de su gusto», y es de ver (¡tiranía de la época!) cómo se extasía el elocuente panegirista con el absurdo proyecto que Rodríguez tuvo de levantar en las sagradas asperezas de Covadonga un templete «adornado con toda la gala del más rico y elegante de los órdenes griegos». Reducidos hoy estos elogios a su verdadera medida, nadie puede negar a don

Ventura Rodríguez cierto grado de relativa originalidad, basada en la alianza de los principios fundamentales de la arquitectura herreriana (a que por carácter y por gusto se inclinaba), con algo menos austero y más elegante y pomposo, con ciertos ornatos que sabían a barroquismo mucho más de lo que sus contemporáneos imaginaban, pero que, empleados con mesura, no disuenan ni rompen lo agradable del conjunto. Don Juan de Villanueva pasa por más *ático* que don Ventura Rodríguez; pero quizá, cotejadas las obras de uno y otro, haya que reconocer en el primero más ingenio, **[p. 554]** y en el segundo más estricta sujeción a las que entonces pasaban por leyes inefables del arte.

Estas leyes se imponían y explicaban, si bien de un modo rutinario y empírico, en las escuelas que muy desde el principio estableció la Academia de San Fernando, dándolas carácter más científico en tiempo de Carlos III. Tampoco faltaban tratados doctrinales, ya de la Arquitectura misma, ya de las ciencias que la sirven de preparación indispensable. Al antiguo curso de Matemáticas del P. Tosca, sustituyó en las aulas académicas el de don Benito Bails; vasta, aunque poco original enciclopedia, basada por la mayor parte en los tratados de Bézout, que entonces corrían con gran crédito. Los *Elementos de Matemáticas* (que tal es el impropio título de la obra de Bails) constan de diez tomos en 4.º grande: el noveno está consagrado totalmente a la teoría científica de la Arquitectura. [1]

Juntamente con Bails (primer profesor de Matemáticas que la Academia tuvo, inaugurando su curso en 2 de octubre de 1768), contribuyeron a la difusión de tan indispensables conocimientos el ingeniero don Carlos Lemaur, autor de unos *Elementos de Matemáticas Puras;* don Fausto Márquez de la Torre, que publicó un *Arte de la Montea*, el P. Miguel de Benavente, que tradujo del latín los *Elementos de Arquitectura civil* del P. Christiano Reiger, dedicándolos a la Academia en 1768; [2] don Diego de Villanueva (hermano de don Juan), que dictó a sus alumnos un *Curso de Arquitectura*, el capitán de Ingenieros don Josef Hermosilla y Sandoval, **[p. 555]** que escribió en Roma un tratado de Geometría y una *Explicación de las máquinas necesarias para la construcción de edificios,* obras que (según Ceán Bermúdez) merecieron los mayores elogios de los célebres matemáticos Boscowich y Jacquier, y don Juan Pedro Arnal, de quien no consta que dejara nada escrito, pero si que fué uno de los arquitectos más doctos e influyentes de su siglo.

Casi todas las obras magistrales de arquitectura greco-romana fueron entonces traducidas, ilustradas y divulgadas en lengua castellana. Comenzó don José de Castañeda, teniente director de la Academia de San Fernando desde 1757, poniendo en castellano el *Compendio* francés de Vitruvio, escrito por Claudio Perrault, obra que no podía sustituir al verdadero Vitruvio, pero que por de pronto fué de alguna utilidad. [1] Más adelante, don Diego de Villanueva (1764), con su traducción del Vignola, acompañada de diseños propios, arrinconó para siempre la antigua de Patricio Caxesi. Don Carlos Vargas Machuca tradujo la obra de Scamozzi sobre Paladio. Hermosilla y Sandoval, más conocedor que ninguno de ellos del arte antiguo, que había estudiado en la misma Roma, pensionado por el ministro Carvajal y Lancáster, emprendió una traducción castellana de Vitruvio, ilustrándola con notas y disertaciones sobre los lugares oscuros; pero esta obra, o no se terminó, o no llegó a publicarse.

Y fué lástima, en verdad, que el único traductor de Vitruvio que al fin y al cabo logró sacar de las prensas su trabajo, no fuera arquitecto de profesión, sino mero humanista, aunque laborioso y concienzudo como pocos. Era vicario mayor de Xátiva, y se llamaba don Joseph Ortiz y Sanz. Empezó su versión en 1777, sin más ayuda que las ediciones de Philandro, de Bárbaro y de Galiani;

pero luego comprendió que, para entender algo de aquel **[p. 556]** oscurísimo texto, le era preciso ver por sí mismo los edificios antiguos, y examinar en la Vaticana los códices y varias lecciones de Vitruvio. Subvencionado con larga mano por el Gobierno de Carlos III, tan favorable a toda empresa científica, realizó su viaje a la *alma* ciudad en 1778, extendiendo luego sus excursiones a Nápoles, Bayas, Puzol, Herculano, Pompeya y Pesto. El fruto de estas agradables excursiones se vió muy pronto en varias memorias previas sobre lugares oscuros del texto vitruviano, [1] y luego en una edición castellana, que con inusitada magnificencia se hizo en 1787, aunque, por desgracia, sin que la acompañara el texto latino, única piedra de toque para juzgar de los aciertos o errores del nuevo traductor. Tuvo éste presentes la edición de Juan Sulpicio (¿1487?), las tres de Jocundo, arquitecto veronés (1511, 1515 y 1523), la de Philandro (1552), la de Daniel Bárbaro (1567), la de Juan Laet (1649), la del marqués Galiani (1758), y además cuatro códices de la Vaticana y dos del Escorial, aprovechándolo todo con un criterio ecléctico, no siempre seguro ni ajustado a las reglas más severas de la crítica. De las traducciones anteriores (exceptuadas las de Perrault y Galiani) hace poco o ningún aprecio, llamándolas, con harta razón, «obscuras, miserables y descaminadas». En cambio le sirvió muchísmo el comentario de Philandro. «Lo que él no hizo en los lugares difíciles que comentó, nadie lo ha hecho, a excepción de alguna cosa de poca **[p. 557]** importancia; y si hubiera comentado cuanto en Vitruvio requería comento, apenas hubiera dejado que hacer a los venideros». [1]

Ortiz dió pruebas de buen juicio, separándose algún tanto de la absurda idolatría de los traductores por el autor que **[p. 558]** interpretan, y de la todavía más absurda e intolerante superstición con que en su época se miraban todas y cada una de las palabras del arquitecto romano. Su juicio en esta parte es muy independiente, y revela que había acertado a mirar con ojos propios los monumentos de la antigüedad: «Nunca diré yo que cuanto escribe Vitruvio sea absolutamente perfecto, seguro e incapaz de reforma, aun considerado en lo antiguo, pues no ignoro tiene algunas cosas que nos parecen menos graciosas que las que vemos en algunos monumentos del Antiguo; v. gr.: la mucha proyectura de basa Ática, la poca del capitel Dórico, la sobrada altura de los dentellones, dupla de su anchura, la falta de naturalidad y poca ventaja del *éntasis* o barriga de las columnas, la columna Dórica sin basa, la pesadez de la basa Jónica, la mucha altura de la corona en las puertas, la inutilidad de los resaltes *per scamillos impares*, etcétera, etc.» Fuera de esto, el criterio de nuestro traductor era el de la escuela greco-romana en toda su pureza, sin que se recatara en llamar *bárbara* a toda arquitectura de la Edad Media, anterior a Brunelleschi y a León Alberti. Poseído de estas ideas, y no viendo otro mundo arquitectónico que el de la Italia clásica; después de hacer hablar en nuestra lengua a Vitruvio, tradujo a Paladio, y los diálogos de Bottari sobre las artes del diseño, y publicó varias disertaciones arqueológicas, entre las cuales sobresale la descripción del teatro de Sagunto, que ya antes había dado materia a una extensa y brillante carta latina del deán Martí, la cual mereció ocupar un puesto en la *Antigüedad Explicada* del P. Montfaucon.

Juntamente con Ortiz y Sanz contribuyeron a difundir el gusto de la crítica arqueológica, y de la arquitectura clásica, el jesuíta P. Márquez (Pedro José), que procuró ilustrar, conforme a la doctrina de Vitruvio, las casas de ciudad de los antiguos Romanos, las *villas* de Plinio el Joven, y el célebre pasaje de los *scamillos impares;* [1] el arquitecto don Diego de Villanueva (hermano de don Juan), que publicó en Valencia en 1766 unas *Cartas Críticas* **[p. 559]** *sobre los errores y defectos de las fábricas que en Madrid se construían*, inaugurando así de una manera festiva y punzante la cruzada contra el barroquismo, que luego Ponz persiguió sin tregua durante su viaje; y finalmente, don Francisco Antonio Valzania, que escribió con cierta originalidad relativa unas *Instituciones de*

arquitectura, impresas en 1802, obra muy curiosa, porque en ella el autor osa disentir algunas veces de las opiniones de Vitruvio, tenido entonces por oráculo de su facultad, aun en opinión del mismo Valzania, que le consideraba como «la fuente de donde ha dimanado cuanto tiene de bueno la arquitectura moderna». Así y todo, persuadido de que la autoridad nunca debe prevalecer sobre la razón, emprende demostrar Valzania que la teoría de la Arquitectura ha hecho muy escasos progresos; que la solidez se halla aún enteramente gobernada por las reglas inciertas de la práctica; que la Belleza no consiste solamente en la reproducción de los antiguos órdenes de Arquitectura; que caben diversos géneros de ornato, y que, en vez de empobrecer el arte, convendría que se inventasen «otros órdenes igualmente simétricos y bien proporcionados, a fin de que la idea tuviese más campo donde extenderse». Estas y otras proposiciones no menos arrojadas, juntamente con el mal humor que Valzania manifiesta contra los que, «presumiendo restablecer la buena Arquitectura, la reducen a suma esterilidad y desnudez», hicieron que su libro se tuviese por cosa vitanda, hasta el punto de que Ceán Bermúdez, adicionando las vidas de los arquitectos de Llaguno, no quiso ni aun pronunciar el nombre de Valzania, [1] a quien consideraba, sin duda, como autor extravagante y pernicioso.

La ortodoxia artística de entonces no toleraba más que una sola ley y un solo culto. ¡Infeliz de quien no se amoldara ciegamente a las medidas de su Vignola! Y, sin embargo, aquella disciplina durísima produjo un bien innegable: acabó con el barroquismo, organizando contra él una verdadera inquisición, confiada a los ojos nunca rendidos de cansancio, a la voluntad nunca desfallecida, a la vigilancia nunca burlada del secretario de la Academia de San Fernando, don Antonio Ponz, el cual desde 1771 hasta 1792 **[p. 560]** apenas hizo otra cosa que correr en todas direcciones el suelo español, inventariando la riqueza artística existente, y dando caza con verdadero ensañamiento a las «disparatadas máquinas de madera con el nombre de altares de talla», a las «fábricas extravagantes y faltas de artificio», a los «promontorios desatinados y bárbaros», a ese «modo costoso y quimérico de edificar», a esos templos «dignos de los pueblos de la Scythia». Y como tales «monstruosidades» se habían llevado a efecto por acuerdos de un cabildo, de un ayuntamiento y de otras comunidades seculares o religiosas, Ponz, empeñado, como buen hijo de su siglo, en imponer a toda costa desde las altas regiones su criterio, reclama la intervención de la *autoridad pública;* pide que cada una de las catedrales del Reino tenga a su servicio un arquitecto escogido entre los mejores, no sólo para la acertada dirección de sus obras, sino para que desbarate y eche por tierra todas las aberraciones pasadas, todos los altares monstruosos, todos los montes de hojarasca, «cuya vista sólo sirve para encender la sangre de los hombres de buen gusto». «Parece imposible (exclamaba) que puedan nacer grandes ideas, pensamientos arreglados, producciones sublimes, en entendimientos de hombres cuya vista se ha viciado y se vicia continuamente con objetos mezquinos, disonantes a la razón, y apartados de cuanto la savia naturaleza enseña... Una vista acostumbrada a lo bueno y a lo grande, fácilmente excitará en el entendimiento ideas conformes a lo que ella está percibiendo: no de otra suerte que un oído refinado en la harmonía musical, hará que el entendimiento decida contra la disonancia de un tono desarreglado».

Ponz cree firmemente en la influencia educadora de las Bellas Artes y de las Bellas Letras, y por eso su crítica toma un carácter apasionado, que la hace atractiva y simpática. Es discípulo fervoroso de Mengs, y adora, no menos que él, las estatuas griegas, «donde está comprendido cuanto hay de exacto, de gracioso, de noble y de sublime en la línea del dibujo». Pero en Arquitectura parece tolerante con todo lo que no sea aquel churriguerismo, objeto de sus iras, verdadera pesadilla de su espíritu. En presencia de los edificios góticos, siente una lucha interior entre su buen instinto y la doctrina de Academia, y, a veces, triunfa su buen instinto, obligándole a confesar que «la

Arquitectura gótica tiene **[p. 561]** mucho de admirable, considerando su buena proporción en aquel estilo, su firmeza, lo gentil de sus miembros y sus adornos, con ser todo tan diverso de los principios con que en Grecia e Italia se encontraron y perfeccionaron los órdenes de Arquitectura conocidos». Y en otra parte reconoce que la Arquitectura ojival «parece nacida para dar majestad y decoro a los templos y casas del Señor», y rechaza el calificativo de *barbarie* aplicado a la Arquitectura de la Edad Media, porque «cosas se ven, del tiempo gótico, y *aun de antes*, de mucha admiración, y que después, pocos las han igualado en sus mejores partes». En cambio, no manifiesta una admiración tan ciega y absurda, como otros de su escuela, por la fábrica del Escorial. Pocas sentencias hay en el *Viaje* de Ponz que la crítica moderna no pueda confirmar; y como las leyes del gusto no prescriben nunca, siempre nos asociaremos (aunque sea con menos animosidad, porque el daño está más lejos y no lleva trazas de reproducirse) al odio casi personal que le inspiran los Riveras, Donosos y Tomes, y todos los autores de «esos cornisamentos rotos, frontispicios dentro de frontispicios, de esos cuerpos multiplicados sobre un mismo plano, de esas pilastras y columnas agrupadas para no sostener cosa alguna, de esas lineas tortuosas, y, finalmente, de esos miembros que no se puede atinar lo que significan».

El *Viaje* de Ponz es más que un libro: es una fecha en la historia de nuestra cultura. Representa tanto en la esfera artística como los viajes de Burriel, Velázquez, Pérez Báyer, Flórez y Villanueva en el campo de las ciencias históricas, o el de Jorge Juan y Ulloa en las ciencias físicas. Fué la resurrección de nuestro pasado estético: vino a suplir todos los olvidos y las deficiencias de nuestros historiadores de ciudades, tan descuidados y tan poco competentes en todo lo que se refiere a los milagros del arte. Ellos se contentaban con decir que tal o cual iglesia era de *muy prima*, de muy *excelente* o de *muy soberana* arquitectura, o bien que no tenía *par* en el mundo, con otros encarecimientos igualmente vacíos, cuando no irracionales y caprichosos. Ponz se apartó voluntariamente de tal camino; clasificó [1] los monumentos con las luces que le daba la crítica entonces dominante; indagó sus autores **[p. 562]** y la fecha de su erección, y los incidentes que en ella mediaron, y las transformaciones que el edificio sufrió, y las riquezas pictóricas o esculturales que encerraba, y los recuerdos históricos que con él estaban ligados. Merced a su diligencia salió del polvo de los archivos un sin fin de nombres de arquitectos, de escultores, de pintores, de iluminadores, de vidrieros, de rejeros, de orífices, de plateros, de artistas de toda especie, sobre los cuales pesaba un silencio de tres, de cuatro o de cinco siglos. No se le puede exigir a Ponz, que en su viaje tenía que atender a tantas cosas (algunas de ellas extrañas al arte), el mismo rigor y minuciosidad que en un campo menos vasto alcanzaron después Llaguno y Ceán Bermúdez. Y muchísimo menos se le puede pedir el espíritu de amor a la Edad Media, que ha sido en nuestro siglo el despertador y acicate de la brillantísima generación de arqueólogos románticos. No hay que leer el *Viaje* de Ponz a continuación de los *Recuerdos y bellezas de España*. Conviene leerle antes, poniéndole en su día, en el medio en que nació, en la ausencia total de trabajos preliminares, en la atmósfera glacial y ceremoniosa que entonces pesaba sobre los reinos del Arte. Y, entonces, el libro aparecerá en todo su valor, no sólo porque fué el primer mapa artístico de España, no sólo porque es el monumento de una campaña victoriosa contra un gusto que eternamente deberá ser tenido por estragado y perverso, sino, además (doloroso es decirlo), porque muchas de las maravillas artísticas que Ponz vió, solamente viven ya en sus páginas, acta de acusación terrible contra el vandalismo que vino después. [1]

El estilo de Ponz es rudo y desaliñado: la forma de sus cartas indigesta: además, el viaje quedó sin terminar, faltando, entre otras descripciones importantes, las de Granada, Galicia, Asturias y Mallorca; pero el principal objeto estaba logrado. La **[p. 563]** Academia de San Fernando, a la cual

Ponz había infundido una actividad y una confianza en sus fuerzas verdaderamente extraordinaria, logró apoderarse de la dirección de las obras públicas en 1777, en virtud de una Real cédula que sometía a su examen todos los planos, cortes y alzadas de los edificios civiles que de nuevo se construyesen. Y ya que no pudo hacer otro tanto con los edificios eclesiásticos, dictó a lo menos una circular del Conde de Floridablanca a los Arzobispos y Obispos (fecha 29 de noviembre del mismo año), excitándolos, por «la reverencia, severidad y decoro debidos a la casa de Dios», a no permitir que en los templos de sus diócesis se acometiese obra alguna de consideración sin consultar antes los planos con el tribunal académico. Los términos de esta circular parecen caídos de la misma pluma de Ponz, que ya en los primeros tomos de su *Viaje*, con textos de los *Paralipómenos* y de Isaías *(Auferam a vobis sapientem de architectis)*, había intentado persuadir a los cabildos de la responsabilidad moral que les alcanzaba por tolerar las *profanaciones* de la Casa del Señor. [1]

Para completar en unas cosas y rectificar en otras el *Viaje* **[p. 564]** de Ponz, emprendió el suyo en los primeros años de nuestro siglo don Isidoro Bosarte, sucesor del mismo Ponz en la secretaría de la Academia de San Fernando. Su viaje no parece haber pasado de Segovia, Valladolid y Burgos, material del único volumen que anda impreso, no menos erudito que los de Ponz, y enriquecido, como ellos, con documentos inestimables, única cosa que hoy le da valor, pues, por lo demás, su sentido estético es pobrísimo, e inferior en tolerancia y amplitud al de su predecesor. La arquitectura gótica le parece una «depravación y corrupción de la arquitectura antigua greco-romana», aunque concede que en algunos casos acertó a combinar la ligereza con la solidez. «En la pintura y en la escultura (añade), el goticismo no tiene ni sistema ni disculpa, pues como estas dos artes tienen *modelo expreso y determinado en la naturaleza*, debe el arte ajustarse a él». La escultura de los tiempos medios es para Bosarte cosa miserable, y no menos la pintura. ¿Qué más? Aun en los mismos artistas próceres del Renacimiento, en Rafael, en Leonardo, descubre *vestigios del goticismo de su educación*, de aquel sistema *heterodoxo*, opuesto a todo el sistema de la antigüedad greco-romana. Agradezcámosle que no aconseje nunca las demoliciones, ni el picar o raer la piedra so pretexto de reforma, «porque así se defrauda a la historia del arte de sus testimonios auténticos». En este punto su criterio es intachable: aun en las reparaciones y restauraciones quiere que se continúe «la obra vieja según su estilo». El criterio **[p. 565]** arqueológico le hace respetar aquello mismo que condena su apocado criterio artístico. Perdonémosle, en gracia de esto (si perdón hay para tales crímenes), que sólo acertara a ver en la catedral de Burgos un edificio *suntuoso y de grandes dimensiones*, y en los sepulcros de la Cartuja de Miraflores no más que una obra *arbitraria y prolija, aunque de gran curiosidad y paciencia.* [1]

Y, sin embargo, Bosarte era hombre nada vulgar, y de gran erudición en Bellas Artes. ¡Qué efecto debieron hacer en su tiempo los cuatro discursos sobre la arquitectura y la pintura entre los antigüos griegos y egipcios, que él leyó en la cátedra de Historia Literaria de los Estudios de San Isidro, en 1790! [2] No contenían sólo nuevas y sagaces interpretaciones de Plinio y de Vitruvio, enmiendas a las traducciones de Jerónimo de Huerta y de Ortiz y Sanz, sino principios generales de grande alcance, aunque no todos con los mismos quilates de verdad y exactitud. Hacía derivar el arte de la *aptitud para expresar*, y proseguía identificando constantemente la belleza con la expresión, de un modo **[p. 566]** análogo al de Levêque entre los modernos eclécticos franceses. Pero con doctrina más ancha, definía el talento creador en Bellas Artes como «una potencia mediante la cual algunos hombres perciben prontamente las *formas*, esto es, la línea que circunscribe cada cuerpo, y en los cuerpos los accidentes más visibles, como la belleza y su privación la fealdad; la luz y su privación la

sombra». Dividía los motivos de la obra artística en *internos* o *eficientes,* y *externos* o *auxiliares;* y entrando a investigar las causas del admirable florecimiento de la Escultura entre los griegos, las encontraba, sobre todo, en la frecuente inspección del desnudo, y en el armónico desarrollo que los ejercicios gimnásticos daban a la figura humana. Sobre la *Gracia* expone una teoría ingeniosa, y en el fondo muy verdadera, estimándola como una *«disminución* de la verdadera belleza según la idea que tenemos de su estado perfecto y granado». Por eso la *gracia* se encuentra principalmente en las mujeres y en los niños. El *no sé qué* es una belleza *incoada* en bosquejo o sin concluir, un accidente de la expresión. No es menos ingeniosa su doctrina acerca del grado de representación humana que cabe en las obras arquitectónicas, y aun en las de las artes industriales. *«Los edificios obtienen un grado de expresión o representación del hombre, por representar los usos que el hombre hace de ellos y el fin para que los destina. A este modo, las armas ofensivas y defensivas de la guerra obtienen también un grado de representación humana».* Como la escuela de Mengs había pasado, y la de David comenzaba a reinar en todo su auge, Bosarte, inspirado evidentemente por sus prácticas y máximas, pone siempre el estudio del natural sobre el estudio de los modelos. «No estudiéis los antiguos para imitarlos; pero estudiad día y noche los antiguos y los buenos modernos para hacer tanto como ellos: estudiad solamente la Naturaleza para imitarla, y a los buenos profesores para entenderla e interpretarla: las obras de estos hombres insignes son un comentario de la naturaleza; pero no texto: que en las artes de imitación directa no hay más texto que la naturaleza misma».

Guevara, Requeno y Ortiz habían ilustrado las artes del período clásico: Bosarte quiso remontarse más lejos, y asentar el pie en el terreno, entonces tan incierto y movedizo, de la arqueología oriental. Puede estimarse la valentía del intento; pero la ejecución **[p. 567]** era entonces prematura, por no decir imposible. Bosarte pretende que «de Egipto vino la semilla de las Bellas Artes a Grecia»; que a los egipcios se debe la invención de la Escultura, la del relieve y la del grabado en hueco, la de la Pintura y la del mosaico. Hasta se inclina a concederles la invención de la columna, y la del arco rebajado y la del arco apuntado, y, en suma, no hay forma ni elemento de arte que no quiera hacer venir de las sagradas riberas del Nilo, donde, según él, las Pirámides fueron símbolo de la Unidad Divina. Aparte de inevitables desaciertos, nacidos de la falta total de datos, Bosarte vislumbró algo que luego ha confirmado la crítica. Los egipcios conocieron la bóveda, pero no la empleaban más que en las construcciones de ladrillo, que tenían entre ellos una importancia secundaria. La columna pasó en Egipto por muchas fases, desde el pilar cuadrangular del imperio antiguo y la columna prismática del imperio medio, hasta la columna de capiteles con la flor del loto, introducido bajo la XII dinastía. Los egipcios llevaron al último grado de perfección las artes decorativas, pero no la pintura propiamente dicha, que comenzó por ser una colaboración de la escultura, y prosiguió siempre sometida a las condiciones del bajo relieve, ignorando totalmente el claro-obscuro y la perspectiva aérea, y el estudio del natural. En cambio, la escultura hubiera alcanzado un desarrollo casi rival del arte griego, a haber seguido la tendencia humana y realista que ostenta las obras de las primeras dinastías, en vez de caer bajo el convencionalismo hierático y los tipos o cánones inflexibles que luego la esclavizaron. Pero prescindiendo de cuestiones de orígenes todavía no resueltas ni fáciles de resolver si no se tiene muy en cuenta la espontaneidad del espíritu humano en cada raza y en cada pueblo, debemos aplaudir el buen instinto (casi de adivinación) con que Bosarte afirmó antes de Lenormant y Maspero que entre todos los pueblos de la antigüedad, exceptuados los hebreos, ninguno elevó las artes plásticas a un grado más alto de perfección que los egipcios.

Sin perderse en investigaciones tan remotas, sino limitándose modestamente a hacer el inventario de las riquezas de casa, nos dejó el insigne traductor de la *Atalía,* don Eugenio Llaguno y Amírola, una

de las obras más útiles, importantes y magistrales del siglo XVIII: las *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España,* **[p. 568]** obra que corresponde al período que vamos historiando, aunque no vió la luz pública sino muchos años después, en 1829, con extensas adiciones de Ceán Bermúdez, a quien Llaguno había legado el manuscrito, para que le aprovechase en bien de las artes españolas. La obra de Llaguno no es historia de la arquitectura, pero es, hasta la hora presente, la más rica colección de materiales para escribirla. Amante Llaguno, como todos en su tiempo, de la corrección y severidad de formas de la renovada arquitectura greco-romana, apura los esfuerzos de su erudición en lo concerniente a los arquitectos del Renacimiento, de cuyas vidas deja, en verdad, muy poco que investigar ni que decir, y aun puede decirse que esto poco lo completó Ceán Bermúdez. Menos aficionados uno y otro a las Artes de la Edad Media, y siendo mucho más vasto el campo, la investigación más difícil, y más raros los documentos, dejan casi virgen esta parte, cuyo estudio formal no puede decirse que haya sido emprendido hasta nuestros días. No sólo se les ocultaron a Llaguno y a su adicionador infinitos nombres de arquitectos y alarifes cristianos y mudéjares, cuentas de fábrica y otros documentos preciosos, sino que desconocieron importantes desarrollos de nuestra arquitectura medioeval, por la cual pasaron como quien cumple un deber penoso y aspira pronto a salir de él. La arquitectura de los mozárabes aparece confundida con la de los mudéjares, y ésta con la árabe propiamente dicha. Falta totalmente la arquitectura bizantina, y no parece sospechar Llaguno que los cristianos españoles conocieran otra que la por él impropiamente llamada *gótico-germánica,* así como da el nombre, todavía más impropio, de *greco-arábiga* a la que en la Edad Media dominó en Italia. Con todo eso, es de aplaudir en Llaguno la templanza y parquedad en los juicios, la firmeza y seguridad en los datos, la discreción en los elogios, la limpieza y modesta elegancia del estilo, y, sobre todo, la copia de documentos, que es el mayor precio de su obra, riquísima en traslados de Reales cédulas, nombramientos de arquitectos, escrituras, contratas y condiciones para ejecutar las obras, partidas de bautizo, de matrimonio y de entierro, testamentos de artistas y otros inestimables documentos. Mucha de esta riqueza se debe a Ceán Bermúdez, cuyas adiciones abultan dos tercios más que el trabajo de Llaguno, perteneciéndole, por tanto, más de la mitad de **[p. 569]** la gloria. [1] La índole mansa y apacible de Llaguno le apartó siempre de toda intolerancia artística: no hay en él palabras de vituperio para ninguna escuela. Aun contra el mismo barroquismo no se indigna de una manera tan declamatoria y afectada como Ceán Bermúdez, por más que califique de *gerigonzistas* y *nuevos heresiarcas* a sus secuaces. El arte de la Edad Media no despierta en él ni entusiasmo ni gran curiosidad, ni tampoco ira. Pasa por delante de él sin comprenderle, pero sin injuriarle.

Y, sin embargo, era imposible que las maravillas de aquel arte dejasen de hablar a ojos capaces de sentir la divina impresión de la belleza. Hubo en el siglo XVIII dos hombres, por lo menos, que las sintieron con bastante intensidad para que su entendimiento rompiera con la preocupación envejecida y les llevara a confesar en voz muy alta aquella admiración suya, tanto más sincera y virginal, cuanto que no era aprendida en los libros, sino que reñía con todo lo que los libros enseñaban. Estos dos predecesores de la arqueología romántica son (¿quién había de presumirlo?) los dos graves y clásicos escritores don Antonio de Capmany y Montpalau y don Gaspar Melchor de Jove-Llanos. Capmany, a quien sus investigaciones sobre la marina, comercio y artes de la antigua ciudad de Barcelona (uno de los libros que más honran la cultura española del siglo XVIII), llevaron a profundizar en el estudio de la Edad Media, encontró a su paso «los edificios de la baxa edad que se conservan en Barcelona», y entusiasmado con su contemplación, por lo mismo que no era arquitecto ni tenía los ojos llenos de la telaraña de las escuelas, donde se juraba por Vignola y Scamozzi, no pudo contenerse, y prorrumpió en un verdadero ditirambo en honor del «carácter atrevido, delicado y grandioso del orden que llamamos gótico». Oigamos sus palabras mismas, escritas en 1792, [2] mucho antes del advenimiento

de la crítica de los Schlegel:

[p. 570] «Por lo general, es más sensible la impresión que causa el aspecto de las fábricas góticas que el de las obras modernas. Primeramente sentimos una especie de sorpresa, que nace de la elevación de las columnas y bóvedas; de la terminación misma de los arcos punteados; de la ligereza de todos los miembros del cuerpo de la fábrica, remontados y rematados en figura piramidal; de las partes menores del ornato y de los cornisamentos esbeltos, todo lo cual da una ilusión de espaciosidad, que no existe realmente en la área del edificio, porque las formas y pequeñez de las partes causan a la vista el mismo efecto que la realidad de las distancias, que achican los objetos grandes en su lugar respectivo. Añádase a esto, como causa más eficaz, la enorme altura que toma la arquitectura gótica en los edificios sobre la que prescribe la regularidad de la griega... Todos los templos góticos tienen siempre un aire de grandiosidad, aunque no sean realmente grandes... Por otra parte, en las iglesias de estilo gótico se siente una especie de recogimiento y veneración secreta, cuya causa no acertarnos a adivinar. Esta puede provenir de las ideas que despierta la misma antigüedad de la obra... Contemplo aquellas paredes como testigos de vista de las generaciones que pasaron... Pero fuera de esto, *la arquitectura gótica me parece siempre antigua, la romana siempre moderna.*

La Arquitectura Gótica imprirne cierto género de tristeza deliciosa que recoge el ánimo a la contemplación, y así parece la más propia para la soledad augusta de los templos. Por consiguiente, estas fábricas, para que no se pierda el aspecto de antigüedad que las hace tan venerables, deben conservar la tez morena de su sillería en su primitivo estado, sin admitir los revoques de yeso, de pintura o el enjalbegado de cal... ¿Qué motivo puede inducir a semejante fealdad, convirtiendo los templos antiguos en almacenes?... Gradúolo por absurdo igual al de dorar las estatuas **[p. 571]** de mármol de la antigüedad... ¿Quién ha dicho a los promotores de semejantes transformaciones que los templos góticos exigen mayor claridad?

Una de las partes que en la construcción de estos templos roba la atención del espectador y da la principal belleza y ornato a su estructura, es el ventanaje, de claraboyas airosa y gallardamente rasgadas, cuya longitud y distribución entraba en el plano inferior del edificio, más para la simetría y elegancia que para comunicar la luz... La devota majestad de los templos requiere una luz remisa o cortada, que no ofenda ni distraiga el recogimiento de los fieles, como la ofendería la directa y viva transmitida por la diafanidad de los cristales limpios.

¡Qué efecto tan extraño y hermoso harían estas iglesias en el estado en que salieron de la mano del Arquitecto! Los modernos, o por mal gusto, o por economía, o por haber perdido de vista la mente del artífice en la traza arquitectónica de los referidos templos, los han desfigurado».

¿Tuvo o no razón otro escritor catalán, cuyo sentido estético era de los más vivos y profundos (Piferrer), para decir que tales páginas hacían a Capmany «superior a su tiempo y adivinador de lo futuro»?

Lo mismo puede y debe decirse de algunos de los escritos de Bellas Artes debidos a la pluma de Jove-Llanos, especialmente de los últimos. Ningún español del siglo XVIII, ni Azara mismo, mereció en tanto grado como Jove-Llanos la prez de aficionado a las Bellas Artes, en el sentido más alto y noble que puede tener el calificativo de *aficionado.* El contribuyó a fundar en Sevilla la escuela de dibujo

(1769): él reunió escogida colección de cuadros, y otra todavía más preciosa e inestimable de bocetos, que es hoy gala y tesoro del Instituto Asturiano; pero todavía más que sus colecciones y su protección oficial, por desgracia poco duradera, enaltece su memoria el gusto finísimo y delicado de que hizo muestra al juzgar las obras estéticas que tienen por medio de manifestación el color y la línea. En la crítica de Jove-Llanos [1] **[p. 572]** pueden señalarse dos períodos muy distintamente caracterizados. Pertenecen al primero los escritos anteriores a su deportación a Mallorca, en los cuales Jove-Llanos, a pesar de su habitual elevación de espíritu y del vigor de imaginación con que siente y se asimila lo bello y parece como que vuelve a crearlo con sus palabras, no traspasa, en general, los horizontes de la escuela clásica de Mengs y de Milizia, entonces dominante, por más que ya comience a notarse en él cierta curiosidad arqueológica que le lleva hacia los monumentos de la Edad Media, y cierta propensión a **[p. 573]** admirar obras artísticas que caen fuera del estrecho círculo en que se movía la crítica de los Llagunos, Azaras y Bosarles. En el segundo período, estas tendencias llegan a relativa madurez, y algunos pasajes de sus disertaciones mallorquinas hacen a Jove-Llanos legítimo precursor del romanticismo, por el sentimiento y color local con que restaura y anima mentalmente los templos, los alcázares y los castillos de la Edad Media, volviéndolos a poblar con las sombras de los que un día los habitaron. Conviene seguir un poco más de cerca este desarrollo de la cultura estética en un tan grande espíritu.

El *Elogio de las Bellas Artes* y el *Elogio de don Ventura Rodríguez* son acabados modelos de aquel género de oratoria académica, un tanto pomposa, y aliñada en demasía, pero grande, majestuosa y noble, en que Jove-Llanos se mostró émulo del mismo Marco Tulio. El carácter distintivo de este género de oratoria consiste en expresar de una manera solemne y brillante las opiniones generalmente admitidas en la conciencia pública, las que se llaman, no en mal sentido, lugares comunes, los cuales, no por ser comunes, dejan de ser a veces altísimas verdades. Pocas veces cae Jove-Llanos en la vacía ampulosidad de Thomas, que pasaba entonces en Francia por modelo de este género; pero se le parece algo en la calidad de los pensamientos, siempre más nobles y elevados que originales. Hemos hablado ya del espíritu con que está concebido el *Elogio de don Ventura Rodríguez*, que es sin duda la obra en que Jove-Llanos se mostró más celoso partidario del renovado arte greco-itálico, derramando sobre sus restauradores una lluvia de alabanzas, de las cuales la posteridad cercena bastante. Pero aun en ese mismo discurso se habla con cierto amor de las «instituciones caballerescas, de la pompa de los torneos y fiestas públicas, de las cruzadas, de los trovadores y juglares», y, sobre todo, de aquella arquitectura (la ojival), «robusta y sencilla en las fortalezas, liviana y suntuosa en los templos, osada y profusa en los palacios». Y no contentándose con vagos encomios, procura investigar en una larga nota los orígenes de esa arquitectura, inventando una teoría tan peregrina y fantástica como ingeniosa, que la deriva de Oriente por intermedio de las Cruzadas. Los errores de los grandes hombres suelen ser fecundos y este de Jove-Llanos lo fué, no solamente porque llamó la **[p. 574]** atención sobre la importancia de las artes bizantinas, entonces completamente olvidadas, sino porque enterró otra hipótesis no menos errónea, seguida por Felibien y Milizia, que veían en la arquitectura ojival una derivación del arte de los primitivos germanos, dándola, por tanto, una antigüedad verdaderamente fabulosa y en contradicción con todos los datos existentes. Jove-Llanos probó que «no se halla en Europa edificio alguno del género llamado gótico que conste ser anterior al último tercio del siglo XII», y razonando sobre esta base, y teniendo en cuenta la simultaneidad del hecho de las Cruzadas, y la existencia de arquitectos e ingenieros en los ejércitos cristianos, se empeñó, con más agudeza que solidez, en sacar triunfante la insostenible paradoja de ser los edificios *griegos, árabes y egipcios* vistos por los cruzados, el modelo y prototipo, o a lo menos la *fuente* de la arquitectura ojival. Las columnas góticas las deriva de Bizancio; el arco apuntado, de la arquitectura

gitana o egipcia, «madre de todas las que en el antiguo Oriente merecieron este nombre», (lo mismo decía Bosarte); la filigrana de la escultura, los calados de ventanas y claraboyas, los trepados y labores de lazos y nudos, *del ornato arabesco;* las torres afiladas, los estribos y arbotantes, *de los ingenios y máquinas de guerra.* Podremos sonreírnos de algunos detalles de esta teoría, en los cuales, por otra parte, el autor no insiste mucho; pero nadie negará que tiene toda ella un sabor poético y hasta romántico y andantesco muy pronunciado; y, por otra parte, los sueños del arqueólogo en quien el solo nombre de las Cruzadas despierta un enjambre de recuerdos gloriosos que por su misma brillantez le descaminan, están bien compensados por la intuición soberana del artista, patente en la descripción del templo gótico que se leerá con gusto aun después de la de Capmany: «Colocado sobre un plano oblongo, dividida su área a lo largo en tres o cinco naves, levantados los muros hasta rematar en bóvedas cuya elevación crece gradualmente de los extremos hasta el medio: apoyadas estas bóvedas en arcos altos y estrechos, sostenidos sobre columnas delgadísimas... Por dentro la altura, la estrechez y la terminación aguda de las bóvedas, el corto diámetro de los arcos altos y punteados, y la esbelteza de todos los miembros menores del ornato, siempre rematados en punta..., y por fuera las altas agujas de las torres, los grupos de torrecitas pegados a sus angulos, **[p. 575]** y terminados también a diversas alturas en agujas muy delgadas; los arbotantes, que, cayendo de bóveda en bóveda, sirven de estribos a los muros, y toda la coronación compuesta de templecitos, pirámides, agujas y obeliscos, pródigamente sembrados y repetidos por el frente y costados, realzan tan notablemente el carácter de las obras góticas, que nadie podrá desconocer en ellas esa gentileza y gallardía que las distingue de todas las demás».

Todo esto está admirablemente visto, y, sin embargo, Jove-Llanos no pasa todavía de la inspección exterior del monumento. Más adelante comprenderá su verdadero sentido, su ley interna, su razón estética, «aquella silenciosa y profunda veneración que, apoderándose del espíritu, le dispone suavemente a la contemplación de las verdades eternas». Pero ya el mero hecho de adicionar con tales lucubraciones, dilatadas tan largamente y con tanta complacencia, la biografía de un arquitecto clásico, en la cual otros sólo hubieran encontrado ocasión para denigrar el arte de la Edad Media, indica cuáles eran las preocupaciones habituales de su espíritu. Y aun se extendían éstas a géneros mucho más modestos y olvidados que el género ojival. Las basílicas cristianas de los primeros siglos de la reconquista llamaron muy vivamente la atención de Jove-Llanos, que las bautizó con el nombre de *arquitectura asturiana,* desconociendo que no eran más que una prolongación decadente y empobrecida del arte latino usado por los visigodos, aunque no dejó de encontrar en ellos «los tipos y miembros del antiguo orden toscano, bien que bastante alterados en sus formas y módulos». Ni paran aquí las novedades derramadas a manos llenas en las notas de la oración laudatoria de don Ventura Rodríguez, puesto que también se consigna en ellas el singular descubrimiento de «no pocos restos del antiguo, particularmente columnas y capiteles de orden corintio en la mezquita de Córdoba, bien que miserablemente mutiladas las primeras para acomodarlas al tamaño de las otras, y picados los segundos para esculpir en ellos inscripciones árabes», descubrimiento que por sí solo basta para probar cuánta era la perspicacia y el instinto arqueológico de Jove-Llanos.

En terreno más desembarazado que el de la historia de la arquitectura se mueve nuestro autor al ensalzar en fastuoso panegírico la gloria de las otras dos artes del diseño. Conocía muy a fondo **[p. 576]** la historia de la pintura española, y no sólo la de los artistas próceres, sino hasta la de los medianos y olvidados, sobre cuyas vidas comunicó singulares datos a Ceán Bermúdez. Durante su larga residencia en la ciudad reina del Betis se había abierto su espíritu a los encantos de la pintura sevillana, a la magia del color y de la luz. «¡Gran Murillo! (exclamaba en un pasaje que, por lo

trillado, casi es de mal tono literario citar). Yo he creído en tus obras los milagros del arte y del ingenio: yo he visto en ellas pintadas la atmósfera, los átomos, el aire, el polvo, el movimiento de las aguas, y hasta el trémulo esplendor de la luz de la mañana». Crítica brillante, pero incompleta. Todas las cualidades externas de Murillo están aquí: sólo falta (¡inexplicable olvido en hombre tan creyente como Jove-Llanos!) el alma del pintor, su inspiración cristiana.

Hay en el *Discurso de las artes* profusión un tanto monótona de elogios, que a veces recaen en pintores de segundo orden; pero Jove-Llanos encuentra siempre altas y dignas expresiones cuando trata de hombres verdaderamente grandes: «¿Quién manejó el pincel con más valentía que Ribera? ¿Quién tocó con más vigor las luces y las sombras? ¿Quién expresó más vivamente los efectos de la humanidad alterada, ora estuviese marchita por los años, ora macerada con penitencias, ora destrozada y moribunda en la agonía de los tormentos?»

Pero el rey de la pintura española para él, como para nosotros, es Velázquez, y se atreve a decirlo desafiando las iras de los idealistas de la escuela de Mengs: *«AIaben otros en hora buena las gracias de la belleza ideal, buscada casi siempre en vano por los correctores de la verdad y la naturaleza,* mientras que, aplaudiendo sus conatos, damos nosotros a Velázquez la gloria de haber sido singular en el talento de imitarlas... ¿Quién tuvo más verdad en el colorido, más fuerza en el claro-obscuro, más sencillez en la expresión, más variedad, más verdad, más sabiduría en los caracteres?... Él solo expresó los efectos de la luz en el ambiente y los del aire iluminado por ella en los cuerpos, y hasta en los vagos intermedios que los separan... No os desdeñéis de seguir las huellas de tan gran maestro. *La variedad es el principio de toda perfección, y la belleza, el gusto y la gracia no pueden existir fuera de ella.* Buscadlas en la naturaleza, eligiendo las partes más sublimes y perfectas, las **[p. 577]** formas más bellas y graciosas; pero sobre todo, aprended de Velázquez el arte de animarlas con el encanto de la ilusión, con ese poderoso encanto que la naturaleza había vinculado en los sublimes toques de su mágico pincel». A tanto como esto se atrevió Jove-Llanos en público, y hablando delante de una Academia donde el sistema de la *noción ideal* preconizado por Mengs pasaba por verdad inconcusa. A mucho más se arrojó en unas *reflexiones* que en 1789 escribió sobre el boceto, que él poseía, del cuadro de las *Meninas.* Allí dice resueltamente que «si la pintura idealista causa más admiración, la naturalista causa más deleite: que aquella admiración es para muy pocos, y este deleite para muchos o para todos; y, en fin, que si sólo a la reunión de entrambos es dado producir obras perfectas, aquellas en que la belleza ideal sobresalga, todavía si son débiles en la imitación, serán obscurecidas por aquellas en que el genio de la imitación se haya puesto al nivel de la naturaleza, aunque sin levantarse sobre ella»; afirmando, además, que Velázquez alcanzó «aquel don de la expresión que pertenece a la parte sublime y filosófica del arte... No hay en sus cuadros cosa insignificante, cosa muerta: todo en ellos respira, vive, siente, y sobre todo sus cabezas. *Es verdad que no osó encaramarse hasta aquella belleza abstracta que nos dicen haber alcanzado los antiguos, y de que hay tan pocos ejemplares modernos; pero tampoco ignoró que las afecciones y sentimientos del alma pertenecen a la naturaleza...* Y ¿qué pincel, aunque entren en la lid los de Ticiano y Tintoretto, ha sido tan fuerte, tan expresivo, tan veraz como el de Velázquez?» De todo lo cual se infiere que, así como Jove-Llanos fué de los primeros en sentir y conocer las bellezas de la arquitectura gótica, asimismo debe contársele entre los iniciadores del movimiento de reacción contra la pintura ecléctica y seudo-clásica, movimiento que devolvió el crédito perdido a las escuelas de nuestra pintura nacional. En general, lo que más realza la crítica de Jove-Llanos y le da indisputable ventaja sobre todo lo que le rodea, es su aptitud para comprender y estimar rectamente los méritos de las escuelas más distintas. Aun en la misma escultura de la Edad Media, que a Bosarte y a otros parecía totalmente ruin y

miserable, reconoce él «nobleza en los semblantes, expresión en las actitudes, gentileza en las formas, grandiosidad en los pliegues».

[p. 578] Apenas hubo región del arte que se librase de la escudriñadora mirada de Jove-Llanos, y en cuya historia no derramase algún rastro de luz. No conoció la arquitectura romántica o la confundió con la gótica: no conoció (como nadie en su tiempo) la arquitectura mudéjar, pero contribuyó de una manera eficacísima a que todo el mundo contemplase por medio del grabado los monumentos árabes de Granada y de Córdoba, publicados por la Academia de San Fernando de una manera harto imperfecta y sin el cortejo de ilustraciones y disertaciones que Jove-Llanos deseaba, entre las cuales son de notar un análisis general e idea científica de la arquitectura árabe, un análisis particular de las partes o miembros del ornato de esta arquitectura, midiéndolos y comparándolos exactamente y deduciendo de esta operación las proporciones arquitectónicas de cada uno, el paralelo de estas proporciones con las de griegos y romanos, y aun con las del arte gótico si fuere posible; observaciones sobre las varias materias empleadas por los árabes en sus edificios; estudio de las inscripciones, etc., etc. ¡Plan ciertamente vasto y magnífico! Pero los tiempos no estaban maduros aún para tan altos y trascendentales pensamientos, que todavía en nuestra época aguarden realización cumplida.

Jove-Llanos, que en la *Epístola del Paular* había expresado de una manera tan feliz el efecto religioso producido por la contemplacion de los claustros, se hallaba mejor preparado que hombre alguno de su tiempo para aspirar con toda la fuerza de sus pulmones el aliento poético de la Edad Media, cuando la soledad y la desgracia le pusiesen en contacto con las reliquias de ella. Encerrado por la bárbara saña de sus perseguidores en el castillo de Bellver, allí bajó a consolarle el numen ignoto de aquella fortaleza, cuyo silencio no se había interrumpido en más de dos siglos. Y por singular privilegio que la Providencia otorgaba al varón justo y perseguido, dióse en la mente de aquel anciano una nueva eflorescencia poética mucho más rica que la de sus verdores, y que bastó, con el testimonio de su limpia conciencia, a restablecer la paz y la alegría en su espíritu. Comenzaron a bullir y moverse en su fantasía, pugnando por adquirir cuerpo y forma, los fantasmas vagamente entrevistos en las crónicas de la Edad Media, los «próceres mallorquines que después de haber lidiado en el **[p. 579]** campo de batalla o en la liza del torneo a los ojos de su príncipe, venían a recibir de su boca la recompensa de su valor, y cubiertos, no ya del morrión y la coraza, sino de galas y plumas, pasaban en festines y banquetes, juegos y saraos, las rápidas y ociosas horas». Con vivísimos colores se le representaban duros encuentros en la guerra, estrechos lances de montería y cetrería, alanos y sabuesos, garzas y gerifaltes, lorigas y cimeras, adornos y paramentos militares, batallas arrancadas y peligrosos hechos de armas, cortes de amor, y *lais* y *virolays, tenzones* y *serventesios,* juglares y ministriles, y la violeta de oro, premio del vencedor. Era una verdadera fiesta del espíritu la que Jove-Llanos se daba en sí propio, en páginas dignas de una crónica del siglo XV, según la feliz expresión de Milá y Fontanals. Otros adivinaron en pleno siglo pasado otras formas y manifestaciones del futuro romanticismo; pero el romanticismo histórico y caballeresco, el romanticismo de Walter Scott, el mundo de las costumbres feudales, Jove-Llanos fué el primer español que le descubrió, saludándole con voces en que se mezclaban el entusiasmo y la inexperiencia. ¡Con qué magia tan singular resonaban en sus oídos los nombres de los Vidales y Mataplanas, de los Moncadas y Torrellas, *gloria de Aragón,* de los Rocaforts y Muntaneres, *terror del Oriente!* ¡Cómo se deslumbraban sus ojos ante las primeras muestras de la mal conocida poesía de los los trovadores, que él (como otros muchos entonces) confundía con la catalana! Nada de esto se hallaba entonces gastado ni marchito, como hoy lo está en gran parte por el amaneramiento y la rutina: todo era nuevo,

todo podía inflamar un alma tan sinceramente poética, aunque rara vez hiciera versos. En la descripción e historia del castillo, en las memorias sobre los conventos de Santo Domingo y de San Francisco, en la descripción de la Lonja de Palma, incomparable y bellísima fábrica de Jaime Sagrera, monumento el más bello que tenemos en España de la arquitectura civil del último período de la Edad Media, no queda ya rastro del hombre viejo, del hombre del siglo XVIII. Jove-Llanos salió de Bellver enteramente transformado. En su *Carta de Philo uItramarino*, que se ha perdido o yace inédita, [1] hacía la apología de los jardines ingleses, de lo que él llamaba *pintoresco*, y que **[p. 580]** ya en Inglaterra se llamaba *romantic*, y también del anacronismo artístico que junta en un mismo local, pero con cierta armonía, objetos de diversos tiempos y estilos, abriendo así inagotable campo a la fantasía inventiva del artista y del poeta.

Al nombre y a los trabajos artísticos de Jove-Llanos va unido, como la sombra al cuerpo, el nombre de su paisano y minucioso biógrafo don Juan Agustín Ceán Bermúdez, que ocupa en su historia lugar análogo al de Boswell en la del Dr. Johnson, o Eckermann en la de Goethe. Pertenecía Ceán Bermúdez a la clase de hombres laboriosos y medianos que, bajo la dirección e impulso de un hombre superior, desarrollan sus facultades en una dirección útil, y llegan a hacer trabajos interesantes donde se ve un reflejo de la inspiración del maestro. Alentado por Jove-Llanos, que le comunicó a manos llenas noticias, consejos y documentos, no siempre bien aprovechados; alentado por Llaguno, que le confió manuscrita su obra de los arquitectos, emprendió Ceán Bermúdez la tarea altamente meritoria de reunir en forma de diccionario las noticias biográficas y el catálogo de las obras de casi todos los artistas españoles, incluyendo en el número, no solamente pintores y escultores, sino iluminadores o miniaturistas, plateros y orífices, vidrieros, rejeros, bordadores de imaginería, grabadores en dulce o de láminas, y grabadores en hueco. Su libro no hubiera sido posible sin el de Palomino, pero representaba un progreso enorme sobre él. Palomino tenía la ventaja de presentar sus biografías por orden cronológico, al cual, con muy buen acuerdo, ha vuelto después Stirling. Ceán Bermúdez, aterrado sin duda por el cúmulo de sus personajes y por las dificultades que ofrecía el apurar la fecha de algunos, prefirió el orden alfabético, que es el más cómodo, pero el más irracional de todos. En la diligencia y en la riqueza de datos no hay punto de comparación entre ambos autores. Palomino tiene el mérito (ya en su lugar queda dicho) de habernos conservado la tradición de los talleres y estudios de su tiempo; pero esta tradición la acepta sin crítica, dando asenso a las más increíbles anécdotas, como es de ver en su Vida de Alonso Cano. Por el contrario, en Ceán, autor seco y sin imaginación alguna, pero escrupuloso y pacienzudo, todo está apurado y comprobado con documentos, aunque, por desgracia, sólo nos da el extracto y la quinta esencia de ellos. Comenzó por examinar **[p. 581]** nuestros libros de artes, desde las *Medidas del Romano* hasta el viaje de Ponz, entresacando de ellos cuanto decía relación a la parte histórica. Otro tanto hizo con los libros italianos y franceses, para encontrar noticia de los artistas extranjeros que habían trabajado en España. Buscó después cuantos escritos inéditos podían darle alguna luz sobre la materia, y tuvo la suerte de dar con algunos tan importantes como el de Francisco de Holanda, el de Jusepe Martínez, los apuntamientos de Lázaro Díaz del Valle y de los dos Alfaros (que tanto sirvieron a Palomino), y las memorias de la antigua Academia sevillana, fundada por Murillo. Pero todo esto le hubiera dado escaso caudal de noticias, si no hubiese acudido directamente a los archivos de las catedrales y monasterios, explorando por sí mismo los más importantes, y por medio de amigos suyos doctos e inteligentes, los demás. Allí estaba la verdadera historia de nuestras artes, de la cual muy poco había en los libros. Ceán, con brevedad desesperadora, resumió en seis tomitos toda esta riqueza y la que pudo suministrarle el examen directo de las obras de arte, ya en los templos y palacios, ya en varias galerías particulares. No pidamos más a quien tanto hizo: no busquemos con la mala fe que mostró

Gallardo (movido de su odio ciego contra los afrancesados) lunares y omisiones inevitables en un trabajo tan inmenso. Si alguna vez llega a escribirse la historia de las artes españolas, a Llaguno y a Ceán deberemos siempre los fundamentos. Sin sus libros, hubiera sido imposible el de Stirling, que, a pesar de sus méritos, tampoco es definitivo, y que las más de las veces no hace sino poner en mejor estilo y método, con crítica más certera y desapasionada, lo que halló escrito en sus predecesores. Las adiciones de Ceán al libro *De los arquitectos* de Llaguno, todavía son mejor libro que el *Diccionario de Bellas* Artes, como escritas en edad madura y con más caudal de doctrina: tienen, además, la ventaja de exhibir íntegros los documentos en que el autor se apoya. Por todo ello mereció Ceán Bermúdez, si no el retumbante dictado de *Plinio español* con que le celebraban sus amigos y compañeros de infortunio político, ni el de *historiador filósofo* que se lee en el encabezamiento de la oda de Reinoso, tan impíamente destrozada por Gallardo, [1] a lo menos alguno **[p. 582]** parte de las alabanzas y muestras de agradecimiento que en más sosegado tono le prodigó el mismo ilustre poeta sevillano:

«No, dulce amigo: en el sepulcro odiado
De tu saber, la lumbre
No se apagó, que aún brilla en la alta cumbre
Do a las artes el templo has levantado.
Aún muestra allí tu voz al genio ibero
De la gloria el sendero.

Allí la magia de *Velázquez* vive,
Y del Van Dyck hispano
El amable pincel: allí de *Cano*
El triple genio eternidad recibe,
Y edad logra por ti más duradera
La fábrica de *Herrera.*

Sí; la gran mole que erigió Filipo
Y el lienzo que remeda
La gloria que vió Antonio: el que de *Breda*
La rendición figura, el que a *Menipo,*
El tiempo deshará, cual sol la nieve,
O viento el humo leve.

Pero no así del arquitecto sabio
Perecerá el renombre;
No el de Murillo así: tu claro nombre,
Que de Bermudo inmortaliza el labio,
¡Oh, gran Velázquez!, triunfará de olvido,
Por su voz redimido». [1]

.....

En la crítica estética, Ceán carece de toda iniciativa propia. Tomó por modelo y por guía a Jove-Llanos, y repite ciegamente sus juicios y máximas, a veces con las propias palabras. Aceptó sus aventuradas teorías sobre la procedencia oriental de la ojiva, y bautizó el gótico con el extraño

nombre de arquitectura ultramarina. Pero tuvo el mérito de haber hecho, antes que otro alguno en España, la descripción prolija y minuciosa de un edificio gótico del último tiempo: la catedral de Sevilla. [2] A la bienhechora **[p. 583]** influencia de Jove-Llanos se debe atribuir también el que Ceán Bermúdez, educado en la austera disciplina de Milizia, cuyo Arte **[p. 584]** *de ver* tradujo y exornó con útiles notas, se apartase del exclusivismo idealista y seudo clásico al juzgar la pintura religiosa y **[p. 585]** naturalista de la escuela sevillana en su maestro más egregio. Bajo este aspecto, las mejores páginas de crítica que Ceán Bermúdez nos ha dejado, son las del breve diálogo entre Mengs y Murillo, trabajo vergonzante, al cual no se atrevió a dar su nombre por no chocar de frente con las opiniones recibidas. Oculto bajo la persona de Murillo, hace el tímido Ceán la crítica más sangrienta del eclecticismo de Mengs, de esa *bárbara educación* artística que estudia los modelos antes que la naturaleza, del paganismo académico que intenta llevar a los cuadros religiosos las formas y aptitudes esculturales; y acusa resueltamente al pintor de Carlos III de haber dado al traste con la pintura española (aunque por rumbo opuesto al de Lucas Jordán), oprimiéndola con un cúmulo de reglillas y de preceptos, y extraviándola con las resonantes palabras de «estudio del antiguo, filosofía, belleza ideal y metafísica del arte». Supone que Mengs se murió de envidia y desaliento de sí propio, a vista de aquellos asombrosos lienzos de Velázquez, «donde se ven andar los caballos y rodar las devanaderas de las Parcas»; sostiene que los nuestros fueron grandes, porque aprendieron a pintar antes que a dibujar «con esos inútiles primores de gastar bien el lápiz, que sólo sirven para hacer mezquinos y medrosos», y, finalmente, entona en loor de Murillo el más apasionado ditirambo. Este opúsculo tiene la importancia de su fecha: 1819. Cuando un hombre tan meticuloso y desconfiado de toda novedad como Ceán Bermúdez, un simple erudito más bien que un estético, se atrevía a lanzar tales paradojas, es porque la revolución artística estaba ya en la atmósfera. Goya había triunfado de Mengs, aunque nadie hubiese seguido a Goya. El eclecticismo idealista, cada vez más frío, impopular y desacreditado, sucumbía bajo los golpes de la escuela de David, que brilló por un momento, para caer luego envuelta en la ruina común de todo lo amanerado y todo lo falso.

No quedaría completo el cuadro de las ideas que en el siglo XVIII dominaron sobre las artes del diseño, ni se entendería hasta qué punto llegaron a ser populares estas ideas, rompiendo el estrecho círculo de los artistas y de los críticos de profesión para penetrar **[p. 586]** en el espíritu de todos los hombres educados, preocupándolos y apasionándolos más que en época alguna de nuestra cultura, si no tuviéramos en cuenta los discursos y las poesías que solemnemente se recitaban cada tres años en la apertura y distribución de premios de la Academia de San Fernando; piezas poéticas u oratorias que son, al mismo tiempo que reflejo fidelísimo de la Estética reinante, una crónica viva de las transformaciones que iba experimentando el arte literaria, en íntima y estrecha relación con las otras artes hermanas. [1] No todos los versos leídos en aquellas brillantes y clásicas fiestas son ejemplares de inspiración lírica ni merecen vivir en la historia, a no ser como deplorables testimonios de un período de *poesía prosaica;* pero desde el reinado de Carlos III el estro de los poetas se mostró algunas veces igual a la grandeza del asunto. Hay un verdadero abismo desde los flojos y desmayados metros de Montiano o del P. Jerónimo de Benavente, de Salas o de don Pedro de Silva, hasta aquellas nobles y reposadas estancias de Fr Diego González, en quien pareció renacer la sana y apacible lengua de Fr. Luis de León:

«De la madre Natura
Los seres desmayados
A más sublime estado los levantas,
¡Oh divina pintura!,

Y al lienzo trasladados,
Instruyes la razón, la vista encantas...»

Huerta fué el poeta favorito de la Academia de San Fernando; las actas de los años 1760, 1763 y 1778 están llenas de versos suyos, églogas piscatorias, canciones, octavas, romances endecasílabos, tan desiguales como todo lo que hizo, robustos y valientes a veces, pero afeados de continuo por una extraña mezcla de la hinchazón gongorina y del prosaísmo didáctico de su tiempo. Por cierto que no deja de causar extrañeza ver al desmandado y semirromántico poeta de la *Raquel* cifrar la excelencia del arte

«En que pueda el ingenio laborioso
[p. 587] Seguir en los modelos soberanos
El primor de los griegos y romanos». [1]

Años después, otro poeta, no menos español ni menos insurrecto que Huerta contra los preceptos de las escuelas y aun contra los del buen gusto, el cantor de las *Naves de Cortés* y de Granada *rendida*, don José María Vaca de Guzmán, cuyos arrojos tan en gracia cayeron a la Academia Española, leía en la Sociedad Económica de Granada, [2] con motivo de una repartición de premios a los alumnos de las escuelas de diseño, un romance endecasílabo, donde se extasía con las glorias del *pincel toscano* y de la arquitectura clásica:

«Lucirá Jonia, brillará Corinto,
Crecerá de la Dórida el aplauso.
.....
Soberbio alcázar, religioso templo
Aquí Siloe labró con diestra mano,
Portentos nacerán de sus cenizas.
De torres altas y triunfantes arcos.»

Aunque esta admiración no es tan exclusiva que le impida recordar los timbres del arte pictórico nacional:

«De Labrador imitarán las frutas,
Copiarán las florestas de Arellano,
Peces de Herrera, lides de Toledo,
Y del mismo Velázquez los retratos». [3]

Pero todo cuanto las artes habían inspirado hasta entonces **[p. 588]** a nuestros poetas del siglo pasado, parece prosa vil al lado de la magnífica oda de Meléndez, A la *gloria de las artes*, leída en la Academia de San Fernando el 14 de julio de 1781. Aun a la distancia en que nos hallamos de aquellos poetas y de aquellos artistas, se comprende y se justifica el asombro y la explosión de entusiasmo que tales versos produjeron. Desde la ruina de nuestras antiguas escuelas clásicas no se habían oído en España otros iguales. De allí a las odas de Quintana no había más que un paso. El mismo Quintana, con amor de discípulo, ha apreciado mejor que ningún otro los méritos de esta composición, en que Meléndez, abandonando por primera vez los fáciles y trillados senderos de la

insulsa poesía bucólica y anacreóntica, osó volar *como ave de* Jove a los espacios de la gran poesía «con un entusiasmo tan sostenido, tan igual, describiendo con tanta inteligencia como elegancia los monumentos clásicos del cincel antiguo, dando en hermosos versos realce y brillo a los pensamientos de Winckelmann, con quien manifiestamente lucha, y todo esto sin desmayar, sin decaer, sin que se confundan ni alteren las formas regulares del plan con la energía y el desahogo de la ejecución, en una poesía de estilo tan perfecta y acabada».

De Winckelmann y Mengs desciende, en efecto, la inspiración estética de Meléndez; pero no todo está sacado de los libros, no todo está aprendido: lo que alienta y vivifica la composición es el entusiasmo del poeta por las obras maestras del arte clásico; y este entusiasmo es sincero, aunque Meléndez no conociese tales obras más que por traslados. Profesa Meléndez el principio de la *belleza ideal* y de la depuración de los seres naturales por medio del arte, en los mismos términos en que Mengs la entendía y practicaba:

«Tus seres *mejorarse,*
¡Oh, natura, en el lienzo trasladados...»;

pero siente de una manera personal y viva los hechizos del color y de la luz:

[p. 589] «¿De qué vena
Sacas el colorido,
Que al alba el velo cándido retrata
Cuando asoma serena
Por el Oriente, en rayos encendido?
.....
¿Cómo en un plano inmensos horizontes,
La atmósfera bañada de alba lumbre,
Sereno y puro el cielo,
La sombra obscura de los pardos montes,
Nevada la alta cumbre,
La augusta noche y su estrellado velo,
Del ave el raudo vuelo,
El ambiente, la niebla, el polvo leve,
Tu mágico poder tan bien remeda,
Que a competir con la verdad se atreve,
Y el alma enajenada en ellos queda?»
.....

Sería preciso trasladar toda la oda para dar idea cumplida del poder de expresión que hay en ella; pero a lo menos conviene recordar, no sólo por sus múltiples bellezas, sino porque vienen a ser paráfrasis elocuente de las descripciones de Winckelmann y de Milizia, algunas de las estancias consagradas por Meléndez a los grandes monumentos de la escultura griega:

«Pero el mármol se anima, del agudo
Cincel herido, y a mis ojos veo

A Laocón cercado
De silbadoras sierpes: en su crudo
Dolor escuchar creo
Los gemidos del pecho congojado,
Y el aspirar alzado.
Los hórridos dragones, con ñudosos
Cercos le estrechan, y su mano fuerte
En vano de sus cuerpos sanguinosos
Librarse anhela y redimir la muerte.
¡Mira cómo en su angustia el sufrimiento
Los músculos abulta, y cuál violenta
Los nervios extendidos!
¡Cuál sume el vientre el comprimido aliento
Y la ancha espalda aumenta!
.....
¡Y cuál muestra en su frente
La fortaleza y el dolor luchando,
[p. 590] Y con las sierpes en batalla fiera,
Sus vigorosos muslos agitando,
Los fuertes lazos sacudir quisiera!

Mientra en Apolo la beldad divina
Se ve grata animar un cuerpo hermoso,
Do la flaqueza humana
Jamás cabida halló. Su peregrina
Forma y el vigoroso
Talle en la flor de juventud lozana,
Su vista alta y ufana
De noble orgullo y menosprecio llena,
Muestran al Dios, que en actitud serena
Tiende la firme omnipotente mano.
Parece en la soberbia excelsa frente
Lleno de complacencia victoriosa
Y de dulce contento,
Cual si el coro de Musas blandamente
Le halagara: la hermosa
Nariz hinchada del altivo aliento,
Libre el pie en firme asiento,
Ostentando gallarda gentileza,
Y como que de vida se derrama
Un soplo celestial por su belleza,
Que alienta el mármol y su hielo inflama».
.....

¡Qué fiesta del espíritu debió de ser aquella en que se oyeron sucesivamente tales versos de Meléndez y la prosa del *Elogio de las Artes* de Jove-Llanos! Tan impresa quedó en el recuerdo de todos, y tal

rastro de luz dejó tras de sí, que perjudicó no poco al éxito de otra canción de Meléndez, *El deseo de gloria en las Artes,* leída en la junta académica de 14 de julio de 1787, por más que buenos conocedores, entre ellos el mismo Quintana, no la juzgasen inferior a la primera; porque si el estilo era menos perfecto y esmerado, tenía, en cambio, una audacia de tono insólita hasta entonces en el poeta. Con efecto: Meléndez había entrado en la que podemos llamar su *temporada filosófica,* y trataba de dar más alcance y trascendencia a sus composiciones, lo cual, a los ojos de Quintana, era un mérito, y no siempre lo es a los nuestros. Lo cierto es que esta oda resultó más dura y escabrosa que la primera, mucho más razonadora y prosaica, además de ser en bastantes pasajes amplificación débil y verbosa de ideas que con más **[p. 591]** espontaneidad había expresado antes. Los principios estéticos son siempre los de Mengs:

«... la *mente creadora,*
Émula del gran Ser que le dió vida,
Hasta las obras *enmendar desea*
De su alta excelsa *idea.*
Así en la llana tabla colorida,
Nuevos seres engendra, y los mejora
De diestra mano el toque peregrino.
.....
¡Oh, mágico poder! El delicado
Botón, la hórrida nube,
La vaga luz, el verde variado,
Sólo unas líneas son, y al pensamiento,
Cual la misma verdad, llevan contento».

Y para que no se dude de la procedencia de esta doctrina, el autor derrama flores a manos llenas sobre la tumba del llamado *pintor filósofo,* celebrando en el, a vueltas de cualidades positivas, otras que no tuvo jamás: gracia, belleza ideal, composición ingeniosa, *verdad del colorido,* expresión, dibujo delicado.

Meléndez no acertó a triunfar de sí mismo en esta segunda prueba. Pero el impulso vigoroso comunicado por él a la exposición animada y brillante de las ideas estéticas, pasó a otros ingenios, que acudieron como en certamen a disputarse

«La palma colocada
Al pie de la verdad y la belleza».

Fué el primero y uno de los más afortunados, el célebre humanista y catedrático de Poética de los Reales Estudios de San Isidro, don Ignacio López de Ayala, el cual leyó en la distribución de premios de 1784 unos vigorosos tercetos sobre *el ornato que dan las Artes a la Naturaleza.* Son los mejores versos castellanos que hizo en su vida, por no decir los únicos buenos. El autor sigue muy de cerca las huellas de Meléndez, y en algunos pasajes se ve el empeño de competir con él, y de dar una expresión todavía más enérgica y concisa a sus pensamientos:

«Terror inspira el duro bronce, y leo

La turbación, espanto y alarido
Del que bramar entre serpientes veo.
[p. 592] El arco, el brazo, el rostro enfurecido
Del Dios advierto que vengó a Latona,
Y de su flecha el volador ruido.

Siento el ímpetu y arte que blasona
El gladiador, que intrépido pretende,
Vencido muerte, o vencedor corona.

Del sacro fuego que en el alma prende
Tan grande es la virtud, tal la ventura,
Que en la informe materia vida enciende».
.....

La estética de don Ignacio López de Ayala es de lo más espiritualista y platónico que puede darse. El genio de las artes es para él una luz *etérea,* un fuego *comunicado* del *Divino Ser,* una centella voraz e inextinguible que levanta el vuelo

«A do su origen y su ardor la llama».

La mente humana, que abraza cuanto cabe en los cielos y en la tierra, puede crear animosamente otro universo todavía más hermoso, por obra de la fecunda fantasía, acercándose así

«a la suprema *Idea,*
Que enciende y llama al corazón humano.
.....
Cuanto embellece el variado suelo,
El ámbito del aire luminoso,
El mar profundo, el cristalino cielo,

Sujeta con su espíritu animoso,
Y, *Criador universal,* figura
Más adornado el mundo y más hermoso.

Con osadía igual a su ventura,
Corrige y cría otra naturaleza
De más beldad, de perfección más pura;

Y vencida primero la dureza
De la necesidad, con nuevo aliento
Busca, no satisfecho, *más belleza*...

¡Alma feliz, a la que el cielo llama
Por senda tan gloriosa, alma escogida,
Si llegas a la lumbre que te inflama,

¡Oh!, no te espante la áspera subida,
Que el ánimo celeste más se alienta
Cuando el laurel con más afán convida!»

En principios muy semejantes de ideología espiritualista está **[p. 593]** basada la notable oración sobre las Bellas Artes pronunciada en 1790 por el arcediano de Segovia, don Clemente Peñalosa, autor de un curioso libro de política, imitación en parte, y en parte refutación del *Espíritu de las leyes.* Peñalosa sostiene, como Meléndez y Ayala, y Mengs y Milizia, y todos los estéticos de entonces, sin excluir a Arteaga, que la belleza natural no hace tanta impresión como la imitada, «que el arte adorna y viste de gracias a la naturaleza, la suple, la perfecciona y acaba objetos más felices». La belleza perfecta no existe en las cosas creadas, pero existe la *Idea* o la suma de sus perfecciones en el orden del Universo, del cual es trasunto el orden artístico. El imitador enseñado a descomponer la naturaleza, se levanta sobre ella, y, tomando las perfecciones de todos los objetos, forma uno bello. No se detiene en las cosas sensibles, sino que, *buscando la unidad verdadera,* se eleva hasta los senos de la Divinidad, para crear en su fecunda fantasía la *idea* o tipo de perfección que ha de poner en la tela, en el poema, en el mármol. «Por eso (añade Peñalosa en su calidad de apologista católico) las obras de los ateos han sido en todos los siglos las más áridas, porque en su imaginación no hace asiento la suma hermosura y perfección de Dios».

El movimiento *indeliberado* de placer que la belleza produce (contiúa explicando nuestro autor), no es el único juez decisivo de sus obras. Es menester contar con el *gusto de la razón,* sin el cual el gusto de los sentidos es cosa *arbitraria y de opinión.* No basta sentir la belleza de una estatua: es necesario conocerla, analizarla por un procedimiento racional. En las edades clásicas de las Artes se admira la unión del *genio* con el *raciocinio,* y del *entusiasmo* con la *filosofía.* «Hay épocas en que desciende a los pueblos un espíritu de perfección o habita entre los hombres cierto Numen destinado a unir y mejorar sus ideas.» Pero la presencia de este Numen es siempre harto rápida: después de complacerse en crear algunas generaciones más sabias y delicadas que las precedentes, «huye del género humano como suerte caprichosa, llevándose consigo las luces que antes difundía». Para detener en alguna manera esta fatal decadencia, Peñalosa no encuentra otro recurso que la filosofía de las artes. «Si somos filósofos, seremos artistas». Esta *filosofía de las artes* se reduce a la *filosofía del corazón:* rasgo sentimental muy propio de la época en que el **[p. 594]** docto Arcediano escribía. «Las Artes que deleiten por medio de la imitacion, requieren tres condiciones: *fibra delicada, corazón sensible, razón despierta y frofunda».* El principio de la sensibilidad estética es la *atracción moral,* «a cuyo círculo refluyen las almas para sentir». El efecto moral del arte consiste en una acción serena y apacible, que eleva el pensamiento y dilata las delicias de la vida. ¿A quién no alegran el ánimo aquellas imágenes de la poesía clásica: «cerros dorados, luz *serena,* golpes de agua desgajados, límpidas ondas, Panuos, Ninfas?». [1]

Es raro encontrar en escritos de este tiempo tanta copia de ideas expresadas con tanta facilidad y limpieza, y de un modo, por decirlo así, tan moderno. Algo pudiéramos decir también del discurso leído en la junta de 1802 por el secretario de la Academia de San Fernando, don José Luis Munárriz (el traductor de Blair), sobre *los conocimientos accesorios que debe poseer el artista;* pero falta espacio, y es preciso limitarnos a los nombres más ilustres. ¿Cómo omitir el de Quintana, que por primicias de su juvenil ingenio presentó en la arena académica una oda en 1787, y una epístola en 1790, a los dieciocho de su edad? Cierto que una y otra composición están muy lejanas de lo que fué luego el más descuidado de los rasgos de aquel gran poeta; pero algo hay que hace presentir ya,

aunque sea de lejos, la elevación de sus aspiraciones artísticas:

«Levante, pues, el misterioso velo
Con que natura sus bellezas cubre,
Tu gran genio, y sus ámbitos girando,
La belleza ideal beba en su fuente.
Que cual águila rápida, a las nubes
Se lance impetuoso, y discurriendo
Los magníficos orbes celestiales,
De *idealidad* se llene, y descendiendo
Desde allí al suelo, de su mente altiva
Todo lo bajo y terrenal desvíe,
Dicte tus obras y tu mano guíe».

La musa juvenil de Quintana estigmatizaba ya en tono tan severo y dogmático como lo fué el de su madurez, todo empleo **[p. 595]** liviano, fútil o vergonzoso de las artes del ingenio, toda prostitución de los pinceles y de la pluma. Sólo consiente que se empleen en eternizar los actos de heroísmo, los triunfos y los martirios de la patria y de la libertad, Catón y Broto, Pelayo, el Cid y Guzmán el Bueno. ¿Quién no reconoce en esto la misma pasión de poeta civil, ardiente, generosa, exclusiva y casi fanática que luego estalló con tan desusada majestad y grandeza en la oda A *Padilla* y en la oda A *la Imprenta?*

«Y si queréis que el universo os crea
Dignos del lauro en que ceñís la frente,
Que vuestro canto enérgico y valiente
Digno también del universo sea».

La idea del envilecimiento de la *sagrada lira* se había aferrado tenazmente al espíritu de Quintana, que muy mozo aún presentía y anhelaba para su frente los lauros de Tirteo:

«¡Ay! Los sagrados venerables días
No son aún en que se torne al canto
Su generoso y sacrosanto empleo.
Pero ellos brillarán: yo, caro amigo,
Ya entonces no seré: nunca mi acento,
Hirviendo de entusiasmo, en grandes himnos
Se podrá dilatar, que grata escuche
Mi patria, y que en la pompa de sus fiestas
El coro de los jóvenes las cante,
El coro de las vírgenes responda,
Y el eco lleve mi dichoso nombre
Y todo un pueblo con furor le aplauda».

Apresurémonos a advertir, sin embargo, que Quintana, como gran poeta que era, fue accesible a todas las formas y manifestaciones de lo bello, y así acertó a expresar de un modo admirable la gracia de la

figura humana agitada por el movimiento de la danza (en la oda A *Cintia),* y no se mostró indiferente a los halagos del canto y de la declamación en la oda *A Luisa Todi.*

El ingenio de Gallego, más flexible si menos altamente lírico que el de Quintana, pagó también el usado tributo a las Artes, cuyo elogio había llegado a ser la *pieza de examen* de nuestros poetas. No podía ser más solemne la ocasión en que el vate zamorano escribió su famosa oda A *la influencia del entusiasmo público en* **[p. 596]** *las Artes.* Era en septiembre de 1808, en los primeros y más gloriosos días de la guerra de la Independencia, después del triunfo de Bailén y de la primera defensa de Zaragoza. La capital, libre por breve espacio de la presencia de los ejércitos franceses, daba rienda suelta a la expansión patriótica, que forzosamente tenía que mezclarse en todo género de solemnidades. Era necesario, pues, que el nuevo panegirista de las Artes diese a su canto muy diversa forma y espíritu que los anteriores, poniéndose al nivel del entusiasmo cívico, y dejando en lugar secundario aquellas lucubraciones técnicas que habían sido el asunto primordial de los versos de Meléndez y Ayala. Gallego salvó hábilmente el escollo, cantando en versos magníficos la fuerza y el poder creador del *entusiasmo,* fuente de todas las grandes acciones de la vida y de todas las sublimes creaciones del arte:

«Sus obras inmortales
Del tiempo vencen la veloz carrera.
El fué quien blando suspiró en Tibulo,
Trazó los celestiales
Rasgos que a Venus dan gracia y belleza;
El la noble osadía
Fijó de Apolo en la gentil cabeza;

Y a par que en el sonoro
Canto de Homero al implacable Aquiles
El penacho agitó del yelmo de oro,
Y en su seno encender los ayes supo
Con que la triste Andrómaca suspira,
Dió el intenso gemir al noble grupo
Do en lastimero afán Laoconte expira.

El sólo fué: si la espartana gente
Ardiendo en sedición calmó Trepandro;
Si Timoteo audaz con prestos sones
Supo encender el alma de Alejandro
En el vario volcán de las pasiones,
Primero las sintió. Quien a los ecos
De virtud y de gloria no se inflama,
.....
El que al público bien o al patrio duelo,
De gozo o noble saña arrebatado,
.....
Su corazón de hielo
Hervir no siente en conmoción secreta,

Ni aspire a artista ni nació poeta.
[p. 597] ¡En balde, ansioso, el mármol fatigando,
Puliendo el bronce, en desigual contienda
Pugnará con tesón! Por más que hollando
De *insuficiente imitación* la senda,
Al Correggio sus gracias pida, ¡en vano!
Alma al gran Rafael, brillo a Tiziano,
Nunca en su tabla el hijo de Dione
Maligno excitará falaz sonrisa,
Ni el fiero ardor de los combates Ciro,
Ni hará gemir la moribunda Elisa,
Ni Hécuba triste arrancará un suspiro».

La verdadera poesía de las artes estaba encontrada, y no ciertamente por los rumbos que habían seguido Rejón de Silva y Moreno de Tejada. No se trataba de enseñar didácticamente los procedimientos de la pintura ni los cánones de la belleza escultural, sino de hacerla bullir y palpitar en los versos. Sólo el entusiasmo lírico o el primor descriptivo podían legitimar esta poesía híbrida de arte y de ciencia. Y si es cierto que el numen de Céspedes renació vigoroso en Meléndez y en su discípulo Gallego, tampoco se ha de omitir que el arte menudo y prolijo del abate Delille, aquella labor de taracea o de mosaico, que consiste en amplificar poéticamente rasgos y detalles del mundo exterior, ya físico, ya artificial, tuvo entre nosotros muy aventajado discípulo en Arriaza, cuyo poema *Emilia o las Artes* (escrito, según parece, para recreo de la famosa Duquesa de Alba), contiene versos elegantísimos y más estudiados y maduros que lo fueron generalmente los de su autor, aunque por otra parte carezca de toda unidad en el plan, reduciéndose a una serie de cuadritos o más bien de paisajes de abanico. Arriaza no tenía alientos ni doctrina para una obra larga; pero su ingenio vivo y ameno le dictaba a veces rasgos de elegante poesía. ¿A quién no honrarían estos versos tan gráficos y tan valientes:

«...y el mismo sol se asombra
De no poder dar luz al rasgo oscuro,
Que condenó el pincel a eterna sombra»?

Arriaza concibe el Buen *Gusto* como un «instinto secreto», un «intenso órgano de razón, germen de toda rectitud», y le pinta «idólatra del Orden», desvelándose por

[p. 598] «*Restaurar* del mundo la armonía».

El orden estético es trasunto del orden moral: nuestro poeta lo dice de un modo harto prosaico:

«¿Qué razón, qué alma bella en el buen gusto
No adora el simulacro de lo justo?»

Este poema pertenece a los últimos años del siglo XVIII: Arriaza, que alcanzó vida bastante larga, pudo leer todavía en 1826 y 1832 versos encomiásticos de las *Bellas Artes,* en la Academia de San Fernando. Pero ya decadente y apagado su estro, salió del paso con el fácil recurso de explotar sus

propios versos antiguos, copiando muchas veces a la letra los mejores trozos del poema *Emilia.* Hay, sin embargo, rasgos originales y no infelices en las últimas octavas que dedicó a este asunto, las cuales le acreditan, como siempre, de fácil y pulcro versificador. Por su carácter técnico nos parece digna de conservarse la siguiente:

«Mas el supremo Autor que el orbe mueve,
Sus dones en el hombre así ha fijado,
Que no alcanza a crear la flor más leve,
Pero sí a retratar cuanto es creado.
La luz ordena que a su mente lleve
De cuanto tiene forma el fiel traslado;
La *imitación* que esta verdad exprime
Es de las artes la invención sublime.»

Pero sea cual fuere el mérito (innegable) de las octavas de Arriaza, totalmente quedaron oscurecidas en aquella célebre junta de 1832 (que presidió en persona el casi moribundo rey Fernando VII), por la oda memorable y espléndida del Duque de Frías, que en esta ocasión se mostró émulo, más que imitador y alumno, de don Juan Nicasio Gallego, de quien no tiene la corrección sostenida, pero a quien aventaja en cierto elegante desenfado. Versos hay de esta oda (la protesta contra los separatistas americanos) que por su incomparable belleza y por el sentimiento patriótico que los anima, han hecho daño a otros de la misma composición, no menos dignos de considerarse como joyas. Tal es, por ejemplo, la descripción del cuadro de las *Lanzas:*

«¡Oh magia del color, a cuánto alcanzas!
En árida llanura polvorosa
[p. 599] Contrarias huestes bélicas reparo
Con sus ferradas lanzas,
Y entre humo denso y nebuloso cielo
Cimas alzadas de lejano monte
Cerrando el horizonte,
Y al golpe diestro del pincel valiente,
Miro animado a Spínola bondoso
Con la banda encarnada
Que Toledo labró de rica seda,
Apoyando su mano respetada
Sobre el rendido defensor de Breda». [1]

Todas las composiciones hasta aquí recordadas fueron leídas realmente en la fiesta académica a que se destinaban. No alcanzó tan buena suerte la larga y brillante oda *A las Bellas Artes* que don Félix José Reinoso compuso con ese objeto en 1830, y que por razones de una u otra índole ni aun llegó a imprimirse por entonces, aunque las copias corrieron con estimación entre los hombres de gusto. Reinoso, de quien tenemos ya bastante noticia, era un espíritu analítico y robusto, pero seco y árido, y si no enteramente negado al entusiasmo, a lo menos poco inclinado a la emoción. Sentía con la cabeza, y así su poesía es enteramente racional y reflexiva, levantada con andamios dialécticos, y generalmente muy áspera y muy tiesa. La oda *A las Artes de imaginación* (que es, a mi juicio y al de

muchos, su obra maestra) está construída con el mismo método y rigor lógico que una disertación o un tratado. Partiendo del principio de que la *razón* y la *fantasía* son las dos facultades productoras del Arte, a cuya mágica acción se levanta *tropa encantada de simulacros*, vestidos por la imaginación de forma, color y relieve; y aceptada (a pesar del sensualismo de Reinoso) la doctrina *mengsiana* de que la naturaleza no sólo es emulada, sino en cierto modo vencida por el arte, aunque con elementos tomados del mundo exterior:

(«Sus modelos robándole a natura,
Aun la *intenta vencer*, y *audaz rehace*
Cuantos el áureo claustro
Seres abarca de Aquilón al Austro»),

comienza a describir una por una, con más riqueza que espontaneidad **[p. 600]** de frase, las maravillas de la Pintura, que logra copiar el *desligado ambiente*, y de la Escultura,

«Que en densa mole retener procura
La ilusión fugitiva».

y que da *cuerpo sólido a la interior fantasma:*

«¡Cincel divino que a la roca helada
Y al bronce da blandura y movimiento!
Ya del Pitio los músculos oculta,
Cual si fuera animada
La augusta imagen de celeste aliento: [1]
Ya, si finge la humana fortaleza,
En Hércules los mueve y los abulta:
Ya la muelle terneza
Y dulce continente,
El hierro dócil en Antínoo miente».

La misma tirante y premiosa elegancia brilla en la larga y un tanto monótona enumeración de los artistas, animada de vez en cuando por rasgos de crítica en que se revela, si no el poeta lírico, el conocedor inteligente, avezado a ver según los preceptos de Milizia... Así dice de Velázquez:

«Del lienzo un aire vagaroso forma,
Que aspirar quiere al labio»;

y de Murillo:

«Tú del Empíreo santo
La luz viste sin velo
Y la mostraste pura al bajo cielo».

El fondo de conocimientos técnicos que Reinoso poseía en materia de Bellas Artes, acrecentados por

su amistad con Ceán, resplandece no sólo en esta oda, sino en varios opúsculos suyos en prosa, en la respuesta a los artículos de Gallardo contra el *Diccionario* de Ceán Bermúdez, o en los que consagró a las dos principales obras de los escultores Alvarez y Solá [2] (el *Grupo* **[p. 601]** llamado de *Zaragoza,* y el del Dos de Mayo), o en el *Discurso sobre el estilo de la pintura sevillana.* [1] En estos escritos, Reinoso sigue estrictamente las ideas de Milizia y de Ceán Bermúdez, sosteniendo que el ideal consiste en «la pureza o depuración de los defectos individuales»; pero se manifiesta más que ellos inclinado (como era de presumir, dada su procedencia filosófica) al *estudio del natural,* a lo que él llama *estudio fisiológico;* si bien por lo tocante a la Escultura prefiere la máxima griega tan admirablemente comentada por Lessing, de subordinar la expresión a la belleza «sin degradar la elegancia de las formas, ni hacer aquella vana ostentación de anatomía que produce dureza y mezquindad». Para Reinoso, la escultura es y debe ser siempre arte idealista. «Nada común admite, nada trivial, como lo admite la Pintura en sus géneros inferiores». El artículo sobre el grupo de Alvarez es quizá la mejor página de crítica artística que se escribió en España durante el reinado de Fernando VII. ¡Increíble parece que tales lucubraciones hayan exornado en tiempo alguno las prosaicas páginas de la *Gaceta de Madrid!* [2]

NOTAS A PIE DE PÁGINA:

[p. 514]. [1] . Nota 14 *al Elogio de D. Ventura Rodríguez.*

[p. 515]. [1] . Tomo I. Portada grabada por Rovira y dibujada por el autor.

«EI Museo Pictórico y Escala Optica. Tomo I. Theórica de la Pintura, en que se describe su origen, essencia, especies y qualidades, con todos los demás accidentes que la enriquezen e ilustran. Y se prueban, con demonstraciones Mathemáticas y Filosóficas, sus más radicales fundamentos. Dedícale a la Cathólica, Sacra, Real Magestad de la Reyna Nuestra Señora D.ª Isabel Farnesio, Digníssima Esposa de nuestro Cathólico Monarca Don Felipe Quinto. Por mano del Excelentíssimo Señor Marqués de Santa Cruz, Mayordomo Mayor de su Magestad: su más humilde criado D. antonio Palomino de Castro y Velasco. Con privilegio. En Madrid, por Lucas Antonio de Bedmar, impressor del Reyno, &. Año 1715.»

Fol. 16 hs. prels. y 305 págs. de texto, + 9 de *Indice de los términos privativos del Arte de la Pintura y sus definiciones, según el orden Alphabético: con la Versión Latina en beneficio de los extranjeros,* + 4 *láminas de figuras geométricas,* + 14 *de Indice de cosas notables.*

Los preliminares son: Dedicatoria de Palomino a la Reina.—Censura del P. Bartholomé Alcázar, de la C.ª de Jesús.—Censura de Fr. Juan Interián de Ayala, que dice, entre otras cosas: «Es la facultad oratoria muy parecida a la Facultad de la Pintura. Tienen ambas dilatados y no menores límites una que otra».—Privilegio del Rey.—Amici *in auctorem pingendi artis peritíssimum* (elegía en dísticos).—Epigrama del Lic. D. Joseph de Alcántara y Cea (en dísticos).—Soneto (culterano) de D. Francisco de Córdova.—Erratas.—Tassa.—Prólogo.

Tomo II. Portada grabada por Juan Palomino, sobrino del autor: las Artes haciendo la apoteosis de Luis I.

«El Museo Pictórico y Escala Óptica. Tomo segundo. Práctica de la Pintura, en que se trata de el modo de pintar a el óleo, temple y fresco, con la resolución de todas las dudas que en su manipulación pueden ocurrir y de la perspectiva común, la de Techos, Angulos, Teatros y Monumentos de Perspectiva, y otras cosas muy especiales, con la dirección y documentos para las Ideas o Assumptos de las obras, de que se ponen algunos exemplares. Dedícale a la Cathólica, Sacra, Real Magestad de el Rey Nuestro Señor Don Luis Primero (que Dios guarde) por mano de el Excelentísimo Señor Marqués de Villena, Dignísimo Mayordomo Mayor de su Magestad, su más humilde criado D. Antonio Palomino Velasco, Pintor de Cámara de su Magestad. Con Privilegio. En Madrid, por la viuda de Juan García Infanzón. Año de 1724.»

Fol. 14 hs. prels. y 498 págs. de texto, + 9 de *Indice de cosas notables,* + 13 láminas.

Dedicatoria al Rey.—Aprobación de Interián de Ayala.—Licencia.—Aprobación de Fr. Manuel García de Lassarte, dominico.—Privilegio, fe de erratas y tassa.—Elogio de D. Theodoro Ardemans, arquitecto de las obras reales.—Romance endecasílabo de D. Antonio de Zamora, en loor de Palomino.—Décimas de D. Juan de la Rubia Montes.—Soneto del pintor gaditano D. Clemente de Torres.—Décimas del pintor D. Juan Delgado.—Prólogo al Lector.

Continúa la paginación de este tomo en el siguiente:

«El Parnaso Español Pintoresco Laureado. Tomo tercero, con las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles, que con sus heroycas obras han ilustrado la Nación, y de aquellos otros extranjeros ilustres que han concurrido en estas provincias y las han enriquecido con sus eminentes obras».

De este tercer tomo, el más útil y estimado de la obra, se hizo en seguida una traducción inglesa *(The lives of Spanish painters, sculptors and architects, translated from Velasco,* Londres, 1739), y no tardaron mucho en aparecer dos compendios franceses *(Histoire abrégée des plus fameux peintres, sculpteurs et architectes espagnols.* París, 1749, y *Abrége de la* vie *des plus fameux peintres...* París, 1762: el autor de este último, D'Argenville). También procede casi exclusivamente de la obra de Palomino y de la descripción del Escorial que hizo el P. Santos, la obra de Richard Cumberland, *Anecdotes of eminent painters in Spain...* London, 1782.

Hay otro opúsculo de Palomino, no inútil para comprender sus principios técnicos:

Explicación de la idea que ha discurrido y executado en la pintura del presbiterio de la iglesia parroquial de San Ivan del Mercado de Valencia D. Antonio Palomino Velasco. Valencia, Francisco Mestre, 1700.—4.º, 10 hs. prels. y 56 págs.

[p. 521]. [1] . Cita un libro portugués que no conocemos: «en Portugués, que también es idioma español, aunque no castellano, escribió Fray Felipe das Chagas».

[p. 522]. [1] . «No digo que se ha de omitir el estudio del natural (escribe en otra parte); pero en el práctico no ha de ser ya tanto que no se pueda dar paso sin él, pues la primera invención o composición ha de ser de propio caudal, y después, para mayor perfección, estudiar algunas partes por el natural.» (Libro VIII, *El Práctico (Urania)*, cap. I.

[p. 524]. [1] . *Pictor Christianus Eruditus, sive de erroribus, qui passim admittuntur circa pingendas atque effingendas Sacras Imagines. Libri octo cum appendicce. Opus Sacrae Scripturae atque Ecclesiasticae Historiae Studiosis non inutile. Authore R. P. M. Fr. Joanne Interián de Ayala, Sacri, Regii ac Militaris Ordinis Beatae Mariae de Mercede, Redemptionis Captivorum, Salmanticiensis Academia Doctore Theologo, atque ibidem Sanctae Theologiae cum Sacrarum Linguarum interpretatione professore jam pridem emerito. Matriti, ex Typographia Conventus praefatae Ordinis. Anno D.* 1730.

Folio, I I hs. prels. y 415 págs.

Dedicatoria a la Virgen de las Mercedes.—Censura de Fr. Joaquín de Muñatones.—Licencia del Ordinario.—Censura de Fr. Pedro Manso.—Licencia del Ordinario.—Censura de D. Juan Ferreras.—Licencia del Consejo de Castilla.—Erratas.—Tassa.—Indice de los ocho libros y del apéndice.—Prólogo del autor (de él resulta que la impresión de esta obra se debió al General de la Merced, Fr. Joseph Campuzano de la Vega).

Hay una traducción castellana.

«El Pintor Christiano y Erudito, o Tratado de los errores que suelen cometerse freqüentemente en pintar y esculpir las Imágenes Sagradas, dividido en ocho libros, con un apéndice. Obra útil para los que se dedican al estudio de la Sagrada Escritura y de la Historia Eclesiástica. Escrita en latín por el M. R. P. M. Fr. Juan Interián de Ayala, de la Sagrada y Militar Orden de Nuestra Señora de las Mercedes, Redención de Cautivos, Doctor Theólogo de la Universidad de Salamanca, Cathedrático Jubilado de Theología, Maestro de Sagradas Lenguas en dicha Unívresidad, y Predicador de S. M. Y traducida en castellano por D. Luis de Durán y Bastero, Presbítero, Doctor en Theología y en ambos Derechos, del Gremio y Claustro de la Pontificia y Real Universidad de Cervera, Examinador Sinodal del Obispado de Urgel, y Académico de la Real Academia de Cánones, Liturgia, Historia y Disciplina Eclesiástica de esta Corte... Madrid, 1782. Por *D. Joachím Ibarra, impressor de Cámara de S. M.»*

Dos tomos 4.º: el primero de XX+484 págs.; el segundo de VII+534.

Dedicatoria del traductor al Conde de Floridablanca.—Prólogo con noticias biográficas del autor.—Indice.

El P. Ayala dejó ms. una obra de Música; pero ignoramos dónde para. Se titulaba *Psaltes Egregius, sive de usu et abusu cantus ecclesiastici,* y tenía, como se ve, objeto análogo al del *Pictor Christianus Eruditus.* Su biógrafo la da por existente en el archivo del convento de la Merced de Madrid.

[p. 526]. [1] . Llama *insolentes* y *provocativas* a las desnudeces de la capilla Sixtina.

[p. 528]. [1] . Vid. sobre estas cosas el erudito y ameno libro de D. Pedro de Madrazo, *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de España, desde Isabel la Católica hasta la formación del Real Museo del Prado de Madrid.* (Barcelona, D. Cortezo, 1884.) Capítulos XII, XIII y XIV.

[p. 530]. [1] . *«Representación al Rey nuestro señor, poniendo en noticia de S. M. Ios beneficios que se siguen de erigir una Academia de las artes del diseño, pintura, escultura y arquitectura, a exemplo de las que se celebran en Roma, París, Florencia y otras grandes ciudades de Italia, Francia y Flandes, y lo que puede ser conveniente a su real servicio, a el lustre de esta insigne villa de Madrid y honra de la nación española».*

[p. 530]. [2] . Cuantas noticias pueden apetecerse sobre los orígenes de la Academia de San Fernando, se hallan reunidas en el apéndice al artículo *Olivieri* del Diccionario de Ceán Bermúdez y en las *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España, desde el advenimiento al trono de Felipe V hasta nuestros días*, obra de D. José Caveda (Madrid, Tello, 1867), la cual, a pesar de su modesto título puede considerarse como un bosquejo muy estimable de la historia artística de España en el siglo XVIII. (Vid. los capítulos I y II del tomo I.)

[p. 531]. [1] . *Abertura solemne de la Real Academia de las Tres Bellas Artes, Pintura, Escultura y Architectura, con el nombre de San Fernando, fundada por el Rey Nuestro Señor. Celebróse el día* 13 *del mes de Junio de* 1752*, siendo su protector el Excmo. Sr. Don Joseph de Carvajal y Lancáster, Ministro de Estado. Quien dedica esta relación a S. M. que Dios guarde. En Madrid, en casa de Antonio Marín, año de* 1752.—4.º

Las octavas de Luzán se echan de menos en la colección (bastante incompleta) de sus versos, que forma parte del tomo I de *Poetas Líricos del siglo XVIII.*

[p. 531]. [2] . Hay reminiscencias directas del *Polifemo.* Dice Góngora:

> «Dioses hace a los ídolos el ruego».
> .....

y el Conde de Torre-Palma llama a la Escultura

> «Autora de los dioses que honra el ruego».
> .....

[p. 532]. [1] . *Relación de la distribución de los premios concedidos por el Rey N. S. y repartidos por la Real Academia de San Fernando a los discípulos de las Tres Nobles Artes..., en la Junta General celebrada en* 23 *de Diciembre* de 1753... *En Madrid, en la oficina de D. Gabriel Ramírez.*— 4.º

Portadas análogas (salva la diferencia de los años) llevan los cuadernos de premios de 1754, 55 y 56.

[p. 532]. [2] . En un discurso de Montiano se declara el Arte superior a la Naturaleza: «Las Aves, los Brutos, los Peces, los peñascosos montes, las llanuras amenas, los retirados valles, las varias flores, y en fin, cuanto llena, desde el hombre hasta el insecto más desconocido, la máquina de los Orbes, *se ennoblece y mejora con la imitación...* ¡Gallardo triunfo de la Pintura, vencer en algún modo, con los esfuerzos del Arte, el alto saber de los mayores prodigios de la Naturaleza!» *(Distribución de premios de* 1756, pág. 24.) Las *Oraciones inaugurales* de Aróstegui, D. Tiburcio de Aguirre, D. Juan de Iriarte, etc., etc., son meros panegíricos de las Artes, sin ningún valor teórico.

[p. 535]. [1] . Los que coleccionó Azara son: *Pensamientos sobre los Grandes Pintores Rafael, Correggio, Tiziano y los Antiguos.—Carta a Monseñor Fabroni sobre el grupo de Niobe.—Carta a Mr. Esteban Falconet, escultor francés en Petersburgo* (en vindicación propia y de Winckelmann).— *Fragmento de un discurso sobre los medios de hacer florecer las Artes en España.—Carta a D. Antonio Ponz* (es una especie de tratado elemental de la Pintura y una crítica de los principales cuadros que había entonces en Palacio).— *Carta a un amigo sobre el principio, progresos y decadencia de las Artes del diseño.—Noticia de la vida y obras de Antonio Allegri, llamado el Correggio.—Lecciones prácticas de Pintura* (son apuntes dictados a sus alumnos).— *Carta a un amigo sobre la constitución de una Academia de Bellas Artes.*

[p. 536]. [1] . Conviene advertir, para evitar confusiones, que Mengs usa la palabra *ideal* en dos sentidos diversos: uno el abstracto y filosófico *(belleza* ideal), otro más técnico y concreto *(ideal de diseño, de claro-oscuro, de colorido, de composición,* y hasta *de ropajes).* Este segundo ideal es como una determinación y concreción del primero. Así es que después de negar a Rafael el conocimiento de la *Belleza ideal,* le concede mucho *ideal* de composición y de expresión, y en el propio Tiziano reconoce un *ideal de colorido.*

[p. 538]. [1] . Página 85 de la edición castellana.

[p. 539]. [1] . Esta obrita ha permanecido inédita hasta nuestros días.

—*Arte de pintar. Obra póstuma de D. Gregorio Mayans y Siscar, Bibliotecario de S. M... Publícala un individuo de su familia.* (¿El Conde de Trigona?) *Valencia, imp. de José Rius,* 1854.—8.º, 188 págs., sin contar 4 hs. preliminares.

[p. 539]. [2] . Mayans cita en este tratado algunos libros españoles de que no tengo otra noticia; por ejemplo, una disertación latina de Pedro Juan Núñez sobre los colores (ms.), y, lo que es más de notar, una obra del mismísimo Jusepe de Ribera, intitulada *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de Pintura,* los cuales ingenuamente confieso no haber visto, pero de cuya existencia no me permiten dudar las precisas indicaciones de Mayans, que los da por impresos, primero en Madrid y luego en Amsterdam, con adiciones de Jacobo Palma. Debe de ser la misma obra que Palomino cita

como manuscrita con el título de *Escuela de principios de Pintura,* calificándola de «tan superior cosa, que la siguen, no sólo en Italia, sino en todas las provincias de Europa, como dogma infalible del arte». Pero yo recelo mucho que una y otra cosa no sean un tratado didáctico, sino meramente el cuaderno de aguas fuertes y dibujos de Ribera, publicado en París por Luis Fernández en 1650 con el título de *Livre de portraiture,* y reproducido después varias veces, según testimonio de Ceán Bermúdez.

También menciona el *Discurso del origen de la pintura y sus excelencias,* con que el cronista D. Josef Pellicer de Salas y Tobar encabezó el *Tratado de los errores que se cometen en las pinturas sagradas,* obra de D. Gregorio de Tapia y Salcedo, caballero de Santiago (citado por el mismo Pellicer, fol. 70 de la *Biblioteca* o catálogo de sus innumerables obras).

[p. 541]. [1] . Páginas 58, 62, 64, 69 del libro intitulado:

«Arcadia Pictórica en sueño, alegoría o poema prosaico sobre la Teórica y Práctica de la Pintura, escrita por Parrasio Thebano, Pastor Árcade de Roma, dividida en dos partes: la primera que *trata de lo que pertenece al dibuxo, y la segunda del colorido. Madrid, por D. Antonio de Sancha. Año de* 1789.»—4.º, 323 páginas y 6 hs. prels.

[p. 541]. [2] . Confiesa haber tomado de este último toda la doctrina acerca del paisaje, y, además, la descripción o idea del Pintor Perfecto, y el tratado de la utilidad de las estampas.

[p. 542]. [1] . *Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de' Greci è de' Romani Pittori: in Venetia, por Juan Gatti,* 1784.—8.º mayor, 215 páginas.

Hay una segunda edición (muy aumentada) de Parma, Imprenta Real, año 1781: dos tomos 8.º mayor, el 1.º de 404 págs., sin contar 41 de prefación, y el 2.º de 16 de prefación y 319 de texto. Requeno había empezado a traducir su obra al castellano para la Sociedad Económica de Zaragoza.

[p. 543]. [1] . Vid. el libro intitulado *Comentarios de la pintura encáustica, por D. Pedro García de la Huerta, presbítero, socio de varias Academias. De orden superior. En Madrid, en la Imprenta Real. Año de* 1795.

También Preciado, al final de su *Arcadia Pictórica,* expone el descubrimiento del P. Requeno.

García de la Huerta, encabeza sus comentarios con una *Noción general de la Pintura,* escrita en sentido completamente idealista. La define *Arte de representar a la vista las «interiores ideas» por medio de los colores.* La novedad y la sorpresa son para él las fuentes de lo bello: su objeto final, *instruir la vista deleitando, para traernos luego algún bien del orden moral.* Ideas todas de Mengs y de Milizia, que quería *consagrar el encanto de las gracias a la verdad y a la virtud.* Pero García de la Huerta va más allá: quiere *pintar el ánimo, pintar la filosofía moral,* y truena con devoto celo contra la desnudez de la antigua estatuaria: *No el hombre salvaje, sino el hombre vestido,* exclama.

García de la Huerta nos da razón de otro escrito suyo, que no llegó a publicarse: «Examen de la

opinión del Sr. D. Felipe de Guevara sobre el pretendido uso del óleo en las pinturas griegas y romanas».

La invención de Requeno hizo mucho ruido en Italia, saliendo a impugnarle, entre otros escritores, el químico veronés Lorgna, el conde Luis Torri y el Sr. Vicente Bozza, pretendiendo todos que el nitro que Plinio describe como ingrediente de la cera púnica, no era el nitro de los antiguos, sino el *natrón*, un álcali, base de la sal marina, de donde inferían que Plinio enseñaba, no a blanquear la cera, sino a fabricar un jabón de cera. Requeno procura responderles en la segunda edición de su obra.

[p. 545]. [1] . *El Tratado de la Pintura, por Leonardo de Vinci, y los tres libros que sobre el mismo arte escrió León Bautista Alberti, traducidos e ilustrados con algunas notas por D. Diego Antonio Rejón de Silva... De orden superior. En Madrid, en la Imprenta Real,* 1784.—4.º—Reimpreso en Madrid, año 1827, también en la Imprenta Real.

En la versión de Leonardo (o, más bien, del tratado que entonces corría como de Leonardo, puesto que los verdaderos manuscritos de éste no han sido conocidos hasta nuestros dias) añadió Rejón de Silva algunas notas de *anatomía,* sacadas de los tratados de Sabatier (1775) y de Leiutaud (1776). Los dibujos que lleva el texto son de D. Joseph Castillo. Sirve de preliminar la vida de Leonardo de Vinci, escrita por Rafael de Fresne.

—*Diccionario de las Nobles Artes, para instrucción de los aficionados y uso de los Profesores. Contiene todos los términos y frases facultativas de la Pintura, Escultura, Arquitectura y Grabado, y los de la Albañilería o construcción, Carpintería, etc., con sus respectivas autoridades, sacadas de Autores Españoles, según el método del Diccionario de la Lengua castellana compuesto por la Real Academia Española. Segovia,* 1788, *por D. Antonio Espinosa.*

Don Francisco Martínez (de Pamplona) publicó un Diccionario de Bellas Artes análogo al de Rejón de Silva.

[p. 546]. [1] . *La Pintura, Poema didáctico en tres cantos, por D. Diego Antonio Rejón de Silva, del Consejo de S. M., su Secretario, Oficial de la primera Secretaría de Estado y del Despacho de la Real Academia de las Artes... Con licencia. En Segovia, por D. Antonio Espinosa de los Monteros. Año de* 1786.—8.º, 135 págs., sin contar 6 hs. prels.

Lleva tres lindas viñetas de Ximeno, grabadas por Vázquez.

[p. 548]. [1] . *Excelencias del pincel y del buril, que en cuatro silvas cantaba Don Moreno de Tejada, Grabador de Cámara de S. M. y Académico de Mérito de la Real de San Fernando y de la de San Carlos de México. Madrid, en la imprenta de Sancha. Año de* 1804.—8.º, XII + 174 págs.

Lleva dos grabados de Alvarez y Orejón, discípulos del autor. En el prólogo promete un poema didascálico sobre el arte del grabado.

[p. 550]. [1] . *Lección que hizo Benedicto Varchi en la Academia Florentina, el tercer domingo de*

Cuaresma del año 1546, *sobre la primacía de las artes, y cuál sea la más noble, la escultura o la pintura, etc., traducida del italiano por D. Felipe de Castro. Madrid, imprenta de Eugenio Bieco,* 1753.—8.º

[p. 550]. [2] . *Conversaciones sobre la escultura. Compendio histórico, teórico y práctico de ella. Para la mayor ilustración de los jóvenes dedicados a las Bellas Artes de Escultura, Pintura y Arquitectura: luz a los aficionados y demás individuos del dibujo. Obra útil, instructiva y moral. Su autor D. Celedonio Nicolás de Arce y Cacho, natural de Burgos, Escultor de Cámara del Príncipe N. S. D. Carlos Antonio de Borbón. Con privilegio: en Pamplona, por Joseph Longas. Año de* 1786.—8.º, XII+554 págs.

En la conversación tercera intercala un poemita de su cosecha en alabanza de la Escultura.

[p. 552]. [1] . Aquí conviene advertir que nuestra tradicional y realista escultura en madera tuvo un verdadero renacimiento en el siglo XVIII, en las innumerables obras del murciano Salcillo llenas de poder y de vida a su manera.

[p. 554]. [1] . Este tomo se imprimió en 1783, y fué reproducido varias veces. En 1776, Bails publicó un comprendio de su obra con este título: *Principios de Matemáticas, donde se enseña la Especulativa, con su aplicación a la Dinámica, Hydrodinámica, Óptica, Astronomía, Geografía, Gnomónica, Arquitectura, Perspectiva y al Calendario.*— (3 tomos 4.º)

Bails dejó, además, unas *Instituciones de Geometría práctica para el uso de los jóvenes artistas* (1795), y un *Diccionario de Arquitectura civil* (que se imprimió como obra póstuma en 1802).

[p. 554]. [2] . Impreso en Madrid por Ibarra en ese mismo año de 1768. Se dividen en cuatro partes: 1.ª Elementos o principios en que estriba toda la teoría de la arquitectura.—2.ª Reglas comunes para todos los edificios.—3.ª Ornamentos de arquitectura.—4.ª Norma práctica por la cual deben regirse los arquitectos en la construcción de sus obras. Lleva 21 estampas y dos índices, uno de escritores y otro de voces técnicas.

De D. Carlos Lemaur hay, elogio, escrito por el Conde de Cabarrús.

[p. 555]. [1] . *«Compendio de los diez libros de Arquitectura de Vitruvio, escrito en francés por Claudio Perrault, de la Real Academia de las Ciencias de París, traducido al castellano por D. Joseph Castañeda, Teniente Director de la Real Academia de San Fernando. En Madrid, imp. de Gabriel Ramírez,* 1761.»—4.º, 133 págs. y 11 láminas.

Castañeda trabajó, por encargo de la Academia, en un curso completo de Arquitectura; pero la muerte le impidió terminarle. (Vid. Llaguno, tomo IV, pág. 274.) Dejó impresos tratados de Aritmética y Geometría.

[p. 556]. [1] . *Abaton Reseratum, sive genuina declaratio duorum locorum cap. ult., lib. tert., architecturae M. Vitruvii Pollionis, nusquam ad mentem Auctoris factae; scilicet de adjectione ad*

stylobatas cum Podio, seu ad Podium ipsum, per scamillos impares. Et item: De secunda adjectione in Epystyllis facienda, primae respondente. Scribebat Joseph Franciscus Ortiz, Presbyter Hispano-Valentinus. Ronae, typis Michaelis Angeli Barbiellini, 1781.—8.º mayor.

Muchos eruditos habían trabajado sobre esos dos oscuros pasos de Vitruvio, entre ellos Bernardino Baldi, abad de Guastalla, el arquitecto mantuano Juan Bertani y el marqués Poleni en sus *Exercitationes Vitruvianae.* Ortiz combate sus opiniones, e intenta dar una explicación más racional.

—*Risposta dell'Abate D. Giusseppe Francesco Ortiz al P. Ireneo Affo. In Madrid, nella Stamperia Reale,* 1785.—8.º—El eruditísimo franciscano P. Affo había salido a la defensa de Bernardino Baldi, suponiendo, además, que Ortiz se había atribuído un descubrimiento hecho antes por el marqués Galiani.

[p. 557]. [1] . *Los diez libros de architectura de M. Vitruvio Polión. Traducidos del latín y comentados por D. Joseph Ortiz y Sanz, presbítero. De orden superior. En Madrid, en la Imprenta Real. Año de* 1787.

Fol. XXVIII +277 págs., + 56 láminas con su explicación al frente.

Dedicatoria al Rey: «Vitruvio ha sido siempre libro de Monarcas».—Prólogo.—Memorias sobre la vida de Vitruvio.—Texto con gran número de notas al pie de las páginas: la subdivisión de los diez libros en capítulos es novedad de Ortiz.—Indice de las cosas notables.

La edición es verdaderamente espléndida, y de las mejores de aquel siglo. Casi rivaliza con el *Salustio* del infante D. Gabriel.

Convendría reimprimir esta versión en tamaño más manejable, y de paso podrían enmendarse algunos pasajes evidentemente errados, para lo cual servirían mucho las ediciones de Schneider (1807), Stratico (1825-1830), Marini (1836), y sobre todo la edición crítica de Rose (1867), ajustada a los dos más antiguos manuscritos de Vitruvio que se conocen, el *Harleianus* y el *Gudianus.* Convendría también tener a la vista las *Observationes Criticae* de Lorentzen, célebre traductor alemán de los diez libros de Arquitectura (1858).

Sabido es que la obra de Vitruvio no abarca sólo lo que hoy propiamente llamamos arquitectura, es decir el arte de los templos y construcciones civiles (materia de los siete primeros libros), sino que dedica al octavo a los acueductos, el noveno a la *gnomónica,* y el décimo a las máquinas.

—*Los cuatro libros de Arquitectura de Andrés Paladio traducidos del italiano, e ilustrados con varias notas, con la vida y retrato de aquel autor, por D. José Ortiz. Madrid, Imp. Real,* 1797. Fol. mayor. Con 94 láminas.—No tengo noticias de que se publicase más que el primer tomo.

—*Diálogos sobre las artes del diseño, escritos en italiano por Monseñor J. Cayetano Bottari, y traducidos e ilustrados con notas por D. José Ortiz. Madrid, G. Fuentenebro,* 1801.—8.º

—*Viaje arquitectónico-anticuario de España, o descripción latino-hispana del antiguo teatro*

saguntino. Madrid, Imp. Real, 1807.—Fol. mayor.

—*Respuesta del Dr. D. José Ortiz a la carta que le dirigió D. Enrique Palos y Navarro, conservador de las antigüedades saguntinas. Valencia,* 1812.—4.º

Según Fuster *(Biblioteca Valenciana),* Ortiz dejó manuscritas unas *Instituciones de arquitectura según los principios de Vitruvio y Paladio, y la Noticia y plan de un viaje arqueológico hecho por orden del Rey.* En 4 de noviembre de 1804 leyó una oración en la Academia de San Carlos de Valencia. Está en el cuaderno de sus Actas. (Valencia, Montfort, 1805.—Folio.)

[p. 558]. [1] . *Delle case di Città degli antichi Romani secondo la dottrina di Vitruvio. Roma, presso il Salomoni,* 1795 . 4.º— *Delle ville di Plinio il Giovane, con un Appendice sugli Atri della S. Scritura è gli scamilli impari di Vitruvio. Roma, presso il Salomoni,* 1796. 4.º— *Due antichi monumenti di Architectura Messicana illustrati. Roma, presso il Salomoni,* 1804. 4.º

[p. 559]. [1] . *Instituciones de Arquitectura del arquitecto D. Francisco Antonio Valzania. En Madrid, en la imp. de Sancha,* 1792.—4.º

[p. 561]. [1] . A Ponz se debió el felicísimo nombre de arquitectura *plateresca.*

[p. 562]. [1] . *Viaje de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ella...* Madrid, imprenta de Ibarra. 18 tomos, que se comenzaron a imprimir en 1772 y se terminaron en 1794. De casi todos los tomos hay segundas y terceras ediciones. El XVIII es obra póstuma, publicada por D. José Ponz, sobrino del autor. Generalmente se añaden dos tomos más, que contienen el *Viaje fuera de España* (Francia, Inglaterra y Países Bajos).

El P. Conca, jesuíta de los expulsos, fué publicando en italiano la mayor parte del *Viaje* de Ponz, conforme se imprimía el original castellano.

[p. 563]. [1] . Con el mismo objeto se publicó un libro intitulado: *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo: contra los procedimientos arbitrarios sin consultura de la Escritura Santa, de la disciplina rigorosa y de la crítica facultativa. Por el Marqués de Ureña. Madrid,* 1785, *por D. Joaquín Ibarra, impressor de cámara de S. M.*

Este Marqués de Ureña (cuyo nombre aparece con frecuencia en las Actas de la Academia de San Fernando, firmando versos latinos y castellanos) era un caballero andaluz, de móvil ingenio y de muy varias aptitudes. Escribió con algún gracejo el poema burlesco de *La Posmodia,* en elogio de los perezosos; pero él era la actividad misma, y se ocupaba sin tregua en invenciones mecánicas, en plantear raras industrias y en cultivar a su modo las Bellas Artes, especialmente la Música. (Vid. Cambiaso, *Diccionario biográfico de gaditanos silustres.*

Las *Reflexiones* del Marqués de Ureña son un libro análogo en su objeto al *Pintor Cristiano y Erudito*

del P. Ayala; pero están escritas de un modo tan incorrecto y confuso, que en muchas ocasiones apenas se alcanza lo que el autor ha querido decir. Los capítulos III, IV y V son de estética pura, con ideas algo semejantes a las de Azara. Es cierto que defiende con calor la objetividad de la Belleza y su valor universal; pero añade a renglón seguido: «Que esta belleza se dé *absolutamente* fuera de Dios, o que sea únicamente *relativa,* me importa poco: basta que sea un *ente posible,* aunque sólo tenga derecho a apellidarse belleza por una mayor o menor distancia de la belleza más completa que el entendimiento puede alcanzar». Los caracteres de la belleza son «aplacar a los sentidos y satisfacer al entendimiento». Consiste, pues, en la unión de lo perfecto y de lo agradable. No caben disputas sobre el gusto en sí mismo; pero cabe preguntar siempre si es bueno o malo lo que nos gusta. *El examen del gusto* (es decir, su piedra de toque) *son los objetos.* «Todos los hombres son árbitros de decir: me gusta o no me gusta; pero no igualmente de afirmar que una cosa es bella o deforme, si no acompañan las pruebas. Y ¿de dónde se deducirán? Y ¿en qué tribunal se dará la sentencia sin el concurso de la razón? Luego esta razón, verdaderamente filosófica, debe ser la directora del gusto». El gusto se distingue en *pasivo y activo.* De estos principios infiere, por lo que toca a su asunto, que «debemos renunciar a nuestros sentidos en obsequio del culto y de la razón». Por de contado, no admite otra arquitectura razonable ni digna del templo, que «la que enseñó Grecia, y la que practicó Roma en sus mejores tiempos». A la arquitectura ojival la llama *algarabía tudesca.*

[p. 565]. [1] . *Viaje artístico a varios pueblos de España, con el juicio de las obras de las tres Nobles Artes que en ellos existen, y épocas a que pertenecen. Dedicado al Excmo. Sr. D. Pedro Cevallos, primer Secretario de Estado, etc., etc. Su autor D. Isidoro Bosarte, Secretario honorario de S. M., y en propiedad de la Real Academia de San Fernando, Académico de número de la de la Historia. Tomo Primero. Viaje a Segovia, Valladolid, y Burgos. De orden superior. Madrid, en la Imprenta Real. Año de* 1804.—En 8.º

[p. 565]. [2] . *Observaciones sobre las Bellas Artes entre los Antigüos hasta la conquista de Grecia por los Romanos. Asunto propuesto en la cátedra de Historia Literaria de los Reales Estudios de Madrid al concluirse el primer año del curso académico. Parte Primera. Contiene las observaciones sobre la Escultura entre los Griegos, leídas por D. Isidoro Bosarte en el día* 29 *de Mayo de* 1790... Madrid, en la oficina de D. Benito Cano.

—*Observaciones, etc. Parte Segunda. Contiene las observaciones de la Pintura* entre *los Griegos. Leída... por D. Isidoro Bosarte en el día* 15 *de Junio de* 1790. Madrid, ut *supra.*

—*Observaciones, etc. Parte Tercera. Contiene las observaciones sobre la Arquitectura entre los Griegos. Leída... el* 28 *de Junio de* 1790.

—*Observaciones; etc. Parte Quarta. Contiene las observaciones sobre las Bellas Artes entre los antiguos Egipcios... Leída... el día* 13 *de Julio de* 1790.

En un periódico que Bosarte publicaba con el título de *Gabinate de Lectura Española* (Madrid, viuda de Ibarra, hacia 1798: seis cuadernos en 8.º), se encuentran dos disertaciones suyas, una *Sobre la restauración de las Bellas Artes en España,* y otra *Sobre el estilo que llaman gótico entre las obras*

de arquitectura.

[p. 569]. [1] . *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su restauración, por el Excmo. Sr. D. Eugenio Llaguno y Amírola, ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por D. Juan Agustín Ceán Bermúdez, Censor de la Real Academia de la Historia, Consiliario de la de San Fernando e individuo de otras de las Bellas Artes... De orden de S. M. Madrid, en la Imprenta Real. Año de* 1829.—Cuatro tomos 4.º

[p. 569]. [2] . *Vid. Memorias sobre la Marina, Comercio y Artes de la antigua ciudad de Barcelona,* tomo III, parte 3.ª, párr. 4.º, páginas 367 y siguientes. *(Reflexiones sobre la arquitectura gótica.)*

Capmany tampoco era extraño a los primeros estudios sobre la literatura de la Edad Media, especialmente sobre la lengua que él llama *provenzala* o *de oc.* Conocía los trabajos de Ste. Palaye y de Millot, y afirma y defiende la influencia de los catalanes en la lengua y literatura del Mediodía de Francia.

[p. 571]. [1] . Los escritos que conozco de Jove-Llanos, referentes a crítica estética, son los que siguen: *Elogio de las Bellas Artes,* pronunciado en la Academia de San Fernando el 14 de Julio de 1781, y aumentado después con notas.— *Informe sobre la publicación de los monumentos de Córdoba y Granada, grabados por orden superior* (14 de Mayo de 1786).— *Otro* sobre la misma materia (sin fecha).— *Elogio de D. Ventura Rodríguez,* pronunciado en la Sociedad Económica de Madrid el 19 de Enero de 1788, y adicionado con largas notas, especialmente una relativa a los orígenes de la arquitectura gótica.— *Memoria descriptiva del castillo de Bellver* (con largas notas y tres apéndices, que pueden considerarse como memorias distintas: la segunda versa *sobre las fábricas de los conventos de Santo Domingo y San Francisco, de Palma;* la tercera es una *descripción histórico-artística del edificio de la Lonja de Palma).* —Correspondencia desde Bellver con el P. Fr. Manuel Bayeu, conventual de Mallorca, sobre pintura.—Cartas a D. Antonio Ponz, especialmente la 2.ª *(descripción de San Marcos de León),* la 4.ª *(Oviedo y su catedral),* y la 10.ª (Noticias *del escultor asturiano Luis Fernández de la Vega).*— Cartas a Ceán Bermúdez.

Todos los escritos hasta ahora citados se leen en los dos tomos de la edición de Rivadeneyra. Entre los no coleccionados aún, figuran *Reflexiones y conjeturas sobre el boceto original del cuadro de las Meninas de Velázquez* (impreso en el libro titulado *Jove-Llanos, nuevos datos para su biografía, recopilados por D. Julio Somoza.* Madrid, 1885). Jove-Llanos poseyó el boceto de las *Meninas,* que hoy se conserva en Inglaterra.

—*Diarios de D. Melchor Gaspar de Jove-Llanos.* (Son las 256 páginas que llegaron a imprimirse del tomo III de las obras de Jove-Llanos en la *Biblioteca de Autores españoles.* Me entregó estos pliegos el difunto Sr. Don Cándido Nocedal. Hay un extracto de estos Diarios hecho por Ceán Bermúdez, en el libro del Sr. Somoza acerca de Jove-Llanos.)

Entre los escritos de Jove-Llanos que no se han impreso, y cuyo paradero ignoramos, había una *Carta de Philo ultramarino sobre la arquitectura inglesa y la llamada gótica* (citada por Ceán Bermúdez ,

Memorias para la vida de Jove-Llanos, páginas 321 a 323) (*) [* Ha sido publicada en 1891 por D. Julio Somoza, en un volumen de *Escritos inéditos de Jove-Llanos* (Barcelona, 1891).]

Acerca de *Jove-Llanos considerado como crítico de artes,* se publicó un buen estudio de D. Fortunato de Selgas en los números de la *Revista de España* correspondientes al 28 de Abril y 13 de Mayo de 1883.

[p. 579]. [1] . Fué descubierta posteriormente, como en otra nota indicamos.

[p. 581]. [1] . Vid. *Pasatiempo jocoso* (en el número 2.º de *El Criticón,* Madrid, 1834).

[p. 582]. [1] . *Obras de Reinoso* (edición de los Bibliófilos andaluces), tomo I, *Poesías,* páginas 102 a 106.

[p. 582]. [2] . Las obras de Ceán que más o menos dicen relación con nuestro asunto, son:

—*Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España..., publicado por la Real Academia de San Fernando. Madrid, en la imprenta de la Viuda de Ibarra. Año de* 1800. Seis tomos 8.º En el último hay extensos índices cronológicos, geográficos, etc., el más extenso de los cuales forma una especie de itinerario artístico de España. Sería de desear que esta obra se reimprimiese con las adiciones manuscritas que dejó D. Valentín Carderera.

—*Descripción artística del Hospital de la Sangre, de Sevilla.* Valencia, imprenta de Benito Monfort, 1804. 12.º

—*Descripción artística de la catedral de Sevilla. Sevilla, en casa de la Viuda de Hidalgo,* 1804. 8.º— Hay una reimpresión, también de Sevilla, 1863.

—*Carta de D. Juan A. Ceán Bermúdez a un amigo suyo sobre el estilo y gusto de la pintura de la escuela sevillana, y sobre el grado de perfección a que la elevó Bartolemé Esteban Murillo, cuya vida se inserta, y se describen sus obras en Sevilla.* Cádiz, 1806, 12.º

—*Diálogo sobre el arte de la Pintura* (son interlocutores Mengs y Murillo). Sevilla, imp. de Aragón y Comp., 1817. 12.º

—*Colección de cuadros del Rey de España, que se conservan en sus reales palacios, Museo y Academia de San Fernando, con inclusión de los del Real Monasterio del Escorial...* Madrid, 1826-28. Texto de Cean Bermúdez: litografías dirigidas por D. José de Madrazo.

—*Arte de ver en las Bellas Artes del diseño, según los principios de Sulzer y de Mengs, escrito en italiano por Francisco de Milizia, y traducido al castellano, con notas e ilustraciones por Ceán Bermudez, con el objeto de conocer las preciosidades que se conservan en el Real Museo de Madrid y en otras partes. De orden de S.* M. Madrid, Imp. Real, 1827. 4.º

Hay otra traducción muy infeliz del libro de Milizia: *Arte de saber ver en las Bellas Artes del diseño, traducido al castellano por el arquitecto D. Ignacio de March, y aumentado con un tratado de las sombras, y otro de la distribución o compartimiento de casetones en todo género de arcos y bóvedas, compuesto por el arquitecto D. Antonio Ginessi, traducidas al castellano por D. Pedro Serra y Bosch... Barcelona, imp. de J. Cherta y Compañía. Año de* 1830. 4.º

—Adiciones a las *Noticias de los Arquitectos (vide supra).*

—*Sumario de las antigüedades romanas que hay en España, en especial las pertenecientes a Bellas Artes.* Madrid, imp. de D. Miguel de Burgos, 1832, folio. Obra póstuma dada a la luz por la Academia de la Historia. Es libro que debe consultarse con bastante cautela, porque Ceán no vió muchos de los monumentos de que habla, y, además, su fuerte no era la arqueología clásica ni la geografía antigua de España.

—*Análisis de un bajo-relieve atribuído al Torrigiano* (Se imprimió en el núm. 87 de *El Censor,* sábado 30 de Marzo de 1822).

—*Diálogo sobre la primacía entre la pintura y la escultura* (interlocutores Berruguete y Alonso Cano). Se imprimió en *El Censor,* número 89, 13 de Abril de 1822. Ceán Bermúdez declara iguales en mérito distinciones y prerrogativas, a las dos artes, censurando amargamente a Benedetto Varchi y a D. Felipe de Castro, que habían dado preferencia a la escultura.

—*Diálogo sobre el origen, formas y progresos de la Escultura en las naciones anteriores a los griegos* (núm. 91 de *El Censor,* 4 de Mayo de 1822.)

—*Diálogo sobre el estado de perfección a que llegó la Escultura en Grecia* (núm. 97 de *El Censor,* 8 de Junio de 1822).

—*Diálogo sobre la Escultura en tiempo de la dominación de los romanos* (núm. 102 de *El Censor,* último publicado, 13 de Julio de 1822).

—*Diálogos entre los retratos del Cardenal Espinosa y el pintor Carre* ño. (Ms.)

—*Carta sobre el conocimiento de las pinturas originales y de las copias.* (Ms.)

—*Noticia histórica del famoso cuadro de Rafael, llamado «EI Pasmo de Sicilia».* (Ms.)

—*Ilustración sobre la custodia de la catedral de Sevilla, fabricada por Juan de Arphe.* (Ms.)

—*Vida de Juan de Herrera.* (Posee el original nuestro amigo D. Eduardo de la Pedraja y Samaniego en su curiosa colección de papeles y libros relativos a la Montaña y a sus hijos famosos. Tengo idea de que ésta y alguna otra de las obrillas artísticas de Ceán Bermúdez que aquí se citan como inéditas, vieron la luz pública en el folletín de un periódico político, hace algunos años.)

—*Sobre el nombre, forma, progresos y decadencia del churriguerismo.* (Ms. Fué leído por el autor en la Academia de la Historia. Vid. tomo Vl, folio 21. Tiene por principal objeto vindicar a España, del cargo de inventora del churriguerismo, y hacerle venir del barroquismo italiano.)

—*Historia general de la Pintura.* (Hay un extracto de la parte concerniente a la escuela aragonesa en el artículo *Zaragoza,* del *Diccionario Geográfico* de Miñano. La obra quedó inédita y quizá sin terminar. Era una refundición del *Diccionario* en forma histórica, y adicionado con muchas noticias.)

—*Catálogo de las Pinturas y Esculturas de la Academia de San Fernando.* Madrid, 1824.

—*Catálogo razonado de las estampas que posee D. Juan Agustín Ceán Bermúdez, formado por él mismo, y ensayo para el de una colección completa de Pinturas, Esculturas, Estampas, Diseños y otras obras de las Bellas Artes, principiado en Madrid el día* 1.º *de Noviembre de* 1819. (Ms. incompleto que posee D. Luis Carmena. Empieza con una reseña histórica del grabado, una noticia de los principales grabadores alemanes y descripción de varias estampas. Por lo que dice el autor en la introducción, la obra debía comprender, además, el estudio de las estampas italianas, holandesas y flamencas, francesas y españolas.) Sobre Ceán Bermúdez, véase el *Bosquejo de la literatura en Asturias, seguida de una extensa bibliografía de escritores asturianos,* por D. Máximo Fuertes Acevedo. Badajoz, 1885.

[p. 586]. [1] . Vid. para este estudio la riquísima colección de *Poetas líricos del siglo XVIII,* ordenada por D. Leopoldo A. de Cueto para la *Biblioteca* de Rivadeneyra.

[p. 587]. [1] . *Égloga piscatoria* leída en 28 de Agosto de 1760.

[p. 587]. [2] . En 20 de Enero de 1781.

[p. 587]. [3] . El capellán de las Recogidas, D. Francisco Gregorio de Salas, tipo el más acabado del prosaísmo dominante en el siglo XVIII, hizo oír su voz repetidas veces en la Academia de San Fernando, ya describiendo en 1781 el cuadro de la Anunciación, obra postrera de Mengs, ya haciendo la crítica burlesca del churriguerismo de los edificios públicos de Madrid, en un *Sueño poético* (1778) y en una serie de *Juicios críticos,* entremezclados de verso y prosa y no faltos enteramente de donaire, que leyó en 1778, 1784, 1787 y 1790. Como las inocentes chocarrerías de Salas se hicieron popularísimas, y mucha gente las tomó de memoria, no se puede negar que este simpático coplero contribuyó a su manera al triunfo de la cruzada de los Ponz, de los Villanuevas y de los Bosartes. Lo que parece inverosímil, y es buen dato para conocer el gusto del tiempo, es que semejantes bufonadas se hayan leído en junta pública de Academia alguna. (Vid. *Obras* de D. Francisco Gregorio de Salas, tomo I, págs. 323 y siguientes)

[p. 594]. [1] . En la *Continuación del Memorial Literario* (Madrid, Imprenta Real, 1794, tomo III, pág. 93) se lee un extracto de esta oración de Peñasola.

[p. 599]. [1] . *Obras poéticas del Duque de Frías, edición de la Real Academia Española. Madrid,* Rivadeneyra, 1853, pág. 190.

[p. 600]. [1] . Es traducción literal de unas palabras de Winckelmann, como el mismo Reinoso advierte.

[p. 600]. [2] . Publicados en la *Gaceta de Madrid* en el tiempo en que Reinoso la dirigía, y reimpresos en el tomo I de sus *Obras,* edición de los *Bibliófilos Andaluces,* páginas 218 a 234.

[p. 601]. [1] . Inserto en la antigua *Revista de Madrid.*

[p. 601]. [2] . Allí publicó también Reinoso una bella noticia necrológica de Alvarez, el escultor.

HISTORIA DE LAS IDEAS ESTÉTICAS EN ESPAÑA — III : SIGLO XVIII

[p. 603] CAPÍTULO V.—DE LA ESTÉTICA EN LOS TRATADISTAS DE MÚSICA DURANTE EL SIGLO XVIII.—FR. PABLO NASARRE: SUS TRATADOS DOCTRINALES. EL ORGANISTA FRANCISCO VALLS: POLÉMICA ACERCA DE SU MISA «SCALA ARETINA».—EL P. FEIJÓO Y SU DISCURSO SOBRE LA «MÚSICA DE LOS TEMPLOS». —INDICACIÓN BIBLIOGRÁFICA DE LOS TRATADOS DIDÁCTICOS DE MÚSICA PUBLICADOS DURANTE EL SIGLO XVIII.—«LA MÚSICA», POEMA DE IRIARTE.— TRABAJOS DE LOS JESUÍTAS ESPAÑOLES DESTERRADOS A ITALIA: EXIMENO, ARTEAGA, REQUENO.—TRATADISTAS DE LAS ARTES SECUNDARIAS (DANZA, PANTOMIMA, DECLAMACIÓN, ETC., ETC.).

EL lastimoso estado a que habían llegado en España la teoría y la práctica de la Música al comenzar el siglo XVIII, sólo se comprende recordando las abultadas aunque chistosas caricaturas del padre Eximeno en *Don Lazarillo Vizcardi.* Como único legislador y oráculo infalible en materias de gusto, imperaba *El Melopeo* de Cerone, con sus 1.160 páginas en folio de letra menudísima, en estilo pedanteso, híbrido de latín y castellano, henchidas de lucubraciones sobre la *armonía celestial,* y amenizadas con las peregrinas tablas de los *enigmas musicales,* que ya figuran un elefante, ya una balanza, ya dos sierpes enroscadas, ya un sol eclipsado, ya un tablero de ajedrez. En semejante doctrinal aprendían los maestros de capilla la teoría de «los trocados y contrapuntos **[p. 604]** dobles a la octava, a la decena y a la docena, puesto el canto llano encima, abajo, en medio, por delante y por detrás», especie de gongorismo o de barroquismo musical, cuyos estragos no eran menores que los del barroquismo arquitectónico o literario. Aceptado el principio de que «el gusto de la Música consiste en el artificio de las partes y no en la suavidad de las voces, en el concierto de los contrapuntos y no en la suavidad de las consonancias, y que, por tanto, el verdadero juez de ella ha de ser el entendimiento artificioso del perfecto músico, y no el simple oído de cualquiera persona», [1] creyéronse los contrapuntistas con carta blanca para delirar a su capricho, sin respeto a la razón ni a los oídos, convirtiendo el arte en un mecanismo trivial, enfadoso y pueril, en un empeño de buscar y vencer dificultades, sin rastro ni reliquia de sentimiento estético. Y fué lo peor que esta enfermedad contagiase a hombres que verdaderamente tenían instinto y alma de artistas, como la tenía, sin duda, el famoso organista ciego del convento de San Francisco de Zaragoza («organista de nacimiento y ciego de profesión», le llama malignamente Eximeno), Fr. Pablo Nasarre, a quien la hipérbole dominante en su tiempo prodigó los dictados de *segundo Jubal,* y de *Santo Padre de la Música.* «Organista científico (le llama uno de sus panegiristas), cuya discreción, no divertida a humanos objetos, quanto carece de vista, tanto se ennoblece de ciencia».

Dos son las obras que conocemos de este famoso tratadista, cuyos libros casi llegaron a sustituir a *El Melopeo* en el aprecio de nuestros compositores y ejecutantes. Titúlase el primero, que por su fecha (1693) todavía pertenece al siglo anterior, *Fragmentos Músicos,* y contiene reglas generales para canto llano, canto de órgano, contrapunto o composición. Es libro enteramente práctico, y dispuesto con mucha sencillez y método. El autor le refundió luego, y no siempre para mejorarle, en los dos tomos en folio de su *Escuela Música según la práctica moderna,* donde, comenzando por tratar del sonido armónico, de sus divisiones y de sus efectos, expone luego la doctrina del canto llano, de su uso en la Iglesia y del provecho espiritual que produce; del canto de órgano, y por qué razón se

introdujo en el templo; de las proporciones que **[p. 605]** se contraen de sonido a sonido y de las que ha de llevar cada instrumento; de todas las especies consonantes y disonantes; de todos los artificios de contrapunto; de todo género de composición a cualquier número de voces, y, finalmente, de las glosas. Su mérito principal ya queda dicho que es técnico; pero no se puede negar que intentó, como Salinas y Montanos, sacar el arte de la Música de la región del empirismo, y fundarle en *«principios y reglas generales como los tienen todas las artes mecánicas y liberales»*. Lo que Nasarre tiene propio o derivado de la buena tradición del siglo XVI, es racional y sensato y digno de grande alabanza. Sólo claudica cuando se deja llevar a ciegas por Cerone, para hablarnos de la *primera parte de la Música, que es la que hacen los cielos*, y del influjo que ésta ejerce en la música humana y aun en los humores del cuerpo, o cuando supone que la razón de no oír nosotros la música de las esferas procede de que el pecado original nos lo impide. [1]

[p. 606] Casi al mismo tiempo que Nasarre floreció otro tratadista de canto llano y de órgano, cuya obra, fundada en los sólidos principios de Francisco Montanos, obtuvo grande y merecida reputación entre los organistas, llegando con aplauso hasta nuestros días. Pero ni este libro de don José de Torres, ni las *Curiosidades de canto llano sacadas de Cerone* por el sochantre de Cádiz, Jorge de Guzmán, ni la *Caudalosa fuente gregoriana* de Fr. Bernardo Comes y Puig, de la Orden de San Francisco, ni el *promptuario armónico* de don Diego de Roxas, ni las innumerables artes de canto llano, entre cuyos autores se cuentan Fr. Antonio Martín, Fr. Ignacio Ramoneda, Fr. Nicolás Pascual Roig, Fr. Pedro Villasagra, Pr. Manuel Pérez Calderon, y los todavía más conocidos y vulgarizados Jerónimo Román de Avila y Francisco Marcos Navas, hicieron adelantar un paso a la teoría estética de la Música, reducidos, como estaban, a servir las necesidades prácticas del canto de Iglesia. [1] Con aparato más científico de razones **[p. 607]** y proporciones matemáticas escribió el P. Maestro Ulloa, de la Compañía de Jesús, catedrático de los Reales Estudios de San **[p. 608]** Isidro, su tratado de *Música Universal o Principios Universales de la Música*, título ambicioso, al cual no corresponde en manera alguna el desempeño del libro. En cambio, bajo el aspecto práctico fué muy celebrada la *Llave de la modulación y antigüedad de la Música*, obra de Fr. Antonio Soler, monje de San Jerónimo, organista y maestro de capilla en el monasterio del Escorial, músico fecundísimo y hombre de mérito en su arte, aunque dado con demasía al estudio y resolución de los *Cánones enigmáticos*, en cuya estéril y enfadosa tarea (verdadera *crux ingeniorum* de los músicos de este tiempo) hubo de tropezar con otro didáctico afamado, el organista de Mondoñedo, don Antonio Roel del Río, autor de la *Institución harmónica o doctrina musical teórica-práctica*, entablándose entre uno y otro y los aficionados de cada cual de ellos una de aquellas acerbas polémicas tan característica de la literatura del siglo pasado, que, como todas las épocas de transición, se distinguió por el impulso batallador y polémico, que así se aplicaba a lo más grande, como se malgastaba en lo más fútil. [1]

No aplicaremos tal calificativo a la más curiosa y empeñada **[p. 609]** de las polémicas musicales del siglo XVIII, a la que bastaría por sí sola para dar idea cumplida de las doctrinas reinantes entre los músicos de entonces, puesto que todos o casi todos los de España tomaron parte en ella, ya en favor, ya en contra de la entrada de **[p. 610]** tiple en el *Miserere nobis* de la célebre misa compuesta por el maestro barcelonés Francisco Valls con el título de *Scala Aretina.* Habíase permitido Valls (cuyas ideas propendían en gran manera a la libertad artística) «entrar en segunda y novena, especies disonantes sin ligadura», a lo cual se añadía el para algunos grave e intolerable pecado de suponer la pausa como figura real y positiva, siendo así que, según la doctrina de Cerone, «las pausas son figuras privativas, indicios del silencio». A todas las réplicas de sus adversarios, a todos los

argumentos de autoridad, respondió Valls con singular franqueza e instinto revolucionario, que «si todo lo hubieran visto los antiguos, poco nos sobrara que inventar a los modernos, porque en todas las Artes y Ciencias se va añadiendo y perfeccionando cada día». «No son los preceptos de la Música (alega) más fuertes que los de otras facultades, en especial de la Poesía, que para la expresión de una agudeza tiene varias dispensaciones permitidas, que el usarlas ni destruye las reglas del Arte, ni empaña el crédito del poeta, *sucediendo lances asimismo en nuestra Música que precisan al compositor a exceder los límites del Arte...* En la Música, una de las partes que se requieren para ser buena, es la variedad. De aquí nace que aquello que por su naturaleza es malo, el Arte lo dispone de manera que, aunque lo sea físicamente, no lo parezca, como compone la enemistad de los elementos... ¿Qué son las reglas en las Artes, sino instrumentos y medios para lograr el fin de ellas? *Es el fin la regla de las reglas, y como se logre aquél, han de ceder y callar éstas como criadas. Ahora pregunto: ¿cuál es el fin de la Música? Cualquiera que no sea sordo, responderá que la Melodía; pues como se logre ésta, ¿qué importa que se falte en algunas de las reglas que establecieron los Antiguos?* También ha tenido el tiempo alguna jurisdicción sobre la observancia de las Artes. ¿Cuántas cosas reprobaron los Antiguos que han abrazado los Modernos? El semitono menor, el tritono, la quinta imperfecta, fueron tenidos por intervalos incantables, y en nuestros tiempos vemos ordinariamente practicado su uso. Pues si lo que los Antiguos vieron y reprobaron, lo practican con alabanza los Modernos, ¿cómo se debe omitir, por falta de apoyo en ellos, lo que no vieron ni conocieron?»

¡Singular bizarría y desenfado del ingenio español, siempre reclamando su libertad y siempre propenso a ensanchar los límites **[p. 611]** del Arte! En él la insurrección es estado natural y congénito, como lo es en el ingenio francés el espíritu de orden, de reglamentación, y disciplina. Nuestros tratadistas de Música no van en zaga a nuestros didácticos literarios en lo arrojados e innovadores. El mismo Lorente, en su famoso libro *El Por qué de la Música,* acepta, como Valls, el uso de las *especies disonantes* y de otras licencias, «para no atar las manos a los compositores, ocasionándoles con la estrechez de el uso de los preceptos a que dexen de hacer muchas y repetidas diferencias en sus obras». [1] Pero Valls es mucho más explícito y resuelto que Lorente: lo que el uno tolera y en ciertos casos recomienda, el otro lo erige en sistema. «Estas licencias no son contra el Arte, sino que *trascienden lo riguroso del Arte...* ¿Puede negarse ser aquella entrada mía una nueva inventiva, un extraordinario camino, un raro medio para llegar al fin de la melodía, que es el blanco de la Música, por lo cual se me deben más glorias que calumnias?» Lo mismo pensaban veintiséis de los cincuenta Maestros de capilla que tomaron parte en aquel torneo doctrinal. El que con más calor y más copia de razones se puso al lado de Valls, fué el maestro sevillano don Gregorio Santisso Bermúdez, impugnando al de Palencia, don Joaquín Martínez, que por su autoridad indiscutible llevaba la voz entre los adversarios del famoso *Miserere,* siendo su principal argumento, como el de todos los partidarios de las tradiciones clásicas, que «la Música consta de principios assentados y reglas generales, y cuando éstas se quebrantan, se destruye la esencia de la Música». A lo cual respondía Santisso que el Arte de la Música, como las demás artes, admite novedades e invenciones, siempre que éstas se compongan con sus reglas y principios. «No se le prohibe al arquitecto inventar nuevos estípites, cornisas ni arqueaxes...: menos me debiera, en Arte tan heroica como es la Música, reprobar artificiosas invenciones, para que con la novedad hermoseen y halaguen su sentido». Unidos el Maestro y el Organista de Sigüenza, declararon que «siendo la Música tan liberal como sus profesores, no es razón el angustiarse en sus reglas; pues, salvándose lo esencial..., no se debe malograr un buen intento por un escrúpulo impertinente». Sería fácil multiplicar las citas del mismo género, extractadas de los 78 [2] **[p. 612]** escritos a que dió ocasión esta inaudita polémica,

testimonio claro de la gran fermentación de ideas que ya reinaba entre nuestros músicos antes del advenimiento del revolucionario por excelencia, del insigne P. Eximeno, azote y terror de los contrapuntistas rutinarios. En tal empresa le había precedido un olvidado Maestro de Capilla de la iglesia de Palencia (sucesor de Martínez, a lo que entendemos), que publicó en 1757 un folleto verdaderamente de oro, con el título de *Consejos a sus discípulos sobre el verdadero conocimiento de la Música Antigua y Moderna.* [1] Don Antonio Rodríguez de Hita (que tal era el nombre del autor de este opúsculo) **[p. 613]** defiende la necesidad de «nuevas reglas y nuevo modo de contrapunto para la composición moderna»; se burla de los artificios de sus contemporáneos, y acusa a los Maestros de Capilla de haber olvidado totalmente «la suavidad, expresión y la novedad, exes principales de la composición, puesto que la Música ha nacido para deleitar el ánimo y persuadir los afectos».

La página más brillante de crítica musical que se escribió en España durante la primera mitad del siglo XVIII, fué compuesta por un hombre que no era músico, pero a quien su grande entendimiento y su perspicacia analítica hizo acertar con la verdad en éste como en otros muchos puntos, y derramarla a raudales por el suelo español, abriendo una era científica que por excelencia debiera llevar su nombre: *siglo del P. Feijóo,* puesto que heredó todas sus cualidades y todos sus defectos. El memorable discurso del P. Feijóo sobre *La Música de los Templos,* forma parte del primer tomo del *Theatro Crítico,* impreso en 1726. Nadie esperaría del P. Feijóo, espíritu grave, positivo y un tanto prosaico, tan poco sensible a los encantos de las demás artes, el entusiasmo que respiran algunas cláusulas de este discurso. Sin duda alguna fué la Música la única manifestación estética que llegó a conmover las fibras de su alma. Por eso le dolía tanto la profanación de la música sagrada, la invasión de las arias italianas en el sagrado recinto del templo. «Las cantatas que ahora se oyen en las iglesias son en la forma las mismas que resuenan en las tablas. Todas se componen de *minuetes, recitados, arietas, alegros,* y a lo último se pone aquello que llaman *grave,* pero de eso muy poco, para que no fastidie... El que oye en el órgano el mismo minuet que oyó en el sarao, ¿qué ha de hacer sino acordarse de la dama con quien danzó en la noche antecedente? En el templo, ¿no debía ser toda la música grave? El canto eclesiástico de otros tiempos era como el de las trompetas de Josué, que derribó los muros de Jericó, esto es, las pasiones... El de ahora es como el de las Sirenas que llevaban los navegantes a los escollos.»

Partidario entusiasta del canto llano, no reprueba, sin embargo, el P. Feijóo el *canto figurado o de órgano,* pero estimagtiza sus abusos. A pesar de la doctrina de Santo Tomás, que, al parecer, lo prohibe, no está mal con el uso de los instrumentos en las iglesias: sólo exceptúa los violines. Censura como muelles y **[p. 614]** corruptores «aquellos leves desvíos que con estudio hace la voz del punto señalado, aquellas caídas desmayadas de un punto a otro, pasando, no sólo por el semitono, sino también por todas las comas intermedias, tránsitos que ni caben en el arte ni los admite la naturaleza... La experiencia muestra que las mudanzas que hace la voz en el canto por intervalos menudos, tienen un *no sé qué* de blandura afeminada o de lubricidad viciosa. Por eso los Lacedemonios reprobaban el género *cromático* y el *enarmónico*... La Música nació en los templos, y más tarde pasó al teatro...: sirvió primero para cantar las alabanzas de los dioses; luego para estimular las pasiones humanas».

Nacía la indignación del P. Feijóo de la misma vehemencia con que él sentía el halago estético de la Música, y del singular poder que la concedía, para despertar virtudes y vicios. «La música más alegre y deliciosa de todas, es aquella que induce una tranquilidad dulce en el alma, *recogiéndola en sí misma y elevándola con un género de rapto extático sobre su propio ser para que tome vuelo el*

pensamiento hacia las cosas divinas». Creía firmemente, y lo defiende en una de sus *Cartas Eruditas,* [1] no sólo que el deleite de la Música es el más acomodado a la naturaleza racional, sino que ese deleite, acompañado de la virtud, *hace la tierra noviciado del cielo.* Al revés de casi todos los estéticos, daba la palma entre las Artes a la Música, «por razón de su mayor nobleza y de su mayor honestidad o utilidad moral». La ira, la concupiscencia, el odio, la melancolía, la ambición, la codicia, la soberbia, todos los afectos son domeñados por ese poder celestial. El discurso del P. Feijóo es precisamente todo lo contrario de lo que ha sido en nuestros días la famosa paradoja de Laprade *contra la Música,* «arte vaga, inconsciente, casi irracional, sin raíces en el sentimiento moral ni en la conciencia; arte inferior, arte última entre las artes derivadas». Toda exageración provoca la exageración opuesta, ni es procedimiento de espíritus sólidos, para ensalzar un arte, rebajar o deprimir las restantes. Siempre le quedará por suya a la Música una región de ensueños y de ilimitadas y mal definidas aspiraciones, a la cual, ni el arte de la palabra ni las artes plásticas llegan.

[p. 615] Aún hay otras afirmaciones muy curiosas en el discurso *sobre la Música de los Templos.* Feijóo, adversario resuelto de la música italiana, cuya introducción en nuestro suelo atribuye al compositor Durón, predice la decadencia de esa escuela por abuso de adornos impropios y violentos: considera perjudicialísima la diminución de figuras, hasta introducirse las *tricorcheas* y *cuatricorcheas:* 1.º, porque hay pocos ejecutores capaces de dar puntos tan veloces; 2.º, porque no se da lugar al oído para que perciba la melodía. «Así como aquel deleite que tienen los ojos en la variedad bien adecuada de colores, no se lograra si cada uno fuese pasando por la vista con tanto arrebatamiento que apenas hiciese impresión distinta en el órgano..., así los puntos con que se divide la música, cuando son de tan breve duración que el oído no puede actuarse distintamente de ellos, no producen armonía, sino confusión... Lo esencial de la música es la exactitud en la limpieza.» Todavía ofenden más al P. Feijóo, por lo que contrastan con la gravedad de la música religiosa de los buenos días del siglo XVI, los tránsitos excesivos de un género a otro, y la introducción de modulaciones sueltas extrañas al tema. Cree, lo mismo que Montanos, que «el canto ha de ser apropiado a la significación de la letra». [1]

Con razón ha afirmado la ilustre escritora coruñesa doña **[p. 616]** Emilia Pardo Bazán, en su discreto panegírico de Feijóo, que revelan las obras del polígrafo Benedictino verdaderas aptitudes para la crítica musical, muy raras en su tiempo. Pero esta misma **[p. 617]** superioridad suya sobre casi todo lo que le rodeaba, fué causa de que los músicos rutinarios y los malamente innovadores que se empeñaban en llevar a la música del templo todos los artificios y galanterías del teatio, se desatasen contra él en invectivas ni más ni menos que lo hacían los médicos, acusándole unos y otros de intruso en sus profesiones respectivas, falto de autoridad y de ciencia para zaherir y poner de manifiesto los vicios y ridiculeces de cada una de ellas. Con ellos hicieron coro los impugnadores sistemáticos del P. Feijóo, los que tomaron a pechos la empresa de ir refutando uno por uno los discursos del *Teatro Crítico.* Tales fueron don Salvador Joseph Mañer y don Ignacio Armesto y Ossorio, autor el primero de un *Anti-Theatro,* y el otro de un *Theatro anti-crítico universal,* libros condenados desde su nacimiento a perpetua oscuridad y olvido. Lo que alcanzaban estos hombres en materia de educación estética, fácilmente se comprenderá con decir que a don Salvador Mañer (según confesión propia) «mejor le sonaba una caxa militar que todas las melodías de los más canoros ruiseñores». Por el contrario, Armesto y Ossorio, que se preciaba de filarmónico, cree a pie juntillas que «Peón curó a muchos, casi sin esperanzas de vida, con canciones festivas, y Asclepiades a los sordos con el ronco son de las trompetas».

Nasarre, Valls y Feijóo, con el estruendo de las polémicas que en torno de ellos se levantan, llenan casi solos el primer tercio del siglo XVIII. Desde ellos hasta la aparición del poema *De la* Música de Iriarte en 1779, hay un período de silencio absoluto, sólo interrumpido por algunos oscuros e insignificantes tratados didácticos de canto llano, de órgano o de guitarra. Y, sin embargo, a este período de esterilidad corresponden grandes novedades en nuestra cultura musical: primero, la invasión de la ópera italiana en tiempo de Felipe V, y su absoluto y despótico dominio en tiempo de Fernando VI, ahogando toda iniciativa en nuestros compositores y dejando enterrados para largo tiempo los débiles gérmenes de nuestra música nacional profana; segundo, la iniciación posterior, lenta pero indudable, de un grupo reducidísimo de aficionados en los misterios de la música instrumental alemana. A este corto grupo de admiradores de Haydn pertenecía don Tomás de Iriarte, según él mismo nos declara en cierta epístola familiar, algo más poética que el *Poema de la Música* :

[p. 618] «Háyden, músico alemán,
Compositor peregrino,
Con dulces ecos se lleva
Gran parte de mi cariño. [1]
Su Música, aunque la falte
De voz humana el auxilio,
Habla, expresa las pasiones,
Mueve el ánimo a su arbitrio;
Es pantomina sin gestos,
Pintura sin colorido,
Poesía sin palabras
Y Retórica con ritmo.
Que el instrumento a quien Háyden
Comunica su artificio,
Declama, recita, pinta,
Tiene alma, idea y sentido,
Si las diferentes voces
Corren por tonos distintos;
Si se alternan, si se imitan,
Si a un tiempo cantan lo mismo,
Si callan de golpe todas,
Si entran todas de improviso,
Si débiles van muriendo,
Si resucitan con brío,
Solas, juntas, prontas, tardas,
Todas por varios caminos
Excitan un mismo afecto,
Llevan un mismo designio.
O expresan gritos de furia,
O de amor tiernos suspiros,
O el llanto de la tristeza,
O el clamor del regocijo.

.....

No afecta su melodía
Estudiados gorgoritos,
Difíciles menudencias,
Todas adornos postizos
[p. 619] Con que se finge grandioso
El canto pobre y mezquino,
Que olvida llegar al alma
Por engañar al oído...», etc., etc.

El escritor que con tanta viveza ponderaba, al correr de la pluma, los efectos de las sonatas de Haydn, era el mismo que de una manera tan desmayada y rastrera iba a dar en interminables *Silvas* los preceptos del arte que tanto amaba. Como poema didáctico, el de la Música hizo escuela, y pocas obras influyeron más en el siglo pasado. Iriarte es el principal responsable de todos los poemas sobre las Bellas Artes que llevan los nombres de Rejón de Silva, de Enciso, de Moreno de Tejada, de Viera y Clavijo, pésimos imitadores de un modelo ya de suyo harto infeliz, engendros híbridos, de los cuales salía tan mal parado el arte de la poesía como aquel otro arte o ciencia cuyos preceptos se querían exponer. Hay que distinguir, sin embargo, a Iriarte de sus imitadores, que están a cien leguas de él en pureza, en corrección y en buen gusto. Iriarte podía ser constantemente prosaico, pero era también constantemente discreto. Su buen gusto no llegaba hasta marcarle la diferencia entre los versos y la prosa, pero le conducía a escribir en forma rimada, prosa docta, racional y sensata. Así se comprende que el *Poema de la Música,* tan execrado tradicionalmente por los literatos, que suelen no conocer de él más que el primer verso, célebre por su acentuación viciosa, conserve verdadera estimación entre los profesores de Música, como lo acreditan ocho o nueve ediciones castellanas, una traducción francesa, otra inglesa, otra alemana, y dos distintas italianas, una de ellas recientísima (de 1868), cuyo traductor, hombre de gusto y de letras, amigo del gran poeta Niccolini, con quien consultó su trabajo, no duda en llamar a este poema tan desacreditado entre nosotros, «un *capolavoro della Letteratura Spagnuola*». [1]

[p. 620] No diré otro tanto. Lo primero que necesitan los poemas es poesía, y el de Iriarte carece totalmente de ella. Pero si se prescinde de los versos (¡ojalá el autor mismo hubiera prescindido!), y se mira la obra como un tratado didáctico, se la encontrará digna de toda alabanza, por la lucidez, por el método y por la soltura y facilidad de exposición. No arrebata ni entusiasma nunca; pero instruye. No inspira grande amor a las bellezas de la música; pero inicia en sus rudimentos. El plan es tan sencillo como lejano de toda intención épica o de todo vuelo lírico. En el canto primero se da una idea de los elementos de la Música, reduciéndolos a dos: *sonido y tiempo.* El sonido se considera, ya según la Melodía (tratándose con este motivo de las escalas *diatónica* y *cromática,* de la formación de los modos mayor y menor, de la extensión de los sonidos que puede apreciar nuestro oído, y del uso de las claves), ya según la Harmonía, a la cual corresponde el conocimiento de los intervalos consonantes y disonantes. El tiempo se considera «ya respecto al compás binario o ternario, ya respecto al diverso valor o duración de las figuras, o ya, en fin, respecto al aire o movimiento que se da al compás». El canto 2.º trata de la expresión de los afectos por medio de la Música. El 3.º, de sus principales usos, y especialmente de la Música de los Templos. El 4.º, de la **[p. 621]** Música Teatral. El 5.º, de la Música que pudiéramos llamar privada, esto es, de la que se ejercita en sociedad, y del deleite que procura la música al hombre solitario. El autor termina proponiendo el establecimiento de

una Academia de Música por el estilo de la de Nobles Artes de San Fernando. No hay más artificio que éste en el poema, si se exceptúan algunas digresiones pastoriles, a estilo del tiempo. El zagal Salicio da lecciones de canto a la pastora Crisea. En otro lugar, el poeta se finge trasladado en sueños a los Campos Elíseos, donde el compositor napolitano Jomelli le explica el estado de la ópera y sus reglas.

En un libro tan elemental como el poema de Iriarte no cabía mucha estética, y realmente hay muy poca, y ésta vulgarísima. Estudiar profundamente *la imagen y el dechado de la Naturaleza;* admirarse y llenar la mente de las *ideas que ella representa;* elegir entre sus accidentes *lo más precioso, florido y grato;* no *pintarla tosca, sino bella,*

«Dándola gracia, novedad y ornato»;

y, finalmente, seguir un plan, norma o sistema, *único, regular y* **[p. 622]** *consiguiente,* es lo que recomienda al *músico aplicado,* en quien concurran la sensibilidad y el ingenio con la meditación y el juicio. Las ideas musicales de Iriarte corresponden exactamente a las ideas pictóricas de su amigo Mengs: uno y otro sueñan con el *embellecimiento* de la naturaleza, aunque Iriarte prescinde de los fundamentos platónicos en que el pintor alemán se apoyaba.

Lo que más interés da hoy al *Poema de la Música,* y hace deplorar amargamente que no esté todo él escrito en prosa, es una larga nota o disertación final sobre la aptitud de la lengua castellana para el canto. Es un dolor que Iriarte no haya tratado con más extensión un asunto que tan perfectamente conocía; pero sus indicaciones, aunque breves, son tan sagaces y atinadas, que bastan para que todo aficionado a nuestra lengua deba mirar con aprecio benévolo ese titulado *Poema,* cuyo ingenioso autor apenas es responsable de una aberración de gusto universal en su tiempo, la de creer que todo lo que es materia de enseñanza puede ser igualmente materia *directa* de poesía. Iriarte lo dice con la mayor buena fe y llaneza:

«Soy un Maestro que tranquilo ofrece
Un doctrinal resumen
De lo que puede con el Arte el Numen».

Y que esto se llamaba entonces poesía, no tiene duda, puesto que el mismo Metastasio, de quien nadie negará que era verdadero e insigne poeta, no tuvo reparo en llamar *mirabile* a la obra de Iriarte, y a su autor «uno de aquellos rarísimos vivientes *quos aequus amavit Jupiter».*

La verdadera gloria de la literatura musical española del siglo XVIII hay que buscarla en los Jesuítas españoles desterrados a Italia: Eximeno, Arteaga, Requeno. El tratado *Del origen y reglas de la Música,* los *Ensayos sobre el arte armónica,* las *Revoluciones del teatro musical italiano,* las *Disertaciones sobre el ritmo,* son verdaderos monumentos de altísima cultura estética, que pueden honrar a cualquier país y a cualquier siglo, y que no desmerecen puestos al lado de lo mejor que entonces produjo la crítica musical francesa en las obras de Rameau, D'Alembert y Juan Jacobo Rousseau.

El P. Antonio Eximeno, a quien el entusiasmo de sus **[p. 623]** contemporáneos italianos llamó *el*

Newton de la Música, no parecía a primera vista destinado al papel de innovador artístico. Cuando salió de España con sus hermanos de religión en 1767, su reputación era de matemático, y, dirigía con gran crédito los estudios del Colegio de Artillería de Segovia, adonde le llevó a enseñar ciencias exactas el Conde de Gazola. Nadie hubiera adivinado en el Jesuíta valenciano, autor de las *Observaciones sobre el paso de Venus por el disco solar,* y de otros trabajos astronómicos entonces tan celebrados, al futuro reformador de la teoría de la Música. Sólo cuando le arrojó a Italia el común infortunio de la Compañía, se aplicó a su estudio. Creyó al principio que le serían de alguna utilidad los grandes conocimientos matemáticos que poseía; pero muy pronto hubo de desengañarse de la ninguna relación entre las Matemáticas y la Música, con lo cual abandonó a su maestro el P. Massi, y se dió a buscar nuevo rumbo, sirviéndole de incitador y despertador el hecho casual de haber oído un día en la Basílica de San Pedro el *Veni Sancte Spiritus* de Jomelli. Meditando sobre los efectos de aquella composición, se apoderó de su espíritu la idea de que la Música no es más que una especie de prosodia, cuyas reglas debe investigar y fijar experimentalmente el teórico, prescindiendo de números y proporciones. En 1771 lanzó el prospecto y plan de su obra en una hoja suelta, que causó verdadero escándalo en algunos y curiosidad singular en todos. El autor anunciaba que iba a combatir y echar por tierra las opiniones de los pitagóricos, y las de Euler, Tartini, Rameau, Burette, el P. Martini y demás didácticos, probando además que el contrapunto no debe fundarse en las reglas del canto llano, y que el llamado *contrapunto artificioso* es una reliquia de los tiempos bárbaros.

Tres años más se retardó el cumplimiento de esta promesa; pero al fin apareció en 1774 , en lengua italiana, [1] el libro por **[p. 624]** tanto tiempo esperado, con el título de *Origen y reglas de la Música, con la historia de su progreso, decadencia y renovación.* La importancia excepcional de esta obra y el ruido que hizo al tiempo de su aparición, nos obliga a presentar una exposición bastante detallada de sus doctrinas.

No encontrando luz Eximeno entre las densas tinieblas del tratado de la Armonía de Tartini, ni mucho menos en el fárrago de reglas de los autores prácticos de canto llano, reglas que muchas veces están en abierta contradicción con el placer estético que la obra produce, y que nace precisamente de su infracción, [1] emprende probar que *la Música no es más que una prosodia para dar al lenguaje gracia y expresión;* que toda la variedad de tiempos y de notas musicales son otros tantos pies de la poesía griega o latina; que la Música consiste en las modificaciones del lenguaje natural, y, por último, que los maestros de capilla no tienen ni una sola regla de contrapunto que no sea falsa o mal entendida. Los temperamentos no tienen base sólida, puesto que los números son absolutamente impertinentes a la Música. «Hoy día no hay *género diatónico,* ni *cromático,* ni *enarmónico,* ni canto llano, ni figurado». *La Música es un lenguaje puro, que tiene sus fundamentos casi comunes con los del habla.* Las extravagancias pitagóricas **[p. 625]** sobre la virtud de los números y la armonía de las esferas celestes, son para Eximeno «un perpetuo testimonio del extravío de la fantasía humana». En Boecio la Música parece un arte de hacer cábalas. «¿No es necedad suponer que la Música está fundada en ciertas razones numéricas, que es preciso alterar para poner la Música en ejecución?...» Los números musicales no son más que una consecuencia necesaria de la extensión de las cuerdas, que unas veces forman casualmente proporción, y otras no. Las razones y proporciones de las cuerdas son accidentales a la armonía. «Véase cómo la fantasía ha engañado a los filósofos: las cuerdas musicales, por cuanto son cuerpos extensos, son capaces de proporción, y la fantasía aplica a los sonidos o a las impresiones que provienen de las cuerdas la extensión de éstas; por esa razón se dice que entre dos sonidos se contiene un *intervalo,* que este sonido es doble del otro, que la voz cantando camina por grados, y otras locuciones semejantes, que suponen en las impresiones del oído la

extensión de las cuerdas, o que entre el sonido más grave de la Música y el más agudo hay una extensión, y a esta imaginaria extensión aplicamos los números que convienen a la extensión real de las cuerdas. Imaginémonos un hombre privado de vista y de tacto desde su nacimiento: jamás se le ocurriría decir que un sonido era doble de otro». El enseñar a deleitar el oído por las proporciones de las cuerdas, vale tanto como enseñar a convencer el entendimiento por el número de las palabras.

Tres eran las principales teorías de la música que corrían con algún crédito en el siglo XVIII: la del matemático Euler, la de Tartini y la de Rameau, expuesta y corregida por D'Alembert en sus *Elements de la Musique.* Ninguna de ellas satisface a Eximeno. «El primer error de Euler en su *Tentamen novae Theoriae Musicae* consiste en dividir la Suavidad, que es una impresión del oído, en grados, y atribuirles la extensión que es propia de las cuerdas... Los grados de Suavidad son absolutamente imaginarios. El placer de la Música depende de un cierto temperamento de la simplicidad con la variedad, que nuestro entendimiento no puede determinar con cálculos, sino que lo debe sacar inmediatamente de la Naturaleza. El tratado de Euler es una pura falacia. Falla la Matemática siempre que se aplica a objetos que se suponen extensos por puro vicio de la fantasía, como se ha atribuído hasta **[p. 626]** ahora a los sonidos la extensión de las cuerdas, y, como supone Euler, extensa y visible en grados la Suavidad».

Al violinista Tartini le nota Eximeno de superficial matemático y físico. El principio de su sistema se reduce a considerar el círculo como la unidad armónica o el origen natural de la Música. «Yo no comprendo (dice el Jesuíta español) cómo Rousseau, en su *Diccionario de la Música,* supone que se oculta alguna profundísima verdad en ese laberinto de líneas rectas y curvas, de círculos y cuadrados. Por lo que a mí toca, confieso que cuando, sin mirar el título, abrí el tratado de Tartini, pensé tener entre las manos un libro de Nigromancia».

«Rameau (prosigue Eximeno) enseñó el contrapunto por reglas en su mayor parte falaces como los demás; pero en el tercero y cuarto libro de su *Tratado de la Harmonía*, se contienen reglas utilísimas de práctica que no conoció ninguno de los antiguos. Habría sido un perfecto Maestro de su arte si no hubiese escrito *el Nuevo Sistema de Música Teórica* y la demostración del principio de la harmonía. El hacer la *harmonía simultánea* objeto primario de la Música, se opone al sentimiento común de todos los hombres, que sólo adoptan la Música en cuanto sirve para expresar con la modulación las pasiones del ánimo. Para esto no son de absoluta necesidad los sonidos simultáneos».

Enfrente de estos sistemas levanta Eximeno el suyo, sensualista puro como toda su filosofía, y reducido a este solo principio: «La Música procede del Instinto, lo mismo que el Lenguaje». «La Música es un verdadero lenguaje. En el canto de las palabras, la Música adorna a éstas con variedad de tonos para causar en el ánimo una impresión más viva. En la modulación sin palabras, conmueve el ánimo por medio de los tonos de la voz, que responden al natural encadenamiento de las ideas y de los afectos. El primer objeto de la Música no es la harmonía simultánea de Tercera y Quinta, sino el mismo que el del habla, esto es, expresar con la voz el sentimiento. Por eso nos deleita el canto sin la harmonía, con tal que exprese algún afecto. Al contrario, el concierto más armonioso de instrumentos que nada exprese o signifique, será una música vana, semejante a los delirios de un enfermo.

La Música y la Prosodia tienen el mismo objeto y el mismo **[p. 627]** origen. «¿No sería necedad decir que para hablar con perfección es necesario medir las distancias de los planetas, y arreglar después,

conforme a estas medidas, los tonos de la voz? ¿O que los tonos del habla se contienen en una fórmula algebraica, o en las propiedades del círculo?»

La práctica de la Geometría consiste en la aplicación mecánica de las reglas; pero la de la Música depende precisamente del exercicio de una facultad del hombre, que tiene en sí toda la virtud necesaria para expresar con los tonos convenientes de la voz, ya hablando, ya cantando, cualquier afecto del ánimo: las reglas no son más que observaciones sobre los tonos, y *la falta de verdadera reflexión no es impedimento absoluto para las operaciones del hombre, que proceden de puro instinto. Para componer Música es preciso abandonarse en los brazos de la Naturaleza y dejarse conducir por las «sensaciones»*.

Pocas veces se ha visto, aun dentro del mismo siglo XVIII, un sensualismo tan cerrado e intransigente. Verdad es que Eximeno difiere de Condillac en muchas cosas. No quiere aceptar, por ejemplo, que el lenguaje se componga de signos arbitrarios, ni que le hayan inventado los hombres mediante una especie de convenio. Su buen sentido triunfa de las consecuencias absurdas a que no temían llegar otros de su escuela. «Siendo tan natural al hombre el reflexionar, comparar las ideas, raciocinar y acordarse, como el sentir los objetos presentes, ¿por qué el lenguaje necesario para explicar aquellas operaciones del entendimiento no ha de ser tan natural como el lenguaje de acción?» Pero al mismo tiempo enseña que el objeto de la voz es uno mismo en el hombre y en el animal, puesto que uno y otro se proponen manifestar las impresiones internas. Sólo que hallándose reducido el animal a un corto número de sensaciones simples, que no compara entre sí, sus voces son pocas y muy sencillas.

El hombre, pues, siempre que se encuentra en condiciones de hablar, habla por instinto. El instinto le sugiere las inflexiones de voz más adecuadas a su intento. *Comenzó a cantar como cantan los pájaros, por puro instinto.* Este instinto se desenvuelve en virtud de las impresiones particulares. *Si las circunstancias que obligan al hombre a hablar fuesen en todos las mismas, todos hablarían la misma lengua*, así como todos dan los mismos gritos para **[p. 628]** manifestar una sensación de dolor. Eximeno rechaza totalmente la teoría de la revelación *directa* del lenguaje. [1]

La Prosodia es el verdadero origen de la Música. «Así como la naturaleza nos ha dado siete colores para pintar y siete vocales para hablar, así ha dado a la especie humana siete tonos diversos de voz para cantar. La harmonía consiste en la tercera, quinta y octava. Todo intervalo que sea parte de dicha harmonía es consonante, y todo intervalo que no lo sea es disonante. Como las disonancias son adornos añadidos a la naturaleza por el arte, su uso no está ceñido a límites tan estrechos que no pueda traspasarlos un genio felizmente atrevido. Resultaría insoportable fastidio de reducirse la composición musical a un solo modo. Es necesario, pues, abrir camino para transportar el canto a diversos modos, aunque el primero con que la composición comienza deberá mirarse siempre como principal, renovando a menudo su memoria y conduciendo el todo de la harmonía a terminar en él». «Las distinciones de géneros *diatónico, cromático* y *enharmónico* y de tonos y semitonos mayores y menores, son en la práctica cosas del todo imaginarias, fundadas por la mayor parte en las fantásticas divisiones numéricas de los intervalos. *No hay sino un género de Música: determinar un Modo o modular en él*, hágase esto modulando por tonos, por semitonos o por saltos. Todo lo demás es tan quimérico y vacío como las *cualidades ocultas* de los aristotélicos». La comparación de los contrapuntistas con los filósofos escolásticos reaparece con frecuencia bajo la pluma de Eximeno,

que, intolerante como lo llevaba consigo el espíritu demoledor de aquel siglo, envuelve en sus censuras el mismo canto llano, si no en su esencia, a lo menos en las ponderaciones que de él hacían los maestros: «Jamás he podido formarme una idea clara y precisa de ese Género tan decantado, y me parece que es un fantasma para espantar a los principiantes y tenerlos atrasados por muchos años en las vanas y ridículas imaginaciones del contra punto. El Canto-Llano trae origen de los siglos en que se ejecutaba la Música a tientas, sin diversidad de tiempos ni de notas. El **[p. 629]** canto de los Salmos, Antífonas, Graduales y Responsorios era comúnmente al unísono, y si resultaba entre las voces alguna harmonía, era enteramente casual... Es necesario tener presente que si con las distinciones de Canto-Llano y figurado, de géneros *diatónico, cromático, enharmónico, mixto* y otros nombres semejantes, se intenta hacer distinción de harmonías fundadas en diversos principios, tales distinciones son vanas, imaginarias, ridículas. El único género de Música que la naturaleza nos inspira, se reduce a cantar en un Modo mayor o menor: tanto el mayor como el menor se compone de las tres harmonías de Primera, Cuarta y Quinta».

Eximeno comprueba sus teorías con varios ejemplos clásicos, entre ellos la Misa del Papa Marcelo, de Palestrina, y el *Stabat Mater,* de Pergolese, sirviéndole este último como demostración de las irregularidades pintorescas que para un asunto sublime y poético se pueden sacar de los modos menores. Pergolese es el ídolo de Eximeno, que no se harta de apellidarle «el Rafael y el Virgilio de la Música». Al violinista Corelli le estima como uno de los perfeccionadores de la música dramática. «A pesar de los lamentos de los contrapuntistas, la Música ha renovado en este siglo la expresión. *El deleite del oído no es más que un medio para obtener el fin primero de la Música, que es excitar los afectos de nuestro* ánimo». En el sistema de Eximeno, todo se subordina a la *expresión.* Para obtenerla, todo recurso es bueno y lícito, pues *por nuevos y diversos caminos se puede llegar a la suma excelencia en cualquier arte.* Un genio creador se forma por sí un estilo enteramente nuevo. No por eso se ha de reprender la imitación cuando se funda en una perfecta conformidad de gusto y de estilo entre dos excelentes autores, aunque esto muy rara vez acontece.

En la última parte de su libro, Eximeno nos presenta una rápida pero originalísima historia de los progresos, decadencia y restauración de la Música. Trozo es éste enteramente moderno en su método, en su estilo y en sus conclusiones. Eximeno aplica a la historia artística el mismo criterio que su paisano el P. Andrés a la historia literaria. Como él, toma en cuenta, para apreciar la cultura estética de un país, el clima, el temperamento, el estado político y social, los juegos públicos, las costumbres. Y al mismo tiempo va enlazando la historia de la Música con la de la Poesía, **[p. 630]** dando luz a la una por la otra. Así lo hace al tratar de los orígenes líricos de la tragedia ateniense, que, según él, era una ópera, con recitados, arias y dúos. Así pone de manifiesto la antigüedad de la poesía lírica sacerdotal y litúrgica, respecto de los demás géneros. Así aplaude el estilo lírico en la tragedia, y se duele amargamente de que la musa moderna (la de su tiempo) vaya perdiendo cada vez más el aliento poético. Así reduce a la nada la presuntuosa opinión de Burette, que convertía la Música griega en un canto llano, preguntándole con sorna nuestro Jesuíta si Safo cantaría sus amores en el tono de nuestras antífonas y graduales.

Para Eximeno, el continuo mudar de que nos da testimonio la historia del arte, en nada empece al carácter absoluto e infalible de las leyes del gusto. No es posible reducirle a un mero capricho. «Si así fuese, habría que colocar en la misma línea los aullidos de los turcos y los gorjeos de los italianos». Entre la infinita variedad de gustos, hay uno que se llama *buen gusto,* que consiste en el placer de *ver u oír expresada al vivo la naturaleza.* Conviene abstraer las circunstancias que provienen de la

educación y de la índole de los pueblos, y reconocer y afiimar en esfera superior a ellas ciertos principios generales. Esto no quita que, siendo las pasiones de los hombres cultos más complexas y refinadas, deba serlo igualmente su arte. Por eso no quiso conceder Eximeno al Padre Martini que los griegos conocieran solamente el contrapunto en octava, cuarta y quinta, y no en tercera y en sexta. «¿Quién se persuadirá jamás que los Griegos no tuvieran un temperamento fijo de todos los intervalos que sirven para el canto?... La doctrina del temperamento es un instinto del genio musical, común a todos los siglos y a todas las naciones del Universo». Los instrumentos se templan como se forman las palabras, esto es, por instinto, o *guiándose por las sensaciones* casi innatas que la naturaleza ha impreso en el hombre como elementos y semillas de la Música. Los griegos erraron teóricamente en reducir su Música a Tetracordos, en vez de fundarla en la observación de aquellas sencillas modulaciones que forman las cadencias. Pero su teoría en poco o en nada conforma con la práctica.

El carácter de los Romanos, rudo y austero, la índole de la primitiva lengua latina, inculta, ya que no bárbara, detuvo entre ellos los progresos de las artes, y dió a su Música, como a su Poesía, **[p. 631]** un sello de inferioridad respecto de las Artes Griegas. Eximeno reconoce esta inferioridad, aun en las épocas tenidas por más clásicas y de más amplia cultura.

La *monstruosa* organización del imperio romano, «donde los Césares se creían monarcas y el pueblo se reputaba libre», aceleró la decadencia de las Artes, traídas a total ruina por la invasión de los bárbaros. No hemos de creer a éstos destituídos de toda aptitud estética. «Como la Música (dice Eximeno con crudo empirismo) *tiene cierta conexión mecánica con los movimientos de la sangre,* son comunes a todas las razas los tonos y movimientos fundamentales de la voz, que contienen los primeros rudimentos de la harmonía. Las naciones bárbaras no pueden, a causa de su propia barbarie, inventar sino cantilenas rústicas y fastidiosas, aptas únicamente para expresar sentimientos groseros de alegría... Su ritmo ha de ser simplicísimo, y ese casi insensible en el puro canto». Perdidos los tiempos musicales, el arte entre los bárbaros se redujo a un estado próximo al de los salvajes del Canadá. Los músicos no conocieron más que el ritmo igual, compuesto de notas de igual valor, y aunque cantando variasen el valor de algunas notas, esto era efecto casual del instinto, puesto que esta variedad de las notas no se arreglaba por un ritmo determinado.

El P. Martini, tenido en Italia por oráculo de la Música, había sostenido una opinión extravagantísima acerca del origen del canto eclesiástico. Le hacía venir de la Sinagoga por intermedio de los Apóstoles. «¿Cómo se puede figurar este Padre (responde Eximeno) que el canto de los *Salmos* hebreos, escritos elegantísimamente en una lengua harmoniosísima, fuese después adaptable a los mismos *Salmos,* traducidos literalmente al latín que se usaba en los siglos bárbaros?... Nuestra salmodia no es más que una parte de la liturgia latina. Perdida la distinción de largas y breves, no se usó de variedad de notas ni de la mutación de modos. No hubo necesidad de los Maestros de Capilla para inventar este canto: los sacerdotes mismos que arreglaban el culto, pudieron inventarlo por puro instinto. Las *cadencias de las canciones de los bárbaros parecen que se han copiado de nuestros libros de coro».*

No se tenga a Eximeno, sin embargo, por enemigo ciego e implacable del canto llano. Al contrario, viene indirectamente a hacer su apología, cuando nos enseña que el canto eclesiástico debe ser **[p. 632]** sencillo «por conformarse con la sencillez de los sentimientos de religión, y porque si fuese más compuesto y artificioso, causaría más bien distracción que devoción». Tampoco quiere desterrar

enteramente de los templos la música figurada. Las razones del Padre Feijóo sólo prueban contra el abuso, y es buena para el templo toda música capaz de mover el sentimiento religioso. Ejemplo inmortal de ello sea el *Stabat Mater* de Pergolese.

Por el contrario, nada más inadecuado que ese *contrapunto artificioso,* «invención extravagante compuesta de muchas voces, modulando cada una de por sí a su modo, la una hacia lo grave, la otra hacia lo agudo, ésta velozmente y la otra con más lentitud..., muy propio todo para arrebatar la *calenturienta fantasía de los godos*» (sic). La invención de este contrapunto se la cuelga Eximeno a los monjes bretones e ingleses, apoyado en un pasaje de Juan de Salisbury. La compara con el mostruo de la *Poética* horaciana, y algo más ingeniosamente con esos *bajorrelieves* de racimos, ángeles y animales, empastados unos con otros. Así nació esa secta de los contrapuntistas «que califican de teatral todo lo que no entienden, y no alaban sino las ligaduras, las preparaciones, las resoluciones, las réplicas, las respuestas, los pasos de contrario movimiento y otros artificios semejantes». El tener por bueno lo difícil es una preocupación *gótica.* Lo bello de las Artes estriba, al contrario, en la sencillez y facilidad. La Música debe excitar en el ánimo una sensación clara y sencilla.

Las teorías de Eximeno eran tan independientes y radicales en literatura como en Música. Ya sabemos que detestaba las unidades dramáticas y la rima y la poesía francesa, y no menos los largos períodos y el estilo ciceroniano de los pedantes de Italia. Consideraba las Academias que procuran fijar el estado de una lengua viva, esto es, las palabras, la construcción y las frases, como *el mayor obstáculo para los progresos del entendimiento humano.* «El evitar las palabras que usa el pueblo, por usar otras que se hallen en los libros, es en cualquiera lengua una afectación ridícula. Una lengua no se puede enriquecer sin tomar palabras y aun frases de otra nación más rica de ideas... Si se observase la vana superstición de algunos en esta parte, nos sucedería lo que a los chinos, que han estado estudiando palabras y palabras muchos millares de años, sin aprender cosa alguna».

[p. 633] Ciertamente que de Eximeno no se dirá, como de otros Jesuítas, que era un crítico de colegio y de academia sabatina. No hay género de insurrección que no le parezca recomendable, hasta el punto de mirar con no disimulada benevolencia las tentativas dramáticas de Diderot, y simpatizar con todos los arrojos de su crítica teatral. ¿Qué más? Fué el primero en hablar de *gusto popular* en la Música, y en insinuar que sobre la base del canto nacional debía construir cada pueblo su sistema. Todo lo que Eximeno discurre sobre las aptitudes estéticas de las diversas naciones de Europa, está lleno de amenidad, viveza y sutil espíritu de observación. Pero ni en esos capítulos ni en lo restante de la obra debe buscarse casi nunca justicia ni exactitud completa. Eximeno es un gran removedor de ideas, con todos los defectos de tal. Indica y sugiere más que prueba, acierta y desbarra en una misma página, sacude el letargo del espíritu, excita y hace pensar. ¿Qué mayor elogio que éste? Sus errores son propios y nuevos: sus aciertos lo son también. La parte negativa de su obra permanece en pie: desembarazó la Música de la tutela pedantesca de las matemáticas; la enlazó con la ciencia del lenguaje; presintió el advenimiento de una teoría física y experimental del sonido; dió todo su valor y alcance al principio de la *expresión,* vislumbrado en el siglo XVII por Francisco Montanos; enterró definitivamente las que él llamaba *sutilezas místicas* de los tratadistas platónicos y pitagóricos, y, finalmente (para no alargar esta enumeración), exterminó el barroquismo musical de los contrapuntistas *artificiosos* y *figurados.* Así cumplió el arrogante programa que había hecho circular en Roma. «El paso que yo pretendo hacer dar a la Música, consiste en demostrar que Pitágoras erró el primero e hizo errar a los demás filósofos; que los intervalos de la Música no pueden sujetarse a

cálculo; que la justa entonación o el verdadero temperamento de los intervalos se hace en el mismo hecho de cantar y tocar haciendo ora un intervalo más fuerte ora otro de la misma especie mas débil; que los sistemas *perfectos* y *temperados*, deducidos de las razones numéricas, deben discordar en la práctica». Si al desarrollar este plan tropezó algunas veces Eximeno, yéndose al extremo diametralmente contrario de aquellas ideas *abstractas* y *universales* por él tan execradas, cúlpese más bien que a su genio aventurero y temerario, a la pésima influencia de la **[p. 634]** filosofía entonces reinante, la cual no podía menos de arrastrarle a un empirismo fisiológico con dejos de verdadero materialismo.

Ya queda dicho que el éxito de la obra del exjesuíta valenciano tuvo todos los caracteres de un escándalo artístico. Era precisamente lo que él apetecía: ruido, movimiento, discusión. Los periódicos italianos se dividieron: mientras las *Novelle Letterarie* de Florencia y la *Gaceta Literaria* de Milán ponían al autor en las nubes, comparándole nada menos que con el gran matemático inglés, los contrapuntistas fanáticos, cuyos furores encontraron eco en las *Efemérides literarias* de Roma, dirigidas por el abate Pezzuti, manifestaron indignarse de que un español osara tomar la palabra sobre Música en la tierra clásica de ella. «Que vayan los españoles a enseñar música a los africanos», exclamaba uno de los detractores de Eximeno. Verdad es que para consolar a éste vinieron oportunamente las adhesiones de maestros tan célebres como Sarti, Albertini, Basili, Zingarelli, y, sobre todo, Manfredini, que en sus estimadas *Regole armoniche*, publicadas en Venecia en 1775, adoptó resueltamente gran parte de las opiniones de Eximeno adversas al contrapunto y al canto llano.

No así el P. Martini, venerado como oráculo de la Música por los contrapuntistas italianos, el cual, sintiéndose personalmente herido por la afilada pluma de Eximeno, intentó, aunque por corteses modos, la defensa de las doctrinas antiguas en un *Essemplare o sia saggio fondamentale prattico del contrapunto sopra il canto fermo*, escrito que dió motivo a un famoso opúsculo de Exirneno, intitulado *Il Dubbio*, [1] complemento de su sistema e inseparable de su libro del *Origen*, al cual va unido en la versión castellana.

Valiéndose Eximeno del raro artificio de fingir que dudaba si el libro del P. Martini era apología o censura del suyo, puesto **[p. 635]** que las pruebas y ejemplos que alegaba, más bien favorecían a la opinión de Eximeno que a la contraria, trata extensamente todas las cuestiones relativas al canto llano, para acabar negando que sus reglas sean la base de las del contrapunto. Declara inútil cuanto enseñan los autores del siglo XVI sobre la naturaleza de los modos musicales, su extensión, propiedad, cadencias, y la serie de las cuerdas o voces de que están compuestas, y vana y sofística la distinción de los modos en *auténticos* y *plagales.* No hay cosa más incierta que los modos del canto llano. Los mismos ejemplos alegados por el P. Martini están llenos de aquellos accidentes de bemol y sostenido que el mismo P. Martini proscribe: «El canto llano (viene a decir Eximeno) es un canto de una o muchas voces acordadas al unísono o a la octava, sin armonía alguna, escrito casi todo en las cuerdas de *C-sol-fa-ut.* Se debe ejercitar el principio en el estilo de capilla, después de haber llegado a poseer el arte del contrapunto en general, sólo porque aquel estilo es el más sencillo y está exento de las mutaciones de modo irregulares, de las resoluciones imperfectas, de las disonancias, y de los saltos y modulaciones difíciles. Pero en las composiciones de los más excelentes maestros de capilla se hallan quebrantadas las reglas que da el P. Martini: prohibición de dos unísonos, dos octavas y dos quintas consecutivas, de lo cual hay ejemplo nada menos que en Luis de Victoria: proscripción de los saltos de cuarta alterada o mayor quinta falsa o escasa, tritono, sexta mayor, séptima así mayor como

menor, octava diminuta o alterada: precisión de conformarse con la propiedad y naturaleza de los intervalos mayores, que es subir, y con la de los intervalos menores, que es bajar; y, finalmente, guerra al terrible *diabolus in musica,* al mi *contra fa*».

En la parte histórica, Eximeno procede muy cuerdamente por eliminación ecéptica, negando que sepamos nada de la música de los hebreos, y poco menos que nada de los instrumentos usados por los antiguos griegos, excepto sus nombres. «Los tratados musicales de los griegos no contienen regla práctica alguna, sino una menuda y fastidiosa filología, con muchos números, razones y proporciones». Exceptúa, sin embargo, a Aristoxeno, a quien llama *mi precursor,* porque fué el primero en contradecir los principios matemáticos introducidos por los pitagóricos, y las proporciones atribuídas a las cuerdas musicales. Pero todas sus investigaciones **[p. 636]** se redujeron a determinar la distancia que hay de cuerda a cuerda en los tres respectivos tetracordos. Los tres géneros de música de los griegos no eran más que tres diversos órdenes arbitrarios que daban a las cuerdas de ciertos instrumentos, suponiéndolos correspondientes a tres diversos estilos de Música. No desconocieron los griegos el contrapunto; pero, aunque compuesto el suyo de toda suerte de consonancias y disonancias, debe suponerse sencillo, porque la *expresión* era el único objeto de su música.

Del principio de que «la Música es una parte de la Física», parte Eximeno para explicar la supuesta discordancia entre la voz humana y el clave, y la necesidad de hacer algo desiguales las Quintas, las Terceras y los Semitonos en toda suerte de instrumentos. Los sonidos de la Música son por su naturaleza como los colores de la Pintura, los cuales no consisten en un punto o grado invisible de viveza. Dentro de la esfera o denominación del rojo hay diversos grados, uno más fuerte, otro más débil; ninguno de ellos puede llamarse perfecto. Tampoco la música tiene por su naturaleza una Quinta, una Tercera ni un Semitono, de una medida o razón numérica invariable: según la expresión del pasaje, tal vez conviene hacer una Quinta más fuerte, tal vez otra más débil; ora conviene vibrar y reforzar un semitono, ora debilitarle y disminuirle. He aquí la ventaja que tienen la voz humana y los instrumentos movibles sobre los estables. Pero todos los sistemas teóricos de temperamento han fracasado, por fundarse únicamente en razones numéricas. Así, al través de dos siglos, viene en Italia la voz de Eximeno a contestar a la voz de Ramos de Pareja, aquel gran revolucionario musical del tiempo de los Reyes Católicos, que supuso necesariamente alteradas las razones de las cuartas y quintas en los instrumentos estables, fundando en la mera observación un sistema de *temperamento* independiente de los números. Nada aparece aislado, fortuíto y sin precedentes, en nuestra cultura nacional. El caso es seguirla con atención, y no olvidar ninguno de los anillos de la cadena. [1]

[p. 637] Conocidas y divulgadas muy pronto en España las obras musicales de Eximeno, merced a una esmerada traducción de don Francisco Antonio Gutiérrez, maestro de capilla del convento de la Encarnación de Madrid, traducción que revisó y adicionó el mismo Eximeno, la cólera de los partidarios de Cerone y de Nasarre se desató aquí tan feroz y virulenta como en Roma la de los discípulos del P. Martini. El *músico sin vanidad, el vanidoso sin música, el organista de Gandullas, Lucio Vero* [1] y otros anónimos y seudónimos, terciaron en este desaforado combate, pero ninguno con tantos bríos y encarnizamiento como el maestro de capilla de Alicante, don Agustín Iranzo y Herrero, en quien pareció volver a encarnarse el espíritu del P. Nasarre. Eximeno, a quien los trastornos de Roma después de la entrada de los franceses en 1797, habían abierto, aunque por breve tiempo, las puertas de su patria, **[p. 638]** aprovechó sus ocios de Valencia para dar la última mano a

sus lucubraciones, musicales, exponiéndolas en castellano, y hundiendo de paso a sus adversarios con las armas de la sátira y del ridículo. Pero llevado del mal gusto de su tiempo y de la imitación mal entendida de Cervantes, cayó en la aberración de creer que una polémica sobre motivos de canto llano y de contrapunto podía dar asunto a una novela entretenida y chistosa, cuyas peripecias más dramáticas consintiesen en los incidentes de la oposición a un magisterio de capilla vacante, [1] y en las extravagancias de un organista, que se vuelve loco por la lectura asidua del *Melopeo* de Cerone y de la *Escuela Música* del P. Nasarre, y compone un *Lunario* para enseñar a los maestros de capilla a levantar el horóscopo de los ocho tonos del canto llano, y, finalmente, se sale al campo en una noche fría y serena, a oír la armonía de los planetas, con lo cual cobra una calentura acompañada de dolor de costado que le pone a punto de muerte. Imagínese qué novela tan entretenida habrá resultado de tales elementos. Y si a esto se añade que *Don Lazarillo Vizcardi* (que tal es el título de la obra de Eximeno) consta de dos enormes volúmenes en cuarto, cada uno de 400 páginas, saturadas de disquisiciones puramente técnicas, se comprenderá, aunque no se justifique, la indignación un tanto cómica que se apoderó de la mayor parte de los *Bibliófilos Españoles,* cuando nuestra Sociedad dió a la estampa este libro en 1872.

No les faltaba alguna razón, si es que tomaron el libro en las manos con intención de divertirse. A quien busque amenidad y deleite, como es justo buscarlos en una novela, nos guardaremos **[p. 639]** muy bien de recomendarle *Don Lazarillo Vizcardi,* engendro de aquella manía didáctica que produjo tantos poemas y novelas doctrinales en el siglo XVIII, convirtiendo el arte en servidor apocado y humildísimo de la más prosaica enseñanza. Y lo más doloroso es que Eximeno tenía chispa y gracia para haber escrito una novela picaresca, pero a condición de olvidarse antes de que existían libros de música en la tierra. Aunque dibujados algo toscamente (a la manera del P. Isla), y recargadísimos de colores chillones, hay en *Don Lazarillo* tipos verdaderamente cómicos de canónigos, de organistas, de cantores y aficionados; reinan además en el lenguaje una pureza y una frescura verdaderamente maravillosas en un anciano de setenta y dos años, que no había nacido en Castilla, que había pasado la mayor parte de su vida fuera de España, y que había escrito hasta entonces la mayor parte de sus obras en latín o en italiano. Esta es la más positiva ventaja que Eximeno sacó de la continua lectura de Cervantes, a quien tuvo la temeridad de imitar aspirando a hacer un *Don Quijote de la Música.* No hizo el *Don Quijote* ni siquiera el *Fray Gerundio* cuyos quilates son ya tan inferiores; pero hizo un libro en castellano, lo cual no era poco a fines del siglo XVIII. Buena cualidad es ésta, pero no basta para hacer interesante una fábula insulsa que se mueve arrastrada y perezosamente, sin halago de la fantasía y sin atractivo de curiosidad siquiera, puesto que el autor anuncia de antemano todo lo que va a pasar en su libro.

Pero si la crítica literaria tiene que hacer mil reservas acerca del *Don Lazarillo Vizcardi,* la crítica musical no puede menos de agradecer la publicación de esta obra, testamento artístico de Eximeno, y última exposición de su famoso plan de reforma; que no detallaremos por no repetir los mismos conceptos que hemos visto en el *Origen y reglas de la Música* y en el opúsculo de la *Duda.* Eximeno, como todos los propagandistas dominados y perseguidos por una idea fija que ellos creen capital y salvadora, no teme repetirse, ni cuenta nunca con el cansancio de sus lectores, a quienes supone tan interesados como él en todos los incidentes de sus enfadosas polémicas. Dicho sea con todo el respeto debido a varón tan benemérito y egregio. Si, para calificar su profunda erudición y sólido juicio en materias de arte, necesitáramos más pruebas después de lo ya expuesto, nos las darían las ilustraciones **[p. 640]** históricas que acompañan al *Don Lazarillo* sobre la Música instrumental, sobre las antiguas escuelas de cantores y salmistas, sobre el origen del canto llano y su modo antiguo de

notarlo, y sobre el origen y progresos del contrapunto, impugnando el artículo de Ginguené en la *Enciclopedia Metódica.* Cuando Eximeno es puramente escritor didáctico, recobra todas sus ventajas, se hace leer y resulta ameno, franco y agradable, como lo es siempre en estas notas y en sus libros italianos.

Pero como escritor delicado y elegante le supera mucho el Padre Arteaga en su historia de la Opera italiana, uno de los más bellos libros del siglo XVIII, conocido en todas las lenguas menos en la castellana, y eso que el autor se llamó con orgullo «Matritense» en la portada de su obra. [1] Ya queda dicho que Arteaga profesaba sobre la naturaleza de la ópera principios un tanto análogos a los de Wagner, considerándola, no como un género dramático inferior en que la Poesía aparece subordinada a la Música, sino como el complemento y perfección de las Bellas Artes, como un vasto y complexo poema, al cual concurren la Poesía y la Música, la Pintura decorativa, la Declamación, el Baile y la Pantomima. La Comedia y la tragedia pueden **[p. 641]** contentarse con deleitar el ánimo mediante la representación de los aspectos tristes o alegres de la vida, pero la Opera debe aspirar, juntamente, a deleitar la imaginación, los ojos y los oídos, empleando una poesía a trechos afectuosa y patética, a trechos pintoresca y llena de imágenes, para que de este modo, por medio de la belleza intelectual y de la belleza física, sea el espectador insensiblemente conducido a la contemplación y amor de la belleza moral. La poesía de la ópera debe ser más lírica que didascálica, más fantástica que narrativa, más rica de imágenes que de razonamientos ni de discursos. Todo argumento que no se preste a encantar el oído con la suavidad de los tonos, ni agradar a los ojos con la hermosura del espectáculo, no puede menos de ser implacablemente excluído de la ópera. Y no por eso se entienda que este género vive en el mundo de lo inverisímil, porque la ópera, lo mismo que las demás producciones de las artes, no tiene por objeto propio lo verdadero, sino la imitación de lo verdadero, y esto, no simple y desnudamente, según es en sí, sino con cierta singular hermosura y perfección. De donde resulta que tan verisímil es el lenguaje de la Música como el de los versos o el de los colores. De la unión íntima de la Poesía y de la Música para formar un todo dramático, resultan modificaciones profundas en las reglas comunes del teatro. La Poesía puede *mover, pintar* e *instruir;* pero la Música, como fin principal sólo tiene el de mover los afectos; como fin subalterno, el de pintar, y en ningún caso el de instruir.

Lo que hace posible y fructuosa la unión de la Poesía y de la Música, es la cualidad musical del lenguaje, o sea el encanto de los sonidos diversamente combinados en el número oratorio o en la pronunciación. Cuanto más se acerque la expresión poética de las palabras a la naturaleza de las cosas que se pretende significar, tanto más fácilmente las podrá imitar la Música, no sólo mediante la reproducción material de los sonidos físicos, sino despertando con la melodía las sensaciones que producen en nosotros aquellos objetos que no caen bajo la jurisdicción de la Música, o bien excitando sensaciones auditivas equivalentes a las impresiones de otros sentidos. No puede la Música llegar a las ideas universales y abstractas: los sonidos no son más que sonidos: causan sensaciones y forman imágenes, pero nunca ideas. Infiere **[p. 642]** de aquí Arteaga que la Música es más pobre de recursos que la Poesía, puesto que está limitada al corazón, al oído y en cierta manera a la imaginación, mientras que la Poesía extiende además su imperio a la razón y al espíritu. En desquite, la Música es más expresiva que la Poesía, en cuanto aquélla imita los signos no articulados, que son el lenguaje natural, y por consiguiente el más enérgico y el más inteligible, al paso que la Poesía tiene que valerse de signos arbitrarios.

Rapidez en la acción, transiciones fáciles, ahorro de circunstancias menudas y ociosas, economía de

razonamientos: tales deben ser las primeras condiciones del texto dramático que el poeta facilita al músico para que haga sobre él su comentario. El estilo de la ópera no ha de ser exclusivamente dramático, sino *dramático-lírico*, sin excluir los recursos pintorescos, porque el canto es el lenguaje de la ilusión, el cinto misterioso de Armida, que detiene cautivo a Reinaldo y le hace no sentir su cautiverio. «Demasiado enemigos de nuestros placeres se han mostrado aquellos autores que han querido limitar a sólo el género *patético* todas las riquezas del melodrama».

Las condiciones del canto y estilo musical influyen también en la elección de los asuntos dramáticos y en los caracteres. Toda pasión sórdida, todo cálculo frío, toda reserva y disimulo, deben proscribirse de la ópera, u ocupar a lo sumo en ella un lugar muy secundario. El teatro lírico es el campo de la pasión noble y de los arranques temerarios y generosos, los cuales no excluyen, sin embargo, cierta reflexión, que puede manifestarse en las arias mismas por sentencias breves. Arteaga no conviene con la vulgar opinión de los que afirman en términos absolutos que no es propio de la pasión *dogmatizar*, a no ser que por dogmatizar se entienda verter en el teatro párrafos de Séneca. «El error de esta opinión procede de no haber penetrado suficientemente la Filosofía de las Pasiones, y de haber establecido como regla general lo que sólo debiera ser una excepción. Un estrecho vínculo liga y une entre sí todas nuestras potencias interiores, de donde resulta que la reflexión despierta en nosotros las pasiones, y éstas recíprocamente avivan la reflexión». No menos injusta y vulgar es la opinión que destierra del teatro las comparaciones, so pretexto de *lirismo.* «Tan injusto me parece (escribe Arteaga) **[p. 643]** condenarlas en absoluto, como defenderlas todas. El hombre, por lo común, está más dominado de los sentidos que de la razón. Las cadenas con que la naturaleza le ha ligado a los demás entes del Universo, y la necesaria dependencia en que está de los objetos exteriores, le obligan a vivir en contacto con ellos y a descubrir las secretas relaciones que hay entre la naturaleza de ellos y la naturaleza propia. La fantasía, llena de impresiones que ha recibido por medio de los órganos sensorios, no sabe producir sino imágenes correspondientes a los objetos que ha visto, y el hombre (sobre quien tiene tanto imperio esta facultad) no acierta a imaginar las cosas, aun las más abstractas, sino revestidas de las propiedades que observa en los objetos materiales y sensibles. Tal es el origen de la *Metáfora:* tropo o figura el más conforme de todos a la humana naturaleza, puesto que la usan a cada instante los niños y aun las personas más rudas en sus discursos familiares, sin advertirlo ellas mismas. Cuanto mas primitiva es una poesía, más abunda en símiles; no hay lenguaje más figurado que el de los pueblos bárbaros. Parece que en sus versos no vive ni siente el poeta, sino que siente y vive la naturaleza. Conforme la lengua se enriquece y las artes se multiplican, va siendo menor el uso de las expresiones figuradas, y mayor el de los términos abstractos: la Poesía y la Elocuencia se hacen más limadas y regulares, pero menos expresivas; semejantes a aquellas hojas de oro que pierden de solidez todo lo que ganan de extensión».

Si la ópera debe ser «un *encantamiento del alma continuado, a cuyo efecto concurren todas las Bellas Artes»,* no puede menos de tener grande importancia en ella la pintura escenográfica y la pompa y aparato de la representación. Esto no se logra sin frecuentes mutaciones de escena, por lo cual debe el poeta, «sin preocuparse de la charlatanería de los críticos, y atento sólo a aumentar el placer del espectador», prescindir totalmente de la unidad de lugar, quebrantando la verisimilitud absoluta en obsequio de la relativa.

¿Qué argumentos convienen más al drama musical? ¿Los fabulosos y mitológicos, como sostenían D'Alembert y Marmontel, fundados en que la ópera es un espectáculo para los sentidos, o los históricos y modernos? Arteaga se decide sin vacilar por los **[p. 644]** históricos. Para él la Opera no

es un género inferior, un entretenimiento pueril: si habla a los sentidos, es para llegar por ellos al alma e interesarla y enternecerla. El fin último de la Opera es tan serio como el de la Tragedia, y no se distinguen más que por los medios que emplean, teniendo en su ventaja la Opera los arcanos de la ilusión y de la melodía. «¿Se dirá acaso que la *Olimpíada* y el *Demofonte* de Metastasio hablan menos al alma que la *Fedra* o la *Zaira?* ¿ No son algo más que un espectáculo para los sentidos los caracteres de *Tito* y de *Temístocles?*» La introducción continua de lo maravilloso excluye toda lógica en la acción, todo carácter bien sostenido, toda pasión bien manejada. La misma pintura decorativa ganará mucho representando el mundo físico, «que es mucho más vario, deleitoso y fecundo, que el mundo *ideal* fabricado en el cerebro de los mitólogos y de los poetas».

El pensamiento que domina en todo el libro de Arteaga y que le acompaña en sus sagaces y minuciosos análisis críticos del repertorio francés e italiano, es el de realzar la importancia del género y la condición del libretista, haciéndole compañero y no esclavo del compositor músico. No llega a soñar, como Wagner, que la poesía llegará finalmente a resolverse y convertirse en Música; pero quiere, como él, acabar con la separación y aislamiento de las diferentes ramas del arte, y unirlas de nuevo en el drama completo que Wagner llama un arte de *ilimitado alcance.* La famosa carta-prólogo del tan discutido revolucionario alemán a la traducción francesa de sus poemas, abunda en ideas *literarias* análogas a las del libro de Arteaga, al paso que toda su teoría *musical* es la antítesis perfecta de la de nuestro Jesuíta, adorador frenético de la melodía italiana.

En su libro de las *Revoluciones del teatro musical,* [1] anunció Arteaga que preparaba otro libro con el título de *Memorias para servir a la historia de la Música Española, o sea Ensayo sobre la influencia de los españoles en la Música italiana del siglo XVI.* Tal obra hubo de quedarse en promesa, como otras muchas y muy importantes de Arteaga; pero en cambio poseemos, bien que inéditas, sus *Disertaciones sobre el ritmo,* unas en el original **[p. 645]** italiano, otras en la traducción francesa que iba haciendo Grainville (amigo de Azara y traductor del poema de Iriarte), con intención quizá de que saliesen simultáneamente en ambas lenguas. [1] Por desgracia, la obra no llegó a terminarse. Falta el discurso preliminar, en que Azara se proponía hacer la crítica de los principales autores que habían tratado la misma materia, y faltan además, completamente (acaso porque no llegaron a escribirse), las disertaciones 2.ª, 5.ª y 6.ª

El título general de la obra parece que debió de ser *Del ritmo sonoro y del ritmo mudo en la Música de los Antiguos.*

La primera disertación versa sobre la naturaleza, propiedades y divisiones de la antigua rítmica, y empieza sentando los principios de la extensión, del movimiento y del tiempo como generadores del ritmo. El arte musical pertenece a la extensión sucesiva. El ritmo, en general, es la correspondencia o relación que los tiempos tienen entre sí en una serie regulada de movimientos. Los pitagóricos confundieron la armonía con el ritmo; pero la armonía no tiene que ver con la duración de los tiempos ni con la tardanza o velocidad del movimiento, sino con la intensión o remisión de la voz, de donde nace la gravedad o la agudeza de los sonidos. *Ritmo* se llamaba entre los antiguos el pie o la battuta, *ritmo* la dimensión del verso, *ritmo* la unión de muchos versos en una estrofa, y hasta en la prosa se llamaba *ritmo* la unión de muchos períodos que, mezclados artificialmente entre sí, terminaban, con placer del oído, en una especie de cadencia. Pero todos estos ritmos tienen un principio común. La idea de ritmo incluye necesariamente la de *progresión mesurada,* aunque estas

medidas no sigan el orden aritmético.

En todo movimiento cuyas partes puedan aparecer, bajo **[p. 646]** alguna razón, distintas, y ser percibidas como tales por nuestros sentidos o por el entendimiento, se encuentra el ritmo. Sus principales especies son el *ritmo sonoro* y el *ritmo mudo.* Este último es el que no se percibe por el oído, sino por la vista, por el tacto o por algún sentido interno. A esta clase de ritmo obedecen el Baile, la Pantomima y, según algunos filósofos, aquella correlación entre los movimientos interiores, de la cual resulta lo que en los cuerpos organizados se llama vida. Arteaga, mucho más espiritualista que el P. Eximeno, admite que el ritmo pueda percibirse por el puro entendimiento. De aquí deduce que la Música, en su sentido amplio, abarcaba entre los antiguos todos los movimientos de los cuerpos físicos, en cuanto pueden reducirse a cierto orden y medirse por las leyes del tiempo y de los intervalos.

Son materia de la disertación siguiente (de las que conservamos) las notas vocales y tónicas, los acentos prosódicos, las notas para expresar los silencios, la necesidad de otros signos que representen el tiempo, la significación particular de la palabra *carmen,* la distinción y separación del ritmo vocal e instrumental y del metro, las notas que indican en general el tiempo y el movimiento en las cantilenas, los epígrafes de antiguas canciones musicales explicados, y varias conjeturas sobre los nombres de las antiguas notas y su figura, poniendo Arteaga especial ahinco en impugnar al P. Martini, que negó a los griegos el conocimiento de las *notas crónicas* o *temporales.*

La disertación 4.ª (Vicisitudes *históricas del antiguo ritmo)* es un eruditísimo resumen histórico de los géneros poéticos en las dos literaturas clásicas. Arteaga admite, no sólo en Roma, sino también en Grecia, una poesía rítmica anterior a la métrica.

Sucesivamente discurre sobre la eficacia y fuerza del antiguo ritmo comparado con el moderno, y sobre las diversas especies del ritmo mudo, visible e invisible. Las principales son la simple *orchesis,* la *hipocrisis* (o declamación) y la *pantomima.* En la *orchesis* están dados los elementos de la saltación o danza, y de la *chironomia,* o sea arte de gesticular por medio de las manos. La *hipocrisis* comprende los signos ostensivos, los pintorescos y los expresivos, así los naturales como los de convención; las actitudes propias de cada una de las partes del cuerpo; las escuelas **[p. 647]** de gesto representativo, con algunas consideraciones sobre la *infibulación* y castración de los histriones y sobre la antigua iconografía erótica.

Acompaña a estas disertaciones en el borrador de Arteaga una extensa carta crítico-filológica que dirigió en 1797 a Goya y Muniain, declarándole los términos musicales usados en la *Poética* de Aristóteles: *armonía, ritmo, metro, melos, melodía* y *melopeya.*

Casi al mismo tiempo que Arteaga, intentó penetrar el misterio de la Música griega otro Jesuíta español de los desterrados a Italia, el aragonés P. Vicente Requeno y Vives, personaje de tan extraña y singular inventiva y de fantasía tan aventurera y temeraria, que nos recuerda sin querer a su compañero de hábito el P. Kircher, aquel que en su *Musurgia* redujo a notas musicales el canto de los pájaros. Requeno es el renovador de la pintura encáustica, de la *chironomía* o arte de gesticular con las manos, el inventor de un telégrafo militar de señales, y de la trompeta parlante, y del tambor armónico... [1] La imaginación errabunda de este Padre iba mezclada por raro caso con una verdadera

y peregrina erudición, que hace hoy mismo respetables algunos de sus trabajos. Y así como el descubrimiento positivo, pero enteramente inútil, de la pintura al encausto, le llevó a trazar un excelente suplemento a la *Historia del Arte* de Winckelmann, así también su tentativa frustrada para hallar la ley armónica seguida por los cantores griegos y romanos, [2] le llevó a trazar una historia muy docta de la Música entre los griegos, libro que en su tiempo debió de ser útil, aunque hoy no ofrezca más que un interés de curiosidad bibliográfica, como todos los ensayos sobre la misma materia anteriores al libro alemán de Rossbach y Westphal, **[p. 648]** *Música y Métrica* (1867), y a la bella *Historia de la Música antigua* del belga Geväert (1875).

Requeno, después de enseñarnos que Tubal inventó la Música, y Enós el canto vocal, que de él lo aprendió Noé, que sus hijos y nietos lo propagaron entre los Caldeos y los Egipcios, y que de los Egipcios lo aprendieron los Griegos mucho antes de la conquista de Troya, afirma que el más antiguo sistema armónico de los Griegos fué el de proporciones iguales; que todos los escritores griegos de Música, fuera de Ptolomeo y de los alejandrinos y pitagóricos, cuya serie armónica nos explican Ptolomeo y Boecio, abrazaron este sistema *equabile,* por lo cual sólo dentro de él son practicables y tienen sentido sus preceptos. Así duraron las cosas hasta el cambio radical introducido por Aristoxeno. Pitágoras, cuando descubrió las leyes de consonancia, no alteró por eso las medidas del tono y del semitono, usadas en el antiguo sistema *equabile,* con el cual coincide en el fondo el sistema proporcional llamado pitagórico. [1] Por esta sucinta indicación se **[p. 649]** comprenderá cuánto se dejó arrebatar del furor apologético o del espíritu de compañerismo el P. Masdeu, cuando dijo que «sólo a Requeno había querido revelarse el dulcísimo genio de la antigua Música».

[p. 650] Con Arteaga, Requeno y Eximeno, puede decirse que queda completo el cuadro de la Estética musical española en el siglo XVIII. Séanos lícito, no obstante, llamar la atención sobre el proyecto **[p. 651]** verdaderamente original de coleccionar la música *popular española,* formulado en 1799 por el coronel Torres de Nava, primer *folklorista* musical de que hasta ahora tengamos noticia, si bien nuestros antiguos e insignes tratadistas, incluso el clásico Salinas, y antes de él Luis Milán, Valderrábano, Fuenllana y otros, no se habían desdeñado de admitir las flores de la inspiración popular en sus libros didácticos.

NOTAS A PIE DE PÁGINA:

[p. 604]. [1] . Libro I, cap. XXXIII de *El Melopeo* o *Maestro.*

[p. 605]. [1] . *Fragmentos Músicos, repartidos en quatro tratados. En que se hallan reglas generales, y muy necesarias, para Canto Llano, Canto de Organo, Contrapunto y Composición. Compuestos por Fr. Pablo Nasarre, Religioso de la Regular Observancia de Nuestro Seráfico P. S. Francisco, y Organista en su Real Convento de la Ciudad de Çaragoça. Y aora nuevamente añadido el úItimo tratado por el mismo Autor; y juntamente exemplificados, con los caracteres músicos de que carecía. Sácalos a luz y los dedica al Excelentíssimo Sr. D. Manuel Silva y Mendoza, D. Joseph de Torres, Organista Principal de la Real Capilla de Su Magestad.*

Con privilegio, en Madrid.

En la Imprenta de Música. Año de 1700.

4,º, 8 hs. prels., +288 págs.

Es segunda edición. La primera se publicó en Zaragoza, 1693. 4.º

—*Escuela Música, según la práctica moderna, dividida en primera y segunda parte. Esta primera contiene quatro libros: el primero trata del sonido armónico, de sus divisiones y de sus efectos. El segundo, del canto llano, de su uso en la Iglesia, y del provecho espiritual que produce. El tercero, del canto de órgano y del fin por que se introduxo en la Iglesia, con otras advertencias necesarias. El quarto, de las proporciones que se contraen de sonido a a sonido; de las que ha de llevar cada instrumento Músico; y las observancias que han de tener los artífices de ellos. Su autor el Padre Fr. Pablo Nasarre, Organista del Real Convento de San Francisco de Zaragoza. Y lo dedica su Prelado al Ilustrísimo Sr. D. Manuel Pérez de Araciel y Rada. Arzobispo de Zaragoza, del Consejo de su Magestad, etc. Con licencia: en Zaragoza: por los herederos de Diego de Larrumbe, año* 1724.

Fol. 14 hs. prels., + 501 págs., + 6 hs. de índice.

—*Segunda parte de la Escuela Música, que contiene quatro libros. El primero trata de todas las especies consonantes y disonantes, de sus qualidades, y cómo se deben usar en la música. El segundo, de variedad de contrapuntos, así sobre Canto Llano como de Canto de Organo, conciertos, sobre Baxo, sobre Tiple, a tres, a quatro y a cinco. El tercero de todo género de composición, a qualquier número de vozes. El quarto trata de la glossa, y de otras advertencias necessarias a los Compositores. Compuesto por Fr. Pablo Nasarre, Organista en el Real Convento de San Francisco de Zaragoza. Año* 1723. *Con licencia: en Zaragoza: por los herederos de Manuel Román, impressor de la Universidad.*

Fol 6 hs. prels., + 506 de texto. Música grabada en madera.

Notación de Torres. *(Imprenta de la Música.)*

Debo declarar, como declaré en el tomo anterior, que *todas* mis noticias bibliográficas musicales proceden de la selecta y peregrina biblioteca de mi generoso amigo el célebre maestro Barbieri, sin cuya asistencia y buen consejo me hubiera sido imposible dar remate a esta difícil parte de mi obra. Si cada uno de los ramos de la bibliografía nacional hubiera encontrado un coleccionador tan inteligente, discreto e infatigable como el señor Barbieri, poco trabajo costaría hacer la historia de la cultura española.

[p. 606]. [1] . Indicaremos rápidamente las señas de los principales libros de este género que hemos visto en la colección del Sr. Barbieri:

Torres (José).— *Arte de canto llano, con entonaciones de coro y altar, y otras cosas. Compuesto por*

Francisco Montanos, y aora nuevamente corregido y aumentado el arte práctico de canto de órgano... Madrid, imp. de la Música, 1705.—Segunda edición aumentada, 1734.

Del mismo Torres hay otro libro intitulado *Reglas generales de acompañar, en órgano, clavicordio y harpa, con sólo saber cantar la parte o un baxo en canto figurado... Compuestos por D. Joseph de Torres, organista principal Real Capilla.* Madrid, imp. de la Música, año de 1702.—4.º—Segunda edición más amplia, 1736.

Brocarte (D. Antonio de la Cruz).— *Médula de la Música Theórica, cuya inspección manifiesta claramente la execución de la Práctica, en división de cuatro discursos, en los quales se da exacta noticia de las cosas más principales que pertenecen al Canto Llano, canto de órgano, contrapunto y composición...* (Salamanca, por Eugenio Antonio García, 1707.) Es un plagio de Cerone y de Nasarre.

Roel del Río (D. Antonio Ventura).— *Institución harmónica o doctrina musical theórica y práctica, que trata del canto llano y de órgano, exactamente y según el moderno estilo, explicada de suerte que excusa casi de maestro.* (Madrid, viuda de Infanzón, 1748.) El autor era maestro de capilla en Mondoñedo.

Guzmán, (Jorge de).— *Curiosidades del canto-llano.* (Madrid, 1709, imprenta de la Música.)

Comes y de Puig (Fr. Bernardo), ex vicario de coro de San Francisco, de Barcelona.— *Fragmentos músicos. Caudalosa fuente gregoriana, en el arte de canto llano. Cuyos fundamentos, theórica, reglas, práctica y exemplos copiosamente se explican, etc., etc.,* (Barcelona, imp. de Martí, 1739.)

Martín y Coll (Fr. Antonio).— *Arte de canto llano, y breve resumen de sus principales reglas para los cantores de choro. Dividido en dos libros: en el primero se declara lo que pertenece a la Theórica, y en el segundo lo que se necesita para la práctica..... Madrid, viuda de Infanzón,* 1714. — *Madrid, imprenta de la Música,* 1719 *(adicionado con una Arte de canto de órgano).* Hay del mismo fraile un *Breve resumen de canto llano* (Madrid, 1734. 8.º) y prometió una *Arte del peregrino cantor,* de la cual nada más sabemos .

Roxas y Montes (D. Diego).— *Promptuario armónico y conferencias theóricas y prácticas de canto llano.* (Córdoba, 1760.)

Villasagra (Fr. Pedro), monje de San Jerónimo, de *Madrid.—Arte y compendio de canto llano.* (Valencia, 1765.)

Romero de Avila (D. Jerónimo).— *Arte de canto llano y órgano, o Promptuario músico.* (Madrid, 1772, 1785, 1811, 1830, y quizá haya más ediciones, porque fué el más seguido, y hoy mismo le manejan los maestros de capilla.)

Pérez Calderón (Fr. Manuel), de la Orden de la Merced.— *Explicación de sólo el canto llano para instrucción de los novicios de la provincia de Castilla.* (Madrid, 1779.)

Pascual Roig (Fr. Nicolás).— *Explicación de la Teórica y Práctica del canto llano y figurado.*

(Madrid, 1778.)

Ramoneda (Fr. Ignacio).— *Arte de canto llano.* (Madrid, 1778, simplificado luego por Fr. Juan Rodó (1827), monjes uno y otro del Escorial.)

Marcos y Navas (D. Francisco).— *Arte o compendio general del canto llano, figurado y órgano...* (Sin fecha. Madrid, imp. de Doblado. Con dedicatoria al cardenal Lorenzana. Reimpreso muchas veces. La última edición es de 1862, refundida y aumentada por don Manuel de Moya y Pérez.)

Coma y Puig (D. Miguel). —*Elementos de Música para canto figurado, canto llano y semi-figurado.* (Madrid, 1766.)

Travería (D. Daniel.)— *Ensayo Gregoriano o estudio práctico del canto llano y figurado.* (Madrid, 1793. Reimpreso en 1804 con el título de *El Práctico Cantor en el Ministerio de la Iglesia.*

Anónimo.— *Breve Instrucción para imponerse en el canto llano.*— (Madrid, imp. de Ibarra.) Es un prontuario ligerísimo.

Bajo otro aspecto todavía más técnico, o, por mejor decir, de industria aplicada al arte, es digno de consideración el libro titulado: *Cartas instructivas sobre los órganos, documentos a los SS. Eclesiásticos que los costean, y a los organistas que los revisan, usan y conservan... Por D. Fernando Antonio de Madrid.* (Jaén, imp. de Doblas, 1790.)

[p. 608]. [1] . *Llave de la Modulación y Antigüedad de la Música, en que se trata del fundamento necessario para saber modular. Theórica y práctica para el más claro conocimiento de cualquier especie de Figuras, desde el tiempo de Juan de Muris hasta hoy, con algunos Cánones Enigmáticos y sus resoluciones. Su autor, el P. Fr. Antonio Soler, Monge de San Gerónimo, Organista y Maestro de Capilla en su Real Monasterio de San Lorenzo... Madrid, en la officina de D. Joachim Ibarra*, 1762. —*Reparos Músicos precisos a la llave de la modulación del padre Soler, por D. Antonio Roel del Río. Madrid, imp. de D. Antonio Muñoz del Valle, año de* 1764.

—*Satisfacción a los reparos precisos... por el P. Fr. Antonio Soler.* Madrid, imp. de Antonio Marín, 1765.

—*Diálogo crítico reflexivo entre Amphión y Orpheo, sobre el estado en que se halla la profesión de la Música en España, y principalmente sobre algunos méthodos que han querido introducir en ella ciertos Profesores, que por acreditar sus hipótesis han venido a caer en el abismo de la confusión... Dalo a la luz del Mundo un espíritu del otro que oyó esta conversación. Por mano de su amigo D. Gregorio Díaz.* Madrid, imp. de Mayoral, 1765.

—*Carta escrita a un amigo por el P. Fr. Antonio Soler... en que le da parte de un diálogo últimamente publicado contra su «LIave de la Modulación»;* Madrid, Antonio Marín, 1766.

—*Carta apologética que en defensa del Labyrinto de Labyrintos, compuesto por un autor, cayo*

nombre saldrá presto al público, escribió D. Juan Bautista Bruguera y Morreras, Presbítero, Maestro de Capilla de la Iglesia de Figueras, en Cataluña, contra la «Llave de la Modulación», y se dirige a su autor el M. R. P. Fr. Antonio Soler. Barcelona, Francisco Suriá, 1766.

—Respuesta y dictamen que da al público el Reverendo Joseph Vila, Presbítero y Organista de la villa de Sanahuja, a petición del autor de la Carta Apologética, escrita en defensa del Labyrinto de Lalbyrintos contra la «LIave de la Modulación», del P. Fr. Antonio Soler. Cervera, imp. *de la Universidad,* 1766.

—Carta satisfactoria que escribió el P. Fr. Antonio Soler al Ilmo. Deán y Cabildo de la Santa Metropolitana Iglesia de la Ciudad de Sevilla, contra los reparos puestos por los SS. Jueces a la obra del órgano nuevo, construído por D. Joseph Casas. (Va unida a otra Carta del referido Casas, organero del Escorial, sobre el mismo asunto.) Madrid, imp. de Andrés Ramírez, año de 1778.

Dará extensas noticias del P. Soler el Sr. Barbieri, en el libro que prepara sobre los músicos jerónimos del Escorial. En el archivo particular de dicho Monasterio, celda del maestro de capilla, se conservan cinco volúmenes en folio apaisado, que contienen diversas obras musicales, sagradas y profanas, del P. Soler, compuestas algunas de ellas para la Cámara del infante D. Gabriel.

Alguna relación tiene con las obras didácticas de este monje la titulada: *Dialectos músicos, en que se manifiestan los más principales elementos de la Armonía, escritos por el P. Fr. Francisco de Santa María, del Orden de San Gerónimo, Madrid,* 1778, *por D. Joaquín Ibarra.*

[p. 611]. [1] . Libro II, pág. 289, nota 22.

[p. 611]. [2] . *Respuesta del Licenciado Francisco Valls, Presbytero, Maestro de Capilla en la Santa Iglesia Cathedral de Barcelona, a la censura de don Joachín Martínez, organista de la Santa Iglesia de Palencia, contra la defensa de la entrada del Tiple Segundo en el «Miserere nobis» de la Missa «Scala Aretina». Con licencia de los Superiores. Barcelona: en casa de Rafael Figueró, a la Boria. Año de* 1716.

El Sr. Barbieri, que ha estudiado hasta en sus ápices este curioso episodio de nuestra historia artística, me ha comunicado la siguiente lista de los músicos que tomaron parte en la contienda, la cual duró, con varias alternativas, desde 1715 a 1720.

Albors y Navarro.—Portería (Gregorio).—Santisso Bermúdez.—Valls.—Francisco Zacarías (Juan).—Escorihuela.—Martínez (Joaquín).—Hernández (Felipe).—Hernández (Francisco).—Ubeda.—Montserrat.—Serrada.—Tajueco Zarzoso.—Borobia.—Casseda.—Navarro.—Argany.—Medina Corpas.—Martínez de Arze.—Araya.—Yanguas.—Egues.—Lázaro (Roque).—Martínez de Ochoa.—Urroz.—Soriano.—Cruz Brocarte.—Aparicio.—Hiranzo.—Urrutia.—Villavieja.—Portería (Francisco).—Texidor.—Zubieta.—Valls (Miguel).—Marqués.—Ferrer (José).—San Juan.—Negueruela.—Sarrió.—Nasarre (Fr. Pablo).—Torres.—Sánchez.—Río (Jacinto del).— Ambiela.—López (Fr. Miguel.)—Misieses (Tomás).—Valls (Fr. Diego: es nombre supuesto).—Preszach.

Van por orden cronológico. Casi todos tienen escritos dobles, y algunos hasta triples. De los 50 contendientes, 26 fueron favorables a Vallas, 17 contrarios (entre ellos el P. Nasarre), 6 se mostraron imparciales (uno de ellos D. José de Torres), o más bien indecisos y vacilantes; de otro se ignora la opinión.

[p. 612]. [1] . *«Consejos que a sus discípulos da D. Antonio Rodríguez de Hita, Racionero Titular y Maestro de Capilla de la Santa Iglesia de Palencia, sobre el verdadero conocimiento de la Música antigua y moderna, cómo depende ésta de aquélla, y de los Autores de una y otra: la necesidad que hay de nuevas reglas, y un epítome de las más precissas para aprender nuevo modo de contrapunto, que necesita la composición moderna».*

Impreso probablemente en Palencia. El ejemplar de Bartieri carece de principios. La licencia es de 1757: 36 págs. de texto, sin los preliminares.

[p. 614]. [1] . La primera del tomo IV.

[p. 615]. [1] . Sobre este discurso del P. Feijóo se imprimieron, por lo menos, las siguientes refutaciones y apologías:

—Diálogo harmónico sobre el Theatro Crítico Universal: en defensa de Ia Música: dedicado a las tres capillas reales de esta Corte, la de su Magestad, Señoras Descalzas y Señoras de la Encarnación. Compuesto por D. Eustaquio Cerbellón de la Vera, Músico de la Real Capilla de Su Magestad... Con licencia: en Madrid, año de 1726.

—Aposento anti-crítico, desde donde se ve representada la gran comedia que en su «Theatro Crítico» regaló al pueblo el Reverendíssimo P. M. Feijóo contra la Música Moderna y uso de los violines en los templos, o Carta que en defensa de uno y otro escribió D. Juan Francisco de Corominas, Músico, Primer Violín de la Grande Universidad de Salamanca. En Salamanca, en la imp. de la Santa Cruz.

—Respuesta al Señor Assidoro, persona Principal en el «Diálogo Harmónico»; su autor, el R. P. Fr. Joseph Madariaga, organista de San Martín, de Madrid... Imp. de Lorenzo Francisco Mojados, año de 1727.

—Respuesta de Assiodoro (D. José Gutiérrez), persona principal en el «Diálogo Harmónico»... Madrid, 1727. El opúsculo del P. Madariaga, en el cual se supone que tuvo alguna parte el mismo P. Feijóo, ha sido reimpreso en el tomo de *Ilustraciones Apologéticas del Theatro Crítico* (ed. de 1765).

Vid. además el *Antitheatro* de Mañer (tomo I, págs. 111 y 112), el *Theatro Anti-crítico* de Armesto y Osorio (págs. 138 a 159), y la *Demonstración crítico-apologética* del P. M. Sarmiento (págs. 183 a 186).

En sentido análogo al del P. Feijóo en cuanto a censurar la profanación del canto eclesiástico, se publicaron años después varios tratados, por ejemplo:

—*Música canónica, motética y sagrada, su origen y pureza, con que la erigió Dios para sus alabanzas divinas, la veneración, respeto y modestia, con que la deben todos los sacerdotes practicar en su sano templo, cantando los divinos oficios con la mayor perfección: respeto con que los gentiles la miraron para con sus fingidas deydades, en sus templos profanos: contra la aplaudida y celebrada con el renombre de Moda, por agena, teathral y prophana... Escrita por D. Juan Francisco de Sayas. Pamplona, por Martín de Rada,* 1761.

—*Memorial de D. Pedro Paris y Royo.* Opúsculo en folio, sin año ni lugar, pero indudablemente del primer tercio del siglo XVIII. Sobre los abusos introducidos en el canto eclesiástico, y especialmente sobre la invasión de la música profana en la sagrada.

—*Razones que apoyan la más indefectible razón y prueban contra el dictamen de D. Pedro Paris y Royo ser lícito el uso de Arietas, Recitados, Cantilenas, Violines y Clarinetes en el Canto Eclesiástico... por D. Joaquín Martínez de la Roca y Bolea. Zaragoza, por Pascual Bueno.*

—*Discurso del Marqués de Ureña sobre la Música del Templo.* (Se lee al fin de sus *Reflexiones sobre la Arquitectura,* citadas en el capítulo anterior.) Defiende la Música Instrumental contra las críticas del abate Pluche. Censura, como Feijóo, la invasión de la ópera italiana en el templo. «¿Qué dirían los Santos Padres si oyeran resonar en el templo de Dios los ecos del *Demofonte* y el *Eneas* de Metastasio, los de Ariadne y los de Berenice?» Califica el canto llano de «verdadera música del cielo». Reprueba las *bufonadas musicales* de los organistas. Intenta deducir *de la Naturaleza* una *Gramática de la Música,* partiendo de la resonancia de las cuerdas, lo mismo que Rameau y D'Alembert, en quienes manifiestamente se inspira. La melodía es para nuestro autor «la ortografía universal del género humano, corregida por el arte». «Creo (añade) que el medio más seguro de hacer una Música religiosa, característica, del templo, útil y conducente a su fin, es sujetarla a las leyes de la elocuencia». Se ve aquí una tendencia, aunque descarriada, a construir sobre fundamentos científicos la Estética Musical, que es lo que Ureña llama unas veces *Gramática,* otras *Poética,* y otras *Retórica de la Música.*

[p. 618]. [1] . En el *Poema de la Música* da Iriarte nuevo testimonio de su admiración a Haydn, y al mismo tiempo nos proporciona un dato curioso:

«Honor de las Germánicas regiones,
Tiempo ha que en sus privadas Academias
Madrid a tus escritos se aficiona.
..... y cada día
Con la inmortal encina te corona
Que en sus orillas Manzanares cría».

[p. 619]. [1] . *La Música,* etc., etc., Madrid, Imp. Real, 1779. 8.º Primera edición, elegantísima, por cierto, en papel, tipos y láminas.

—Madrid, 1782. En la misma imprenta y con los mismos adornos.

—Madrid, 1784. Idem, íd.

—En el tomo I de la colección de las *Obras* de Iriarte (Madrid, 1787: imp. de Benito Cano).

Madrid, 1789: lmp. Real. Con las mismas láminas que las tres primeras. —México, por D. Felipe de Zúñiga y Ontiveros, 1785. Hecha sobre la de Madrid de 1779, Cuyo pie de imprenta copia. Sin láminas.

—En el tomo I de la segunda colección de las *Obras* de Iriarte (Madrid, Imp. Real, 1805).

—Burdeos, por Pedro Beaume, 1809. Con notas, pero sin láminas. 8.º pequeño.

—Burdeos, imp. de la Viuda Laplace y Beaume, 1835. 8.º pequeño. Idéntica a la anterior.

—Madrid, librería de Ramos, 1822. *«Hállase también en Lyon, librería de Cormon y Blanc.»* Realmente está impresa en Burdeos, por J. M. Boursy.

TRADUCCIONES

Inglesa. Music, a Didactic Poem in five «cantos». Translated from the Spanish of Don Tomás de Iriarte, into english verse, by Jhon Belfour, Esq. London, printed for W. M. *Mille... by William Savage...,* 1807. Espléndila edición.

Traducción que remedia en alguna parte el prosaísmo del original.

Alemana. El traductor inglés, en su prólogo, cita la versión alemana de F. F. Bertuch, impresa en Weimar. No la hemos visto.

Francesa *La Musique, Poème, traduit de l'Espagnol de Don Thomas* de Iriarté (sic), *par J. B. C. Grainville, et accompagné de notes par le citoyen Langlé, membre et Bibliothécaire du Conservatoire de Musique. A Paris, chez J. J. Fuchs... de l'imprimerie de H. L. Perronneau... An. VIII.* 8.º

Dedicatoria del traductor al Conservatorio de Música.—Respuesta laudatoria de los miembros del Conservatorio (Cherubini, Lessueur, Gossec, Martini, Ernest, Assmann, Xavier Lefevre, Duret, Méhul, etc.), los cuales felicitan al traductor por haber enriquecido la lengua francesa con una obra tan excelente como la de Iriarte.

Traducción en prosa y sin las notas del autor, pero con las de Langlés.

Al fin se inserta el poemita latino de la Música del P. Lefevre, traducido por Grainville en prosa francesa.

Italianas. La Musica, poema di Don Tommaso Iriarte, tradotto dal Castigliano dall'Abate Antonio Garzia. In Venezia nella Stamperia di Antonio Carti... 1789. 4.º Con las mismas láminas de la edición española. El traductor era un jesuíta español de los desterrados a Italia.

La Musica, poema di Don Tommaso Iriarte, tradotto dallo spagnuolo in versi italiani da Giuseppe Carlo de Ghisi, con note sullo stato attuale della musica in generala presso le altre nazioni. Firenze, a spese del traduttore, 1868, *tipografía de G. Barbera.*

Traducción en versos sueltos, más animada y poética que el original. Son curiosas las notas sobre la música italiana y española.

En el poema de Iriarte se percibe la influencia de muchos tratadistas franceses, especialmente de Burette, Nivers, Blainville, Rameau, D'Alembert, Rousseau, Serre, Jamard y otros.

[p. 623]. [1] . *Dell'origine e delle Regole della Musica, colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione. Opera di D. Ant. Eximeno, frà i Pastori Arcadi Aristosseno Megareo, dedicata all'augusta real principessa Maria Antonia Valburga di Baviera, Elettrice Vedova di Sassonia frà le Pastorelle Arcadi Ermelinda Talea, In Roma,* 1774, *nella Stamperia di Michel Angelo Barbiellini, nel Palazzo Massini.*

4.º grande. 10 hs. sin foliar, de prels., + 16 págs. de prólogo, + 3 hs. de tabla, + 466 págs. de texto, + 1 de erratas, + 23 de láminas.

—Del origen y Reglas de la Música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración. Obra escrita en italiano por el Abate D. Antonio Eximeno. Y traducida al castellano por D. Francisco Antonio Gutiérrez, Capellán de S. M. y Maestro de Capilla del Real Convento de Religiosas de la Encarnación de Madrid. De orden superior. Madrid, en la Imprenta Real. Año de 1796.

Tres tomos 8.º Con lindas viñetas de cabecera, alegóricas a los asuntos de cada uno de los diez libros en que la obra se divide. Estas viñetas son reducción (como el tamaño de la edición castellana lo exigía) de las que lleva la edición de Roma.

Gutiérrez hizo su traducción de acuerdo con Eximeno, que introdujo en ella bastantes modificaciones, por lo cual algunos prefieren este texto al primitivo.

[p. 624]. [1] . «¿De qué sirve la regla de no hacer saltar una voz de quinta falsa, cuando este salto causa tanto placer al oído? ¿Por qué se me impone la ley de preparar toda disonancia, cuando todos los días se usa de la séptima y de la quinta falsa, sin esta preparación? ¿Por qué ha de ser un pecado irremisible en un principiante hacer una quinta con movimiento recto, cuando se halla así en las composiciones de los más célebres maestros? Y ¿qué regla general se me da para transportar la modulación de un tono a otro?» (Prólogo del autor.)

[p. 628]. [1] . Son curiosas otras teorías lingüísticas de Eximeno. Clasifica las lenguas en *analógicas*

(las modernas) y *transpositivas* (las antiguas o clásicas), división equivalente en el fondo a la que muchos hacen todavía de lenguas *analíticas* y *sintéticas.*

[p. 634]. [1] . *Dubbio de D. Antonio Eximeno sopra il Saggio Fondamentale Pratico di Contrapunto, del Reverendissimo Padre Maestro Giambattista Martini. In Roma l'anno del Giubileo MDCCLXXV, nella stamperia di Michelangelo Barbiellini, con licenza de superiori.*— Fol. VIII+120 págs.

—*Duda de D. Antonio Eximeno sobre el ensayo fundamental práctico de contrapunto del M. R. P. M. Fr. Juan Bautista Martini: traducida del italiano a nuestro idioma por D. Francisco Antonio Gutiérrez, Capellán de S. M. y Maestro de Capilla de la Real de la Encarnación de Madrid.* Con licencia. Madrid, *en la Imprenta Real, por D. Pedro Julián Pereyra, impressor de Cámara de S. M. Año de* 1797.—8.º

[p. 636]. [1] . En una nota final se hace cargo Eximeno de algunas impugnaciones de detalle que le había dirigido su amigo Vincenzo Manfredini, Maestro de Capilla de Catalina II de Rusia. No he visto un cuaderno que publicó respondiendo a las *Effemeridi Letterarie* de Roma. El Sr. Barbieri, después de exquisitas aunque inútiles diligencias, considera perdido el *Elogio* fúnebre de la famosa cantatriz Rufina Battoni, que Eximeno leyó en la Academia de los Arcades, y en el cual parece que desarrollaba una teoría del canto.

[p. 637]. [1] . La mayor parte de estos escritos pueden consultarse, ya en el *Diario de Madrid,* ya en el *Memorial Literario,* desde Octubre a Diciembre de 1796. En folleto aparte hemos visto:

—*Defensa del Arte de la Música, de sus verdaderas reglas y de los maestros de capilla. Impugnación al origen y reglas de la Música, obra escrita por el Abate español D. Antonio Eximeno. Su autor D. Agustín Iranzo y Herrero, Maestro de Capilla de la Colegial de Alicante, quien la dirige por vía de consulta a D. Francisco Antonio Gutiérrez. Murcia, oficina de Juan Vicente Teruel,* 1802.

No pertenecen directamente a esta polémica, pero versan sobre las mismas cuestiones, los opúsculos siguientes:

—*El Músico Censor del Censor no Músico, o Sentimientos de Lucio Vero Hispano contra los de Simplicio Greco y Lira. Discurso Unico. Publícale D. Manuel Cabazza, criado de S. M. Católica en su Real Capilla. Madrid, imp. de Alfonso López* (8 de Mayo de 1786).

Es contestación al discurso 97 de *El Censor*, que, abundando en las ideas de Eximeno, había ridiculizado los artificios de los contrapuntistas.

Del mismo Cabazza hay unos *Rudimentos y Elementos de la Música Práctica... distribuídos en lecciones y escolios* (Ms. inédito, que posee el señor Barbieri), y un *Coloquio de los ruiseñores, lamentándose como buenos músicos de su suerte y profesión* (Madrid, 1784).

—*Discurso Histórico sobre la Ciencia Música. Por D. J. M. C.* B. (¿José María Calderón de la Barca?) *Madrid, imp. de la Viuda e Hijos de Marín,* año 1798.—El autor exagera las tendencias de Eximeno, hasta sostener que la Música carece de principios constantes.

[p. 638]. [1] . *Don Lazarillo Vizcardi. Sus investigaciones músicas con ocasión del concurso a un magisterio de capilla vacante, recogidas y ordenadas por D. Antonio Eximeno. Dalas a luz la Sociedad de Bibliófilos Españoles.* Madrid, año 1872.—Dos tomos 4.º El extenso prólogo de Barbieri (61 páginas, muy bien escrito, como suyo, contiene una noticia bibliográfica de Eximeno, mucho más exacta y completa que las de Fuster, Diosdado Caballero y los PP. Backer. Realzan el libro un excelente retrato de Eximeno y el facsímile de su escritura.

El manuscrito que sirvió para la edición había pertenecido, primero a la librería del consejero Puig, luego a la de Gallardo, y finalmente, a la del Sr. Soto Posada, en Labra (Asturias). La letra es del amanuense de Eximeno, pero tiene correcciones autógrafas de éste.

[p. 640]. [1] . *Le Rivoluzioni del Teatro Musicale Italiano dalla sua origine fino al presente. Opera di Stefano Arteaga Madridense... Bologna,* 1783.—8 . º Dos volúmenes: el 1.º de XIV + 411 págs. y una lámina; el 2.º de XIV + 207 páginas.

—*Le Rivoluzioni del Teatro Musicale Italiano dalla sua origine fino al presente. Opera di Stefano Arteaga, Socio dell'Academia delle Scienze, Arti e Belle Lettere di Padova. Seconda edizione, accresciuta, variata e corretta dall'Autore... In Venezia,* 1785.—Tres tomos 8.º: el 1.º de XIII + 361 páginas, el 2.º de 334, el 3.º de 391.

Es una refundición completa: nueve capítulos del primer tomo, y todo el tercero, son enteramente nuevos.

—*Les Révolutions du Théatre Musical en Italie, dépuis son origine jusqu'à nos jours, traduites et abregées de l'italien de Dom Arteaga. Londres,* 1802. 4.º; 102 págs.

No consta el nombre del autor de este pobrísimo extracto, que no da idea de la riqueza de la obra original. Las iniciales que van al fin de la dedicatoria parecen corresponder al Barón de Rouvron.

—*Stephan Arteaga's... Geschichte der Italianischen Oper... von Johann Nicolaus Forkel. Leipzig,* 1789.

Dos tomos: el 1.º de X + 344 págs.; el 2.º de VI + 532. Traducción completa y muy recomendable.

[p. 644]. [1] . Capítulo IV, nota.

[p. 645]. [1] . Los originales se hallan en el Archivo Central de Alcalá de Henares, entre los papeles de Estado *(Artes, Ciencias y Letras, Música, etc.—Expedientes de Autores y Disertaciones.* Años 1780-1802). Tengo a la vista copia esmeradísima sacada por el Sr. Barbieri.

Comprende, además de los borradores italianos, la traducción francesa hecha por Grainville de las disertaciones 4.ª y 7.ª Al principio, en un papel suelto, se lee esta dedicatoria: *«Amicissimo viro et de re rhytmica optime merito D. Stephano Arteaga D. D. D. F. Coetanfao.»* Cienfuegos dedicó su *Idomeneo* «al ciudadano Florián Coetanfao», que por lo visto debió de ser algún revolucionario español que vivía en París en tiempo del Directorio.

[p. 647]. [1] . Véase el opúsculo del Abate Masdeu:

—*Requeno, il vero inventore delle più utili scoperte della nostra età. Ragionamento di Gian Francesco Masdeu, letto da lui nei* 1804 *in una Adunanza di Filosofi. Roma,* 1806, *dai torchi di Luigi Perego Salvioni.*

[p. 647]. [2] . *Saggi sul ristabilimento dell'arte armónica de Greci e Romani Cantori, del Sign. Abate Don Vicenzo Requeno, Acc. Clementino... Parma,* 1798 , *per li fratelli Gozzi.*

Elegante edición, de carácter bodoniano.

Dos tomos 8.º: el 1.º de XXXIX + 347 págs. + 2 de índice; el 2.º de 453 páginas y 3 hs. de índice.

[p. 648]. [1] . De este singular proyectista, que hacía por docenas los descubrimientos, conozco además los opúsculos siguientes, todos de rara materia:

—*Scoperta della Chironomia, ossia dell'arte di gestire con le mani, dell' Abate Vincenzo Requeno, Acc. Clementino. Parma,* 1797 , *per li fratelli Gozzi.*— 8.º

Es un estudio muy curioso sobre la Pantomina de los antiguos, con la pretensión de averiguar los signos convencionales que en ella se usaban, y las palabras que servían para dirigir los movimientos de la Danza. El autor se prometía nada menos que introducir estas gesticulaciones y estos bailes en el teatro moderno. El tratado *De computatione* del venerable Beda, y el *De loquela per gestum digitorum,* han servido de base principal al descubrimiento de Requeno, sugiriéndole ingeniosas conjeturas sobre el teatro mudo de los antiguos.

—*Principi, progressi, perfezione perdita, e ristabilimento dell'antica arte di parlare da lungi in guerra, cavata da'Greci è da' Romani scrittori, è accommodata a'presenti bisogni della nostra milizia. Torino,* 1790, *presso G. M. Briolo.*— 8.º

Al fin de la obra expone Requeno la invención de un órgano portátil.

Hay traducción castellana:

—*Origen, progresos, pérdida y establecimiento del antiguo arte de hablar desde lejos en la guerra: compuesto en italiano por el abate Requeno, y traducido por D. Salvador Ximénez Coronado, Director del Real Observatorio Astronómico de Madrid. Madrid, Ibarra,* 1795.—8.º

—*Tamburu, stromento da prima necessità per regolamento delle truppe... Roma,* 1807. (No le he visto más que citado: tenía por objeto cambiar en armoniosos los sonidos roncos del tambor.)

—*Osservazione sulla chillotipographia (xilographia), ossia l'antica arte di stampare à mano. Roma,* 1810.—12.º

En el Archivo Central de Alcalá de Henares se conserva una carta del P. Requeno al Príncipe de la Paz, fecha en Bolonia, a 25 de Abril de 1795, donde enumera, entre otros descubrimientos suyos, «el del barniz que los Romanos usaron para la duración inmensa de sus naves: la obra de fundir el marfil para trabajar en grande», etc. Firma: D. Vicente Requeno, *dedicado al restablecimiento de las artes perdidas.*

Y ya que de invenciones estrambóticas se trata, no será razón omitir las varias tentativas de nueva escritura musical que se hicieron durante el siglo XVIII. Tales son:

—*Memorial Sacro-político y legal al Rey Nuestro Señor... en el qual con la mayor brevedad se recuerda cuán necesaria sea la Música para lograr los dos fines, Político y Divino, probando primeramente ser más conforme que otra alguna a esta Facultad la nueva invención y figuración* (números árabes) *que en casa del suplicante se enseña y practica... Madrid,* 1709.

—*Descubrimiento de un error filosófico, que presenta a los pies de S. M. el Brigadier de Ingenieros, Director de los Reales Ejércitos, D. Domingo de Aguirre: en el qual hace ver al mundo quánto el hombre yerra y se alucina en sus máximas cualesquiera que sean, si se aparta en ellas de aquel orden natural que dió el Supremo Hacedor, de peso y medida a quanto crió sobre la faz de la tierra, y que es imposible que nadie le trastorne sin que le cueste aumentar la fatiga del sudor del rostro con la maldición primera que nos dejó Adám por herencia, pecando con Eva en el Paraíso Terrenal.* Madrid, año de 1799. Es un sistema absurdo de notación musical por el teclado.

Con mejor acuerdo, el coronel D. José González Torres de Nava, que se dice autor de un proyecto de simplificación del estudio de las lenguas por medio de la Gramática Comparada, solicita en 14 de Marzo de 1799 la protección oficial para hacer una colección de música española *«inclusa la popular»*, recogiendo de la viva voz cuantas tonadas antiguas y modernas le fuere posible, y anotando sus nombres provinciales. (Archivo de Alcalá.—Copia en la colección de Barbieri.)

Entre los proyectos debe contarse también la *Idea de una Academia Mathemática, dirigida al serenísimo señor D. Felipe, Infante de España... Valencia, con licencia de los Superiores, por Antonio Bordazar de Artazu...* 1740. Divide la Música en especulativa y práctica, y la especulativa en *ortología, glotología, fonocámptica* y *harmónica;* la práctica en vocal e instrumental.

Como curiosa muestra de la influencia del género *expresivo* de la Música Italiana antes de las obras de Eximeno y Arteaga, puede citarse el prólogo que un tonadillero llamado D. Pedro Esteve y Grimau, puso a las *Letras que se cantan en la comedia de «No hay con amor fineza más constante, que dexar por amor su mismo amante»*. (1766).

También son curiosa muestra de crítica literario-musical las *Cartas que escribe el Sacristán de*

Maudes al barbero de Foncarral, dándole cuenta de lo que ha pasado en Madrid, y principalmente del estado en que se hallan sus teatros. Su autor D. Mauricio Montenegro, residente en esta Corte. Madrid, imp. de la Viuda de Elíseo Sánchez, 1768.

El autor, que se muestra crítico docto y hasta helenista, hace una severa crítica de tres zarzuelas de D. Ramón de la Cruz, *La Bryseida, Las Segadoras* y el *Jasón.*

Para completar en lo posible nuestra bibliografía musical del siglo pasado, citaremos (siempre sobre ejemplares del Sr. Barbieri) algunos libros didácticos, comenzando por los de carácter más general, y observando en lo posible el orden de fechas:

—Música universal o Principios Universales de la Música, dispuestos por el M. P. Pedro de Ulloa, de la Compañía de Jesús, Cathedrático de Mathemáticas de los Estudios Reales del Colegio Imperial, y Cosmógrapho mayor del Supremo Consejo de las Indias... Madrid, imp. de la Música, por Bernardo Peralta, 1717.—4.º Libro de Matemáticas más bien que de Música.

—Cartilla Música y Primera Parte que contiene un méthodo fácil de aprehender a cantar. Dedicada a D. Ignacio de la Portilla, Capitán del Batallón de Infantería del Comercio. Su autor Joseph Onofre Antonio de la Cadena. Lima, en la oficina de la Casa de Niños Expósitos, 1763.

—Elementos Generales de la Música, dedicados a la Reyna Nuestra Señora por el Capitán D. Federico Moreti, Alférez de Reales Guardias Walonas. Madrid, en la imp. de Sancha, 1799. (Sirve de introducción a sus *Principios para tocar la Guitarra de seis órdenes...* Nápoles, por Luis Marescalchi, 1792, y Madrid, por Sancha, 1792).

—Arte de cantar y compendio de documentos músicos..., por D. Miguel lópez Remacha. Madrid, 1799.—Librejo práctico.

—La Melopía o Instituciones Teórico-Prácticas del Solfeo del Buen Gusto, del Canto y de la Armonía, por D. Miguel López Remacha... Madrid, imp. de Fuentenebro, 1815. (Hay edición anterior de 1815)

—Lecciones de Clave y Principios de Harmonía, por D. Benito Bails, Director de Mathemáticas de la Real Academia de San Fernando. Madrid, Ibarra, 1785.

—Compendio numeroso de zifras harmónicas, con theórica y práctica, para harpa de una orden, de dos órdenes y de órgano. Compuesto por D. Diego Fernández de Huete, Harpista de la Iglesia de Toledo. (Madrid, imp. de la Música, 1702).

—Arte y puntual explicación del modo de tocar el Violín con perfección y facilidad... Compuesto por D. Joseph Herrando, Primer Violín de la Real Capilla de la Encarnación. (Sin año, pero debe de ser de fines del siglo. Portada grabada, retrato del autor, por Carmona.—Texto grabado.)

El infatigable y popular Minguet e Irol, *grabador de sellos y otras cosas,* publicó, entre infinitos opúsculos de poca monta sobre Música, Baile, Juegos, etc., el titulado *Reglas y advertencias*

generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y más usuales, como son la Guitarra, Tiple, Bandola, Cythara, Clavicordio, Órgano, Harpa, Psalterio, Bandurria, Violín, Flauta Travesera, Flauta Dulce y la Flautilla, 1753.

Los tratados de Guitarra son muy numerosos, y en general, siguen la pauta de los del siglo anterior. Entre ellos citaremos *Resumen de acompañar la parte con la guitarra...*, por Santiago de Murcia, Maestro de Guitarra de la Reina Gabriela (1714. Con grabados al agua fuerte.) *Arte para aprender... sin maestro a templar y tañer rasgado la Guitarra de cinco órdenes o cuerdas, y también la de cuatro o seis órdenes, llamadas Guitarra Española, Bandurria y Bandola, y también el Tiple...*, por Andrés de Sotos (Madrid, 1764). *Guitarra Española y Vandola en dos maneras de guitarra castellana y valenciana* (debe de ser la misma que la de Juan Carlos Amat: hay muchas ediciones de Barcelona y Valencia, donde este librejo era tan popular entre barberos romancistas, como el de Sotos en Madrid). *Escuela para tocar con perfección la guitarra de cinco y seis órdenes..., por Antonio Abreu, bien conocido por el portugués, ilustrada y aumentada con varios divertimientos honestos y útiles por el P. Fr. Víctor Prieto* (Salamanca, 1799). *Arte de tocar la guitarra española* (Madrid, 1799), por D. Fernando Ferrandiére, autor asimismo de un *Prontuario músico para el instrumento de Violín y Canto* (Málaga, 1791).

HISTORIA DE LAS IDEAS ESTÉTICAS EN ESPAÑA — III : SIGLO XVIII

[p. 653] APÉNDICE.—ARTES SECUNDARIAS.—DANZA Y PANTOMIMA.—DECLAMACIÓN, ETC., ETC.

LA *saltación* o *danza*, que los estéticos más severos y autorizados admiten en el cuadro de Bellas Artes, porque tiene medios y recursos propios, aunque generalmente vaya acompañado de la Poesía y de la Música, puede definirse, en su acepción más general, arte de la figura humana considera en su expresión o representación y en la belleza de sus aptitudes y movimientos. En esta especie de *escultura viva*, claro es que se incluye, como especie muy principal, la pantomima; que alcanza el grado más alto a que puede llegar la representación muda. Ninguna de estas artes tiene en España bibliografía importante ni copiosa, tal por lo menos que pueda competir con la italiana o la francesa. No hay entre nosotros tratadista alguno de baile que se remonte a la muy respetable antigüedad de Messer Rinaldo Rigoni, autor del *Ballarino Perfetto*, dedicado a Galeazzo Sforza en 1468; ningún libro que pueda correr parejas con el famoso manuscrito italiano de hacia 1460, que posee la Biblioteca Nacional de París. La gravedad más o menos real o aparente de las costumbres nacionales impidió, sin duda, que apareciesen entre nosotros durante el siglo XVI aquellos elegantes libros (hoy verdaderas joyas bibliográficas y aun artísticas) que llevan los nombres de Fabricio Caroso da Sermonetta, César Negri y tantos otros. Pero en **[p. 654]** estos mismos libros italianos, comprensivos solamente de las danzas aristocráticas y cortesanas, y en ningún modo de las populares, se encuentran registradas y descritas algunas danzas nuestras, cuando sus autores pretendían escribir «al uso de Italia y España». Así, Caroso da Sermonetta, en su *Ballarino* (Venecia, 1851) incluye *la Pavana*, *el Canario*, *la Spagnoletta* y *la Gallarda*, dedicado esta última a la Duquesa de Medinasidonia, gobernadora de Milán; y el mismo autor, en su *Novilitá di Dame* (Venecia, 1605), describe, entre los bailes nuevos, *El Furioso a la Española* y *El Turdio* o *Tordiglione*, asimismo de origen ibérico. La misma observación puede hacerse en su *Raccolta di varii Balli fatti in occurrenza di nozze e festini da nobili cavalieri e dame di diverse nationi* (Roma, 1630), del mismo Fabricio Caroso, y todavía más en las *Nuove Inventioni di Balli* (Milán, 1604), del milanés César Negri, llamado comúnmente *il Trombone*, obra que por ser de un súbdito nuestro y estar dedicada a Felipe III, alcanzó singular boga en España, mereciendo ser traducida para enseñanza del príncipe don Baltasar Carlos, aunque esta traducción no llegó a ser impresa. Negri da razón cumplida de no pocos bailes españoles, o tenidos por tales, especialmente *el Villano, la Barrera, la Alemana*, *el Canario, la Pavana*, etc., etc. Hasta 1642, fecha de los *Discursos sobre el arte del danzado* de Esquivel y Navarro, no comienzan a aparecer, mezcladas con las danzas cortesanas, algunas de índole popular, aunque sea para reprobarlas como libres y deshonestas, lo cual no podía menos de hacer un hombre que tomaba su arte tan por lo serio como Esquivel, considerando la danza como una imitación de la numerosa armonía de las esferas celestes. Semejante al libro de Esquivel, en muchas cosas, es el *Arte de danzar, de don Baltasar de Rojas Pantoja*, que se conserva manuscrito de letra del siglo XVII en la rica biblioteca del señor Gayangos. Rojas Pantoja, o sea, el M. Juan Antonio Jaque (que parece el verdadero autor del libro), describe la Pavana (con ocho mudanzas), la Gallarda, la Jácara, cuatro mudanzas de Folías, el Villano *(tres mudanzas)* y las *paradetas.* Otro autor anónimo hizo explicación de la xácara, [1] proscrita hasta entonces por los graves tratadistas.

[p. 655] En el siglo XVIII el arte de la danza experimenta entre nosotros una radical transfomnación,

al mismo paso que se va alterando y bastardeando el modo de ser castizo e indígena. Las danzas fiancesas imperan sin contradicción en la corte y en los salones, y borran completamente el recuerdo de las Alemanas, Pavanas, Gallardas y Bran de Inglaterra. Una cáfila de libros portugueses y castellanos, [1] extractados o traducidos del francés, y debidos **[p. 656]** algunos de ellos a maestros extranjeros, sustituyen la antigua penuria doctrinal con una abundancia enfadosa y estéril. Reducíanse estos escritores a copiar servilmente la *Coreographía o arte de escribir la danza,* de M. Feuillet (1701), el *Maestro de Danzar,* de Rameau (1734), las *Cartas* (1803) de Novarre (famoso maestro de baile de la corte de Viena y de la Opera de París), y más aún el tomo de la *Enciclopedia Melódica* concerniente a las *Artes Académicas,* donde los artículos de baile corrieron a cargo de Rameau.

En las esferas populares continuaban, sin embargo, más o menos alteradas las danzas antiguas; pero al descender cada vez más hacia la plebe y aderezarse con nuevos accidentes libres y picarescos, merecieron incurrir en la reprobación de los moralistas y aun en las penas canónicas, como es de ver en el edicto del Inquisidor general don Francisco Pérez de Prado y Cuesta, Obispo de Teruel, prohibiendo severamente los bailes provocantes y lascivos conocidos con los nombres de *«el amor, la cadena, el órgano,* **[p. 657]** *el chulillo, el sueño, la sombra, el coco, el zurruqui»,* etc. etcétera, cuyos solos nombres indican ya que debían de ser una transformación muy cínica y desvergonzada, [1] de aquella antigua zarabanda que el P. Mariana execró, llamándole «baile y cantar tan lascivo en las palabras, tan feo en los meneos, que basta para pegar fuego a las personas más honestas».

El sentimiento popular apegado a los antiguos usos, así en lo bueno como en lo malo, no sólo protestó indirectamente de la avenida de las contradanzas francesas, excluyéndolas de sus fiestas y regocijos, sino que, en forma directa, festiva o satírica, tentó desacreditarlas, y juntamente con ellas la Música italiana, y todo lo que supiera a gustos o costumbres exóticas. Así, al mismo tiempo que crecía la popularidad del *Bolero* y de las seguidillas manchegas, y corrían celebrados los nombres de Cerezo, Antón Boliche y Requejo, eran pasto favorito de muchos las singulares publicaciones del escribano vizcaíno Zamácola, oculto con el seudónimo de *Don Preciso,* el cual, en sus *Elementos de la ciencia contradanzaria,* en su *Libro de moda* y otros papeles volantes, no menos que en el prólogo de su *Colección de seguidillas, tiranas y polos para guitarra,* no se hartaba de colmar de improperios a los *Currutacos, Pirracas* y *Madamitas* de nuevo cuño, que recibían su instrucción coreográfica en los libros de Ferriol, Cairón y otros expositores de contradanzas o rigodones franceses. [2] Verdad es que el fanatismo *hispanófilo* de Don Preciso **[p. 658]** le hacía ver visiones, y encontrar en todas partes música nacional, y prorrumpir en tan fieros dislates como llamar *miserable* **[p. 659]** greguería a la música italiana; pero el mismo desentono y virulencia de sus ataques, que encontraban mucho eco en el vulgo de su tiempo, prueban hasta qué punto estaba herida una fibra muy sensible del alma española. Y realmente, ni la música ni el baile populares fueron entonces muertos ni siquiera ahogados, sino que, cobrando nuevos bríos, volvieron a dominar en el teatro, y prepararon para tiempos más modernos el advenimiento de un género lírico-dramático, que heredó no pocos elementos de la antigua tonadilla.

DECLAMACIÓN.—Es cuestión largamente controvertida entre los autores, si la declamación puede considerarse como arte independiente, o si sus reglas son inseparables de la oratoria y de la poesía dramática, cuyas obras, por decirlo así, *completa* y exterioriza. Aunque puedan vivir el drama y la elocuencia sin manifestación exterior, lo cierto es que, en el estado actual del arte, parece que algo les falta en tanto que no han salido de las páginas del libro. Llámese, pues, arte subsidiaria, arte auxiliar,

arte complementaria o de cualquier otra suerte, la declamación, bajo cuyo nombre moderno se comprenden los dos tratados que en las retóricas antiguas se llamaban de la *pronunciación* y de la *acción*, abarca un mundo vastísimo, que muy díficilmente puede encerrarse dentro de la teoría literaria, por lo cual reclama vida propia y organizarse en cuerpo de ciencia, lo cual hasta el presente nadie ha hecho. En ningún ramo ni sección de las bellas artes reina el desorden, la anarquía y el empirismo en tanto grado como en el arte del teatro, donde todo el mundo se arroga fueros de juez, y donde la práctica, muchas veces viciosa, amanerada y absurda, sustituye a los principios filosóficos, únicos que pueden dar sólido fundamento a una teoría del arte. Sin un paciente estudio de la naturaleza humana bajo el aspecto fisiológico y **[p. 660]** psicológico; sin una verdadera teoría de los afectos y de las pasiones; sin un estudio no menos delicado y sutil de los medios de expresión; sin un conocimiento nada somero de todas las cuestiones fonológicas, de todos los accidentes y matices con que la voz manifiesta las agitaciones y movimientos del espíritu, y, finalmente, sin una penetración profunda de las condiciones artísticas de cada lengua, será totalmente imposible que la declamación aspire a ocupar un capítulo en ningún libro de Estética. Los antiguos retóricos, tan hábiles y minuciosos en todo lo concerniente al arte de la palabra, reunieron muchas observaciones útiles derivadas de larga práctica y de un sentido tan exquisito como fué el que debieron a la naturaleza griegos y romanos; pero estas observaciones aparecen consignadas en sus libros sin trabazón ni enlace, sin verdadero sistema. Esto, por lo que toca a la declamación oratoria. En cuanto a la teoría de la declamación escénica, puede decirse que no nació hasta el siglo XVIII con la *Paradoja del comediante* de Diderot, con la *Mímica* de Engel, con las *Cartas de Talma,* con el poema de Dorat, con el *Arte del teatro* de Milizia.

En España tardó en penetrar este movimiento. Oponíase a ello la íntima condición social de la mayor parte de los actores, su falta de cultura y de escuela, y la poca estimación que de ellos solía hacerse, siquiera el menosprecio no llegase ni con mucho al grado irritante a que llegaba en otras naciones. Seguía discutiéndose por los doctores moralistas, a la par que el valor ético de la Comedia, la licitud de la profesión del Comediante, ni más ni menos que en el siglo anterior. Pero ya era indicio de cambio en esta parte el que algunos actores tomasen la pluma para defender la profesión que ejercían, osando contender, aunque en forma muy reverente, con los teólogos mismos, como lo verificó Manuel Guerrero con el P. Gaspar Díaz, de la Compañía de Jesús, autor de una famosa *Consulta Theológica*, impresa en Cádiz en 1740. [1] Algunos años adelante comienzan a ser materia de **[p. 661]** estudio los fastos del histrionismo, como lo acreditan el libro de García Villanueva (actor como Guerrero) y el más erudito, aunque todavía muy superficial y poco seguro, *Origen de la Comedia*, de don Casiano Pellicer, obras la una y la otra en que no se contiene teoría, pero que a lo menos revelan el propósito de consignar históricamente el desarrollo del arte de la declamación en España. [1]

Si prescindimos del *Discurso segundo sobre la tragedia española,* **[p. 662]** en que Montiano y Luyando trató del arte del teatro como erudito humanista que sólo le conocía por fuera, tomando por guía al Pinciano, e ilustrándole con algunas ideas de Riccoboni y otros, hay que buscar las humildes primicias de la crítica de la declamación entre nosotros, en los periódicos y hojas volantes que daba a la estampa en los primeros años del reinado de Carlos III el infatigable Nipho, ya con su nombre propio, ya con diversos seudónimos. En el *Diario Extranjero,* que imprimía en 1763, además de juzgar la ejecución de muchas piezas dramáticas, hizo observaciones de carácter general, ampliadas después en [1] **[p. 663]** *El Bufón de la Corte* (1767), donde insertó un breve tratado *sobre las pasiones del Teatro.* Nipho era un escritor de tijera, por lo cual tenemos sospechas vehementísimas

de que sus *reflexiones* sean traducidas del francés o del italiano; pero de todos modos son bastante juiciosas, aunque un tanto mecánicas, y arguyen discreta comprensión del carácter de la escena. «Para representar con alguna verisimilitud (dice Nipho) las pasiones humanas, es necesario, no sólo conocerlas, sino saber revestirse de las señales y colorido porque se distinguen... No hay más que seis pasiones dramáticas o teatrales que puedan expresarse, y que podamos llamar visibles o demostrables: la alegría, la tristeza, el temor, el desdén, la cólera y la admiración. Hay otro número copioso de pasiones auxiliares, que no se pueden expresar con su propio carácter, pero que se pueden muy bien representar con el socorro y mixto de dos o tres de las seis capitales. De esta clase son los zelos, la venganza, el amor, la compasión, la ternura. Así, v. gr., para exprimir los zelos, es necesaria una combinación de temor, desdén y cólera. La venganza no pide más que el mixto del temor y de la ira, y la compasión se revela por un enlace de temor y tristeza... *La cualidad principal en un comediante, es una imaginación plástica o dócil para recibir a elección suya todo género de imágenes*... con una movilidad de espíritus animales, que no aguardan más que su orden para descender o remontarse por sus músculos, y comunicarse a quien mira... Pero desgraciadamente sucede que tenemos, para enseñarnos las dulzuras del amor, personas que jamás han sabido amar sino por interés: para sentir, criaturas que no hacen cara al dolor, porque todo es en ellas indiferente, menos las buenas o malas entradas del Teatro...: últimamente, en nuestros comediantes no se hallan ni las pasiones más comunes».

Puede uno sonreírse de la *movilidad de los espíritus animales* y de las reglas para combinar químicamente las pasiones, pero no es idea ni expresión vulgar lo de la imaginación *plástica y dócil* que exige Nipho como primera cualidad en el comediante. [1]

[p. 664] Las breves páginas que con el título de *Tratado de declamación* compuso Jove-Llanos, son cosa tan elemental, que, a no ser por el nombre de su autor, apenas deberían mencionarse, limitadas como están a reglas prácticas de gesto y de pronunciación para los alumnos del Instituto Asturiano. Más aprecio merecen las *Reglas de declamación* publicadas en el *Memorial Literario* del mes de marzo de 1784, a las cuales pueden añadirse otros escritos sobre el mismo asunto, insertos en diversos tomos del citado *Memorial.*

Por entonces aparecieron vanas traducciones, entre las cuales es digna de algún recuerdo la de *El Teatro* de Milizia, puesto en castellano por Ortiz, más famoso como intérprete de Vitruvio. [1] En el libro de Milizia la declamación es una parte accesoria, y lo esencial es la poética dramática, en la cual se muestra Milizia tan intransigente clásico como en la crítica de artes. Para él son *farsas monstruosas* las obras de Lope y de Shakespeare. El traductor Ortiz, no menos enemigo del teatro español, hasta el punto de apadrinar las absurdas opiniones de Nasarre y salvar sólo del universal naufragio de nuestras comedias las llamadas *de figurón,* entiende, sin embargo, de un modo menos material que Milizia la verisimilitud escénica, y defiende contra él los *soliloquios,* porque «si se hubieran de observar puntualmente todas las leyes de la verisimilitud, quedábamos sin teatro». Por análogas razones se declara enemigo de la poesía en prosa, al paso que combate acerbamente la rima como invención de los pueblos bárbaros.

[p. 665] En 1788, el Duque de Híjar, aficionado inteligente, que gustaba de darse en su palacio el espectáculo de las propias tragedias que él componía con escaso numen, imprimió cierto *Discurso* sobre los teatros y los cómicos, [1] con el honrado intento de hacerlos «más útiles y buenos, así en lo

moral como en lo político». Aspira a establecer un teatro regido oficialmente como el de la Comedia Francesa, con un tribunal censorio, que, además de sus atribuciones sobre los dramas nuevos, recoja las antiguas comedias malas, y refunda o haga refundir las otras. Este absurdo proyecto fué ejecutado hasta la saciedad por aquella famosa *Junta censoria de Teatros*, que presidió el Capitán general Cuesta, y que comenzó sus tareas recogiendo *La Vida es Sueño, El Tejedor de Segovia y El Príncipe Constante.* Fuera de esto, el *Discurso* del Duque de Híjar, bien escrito y no mal razonado, tiene por principal objeto realzar la condición social del comediante.

Con el anagrama, para nosotros hasta ahora no descifrado, de *Fermín Eduardo Zeglirscosac,* se imprimió en 1800 un apreciable *Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones, del gesto y de la acción teatral,* [2] acompañado de un discurso preliminar en defensa del ejercicio cómico, e ilustrado con cincuenta y dos grabados que representan gestos y actitudes teatrales. El fondo de este libro (indudablemente el más útil que había aparecido en España sobre la materia) pertenece a los libros clásicos de **[p. 666]** Le Brun y de Engel. En el prólogo plantea el autor la cuestión estética de «si el Arte Cómico (la Declamación) debe enumerarse entre las artes liberales».

NOTA SOBRE OTRAS ARTES SECUNDARIAS

Del llamado *arte o arquitectura de los jardines* no conozco tratado alguno castellano del siglo XVIII. Hay, sí, algunos de *jardinería* (agricultura de los jardineros), que no es lo mismo, como parecen creer algunos teóricos. El único *Arte de los jardines* que la estética admite es una ramificación o apéndice del arte arquitectónico. Entre nosotros, por ejemplo (y sirva esto de rectificación), el libro de Gregorio de los Ríos (siglo XVI) y el de Fuentidueña (siglo XVIII), son libros de agricultura en que se trata de las plantas de los jardines, al paso que algunas Memorias de nuestro siglo, v. gr., la de Atienza y Sirvent (1855), y en Francia el libro de Gabriel Thouin, pertenecen propiamente a la arquitectura de los jardines.

Otras artes, v. gr., la equitación y la esgrima, pierden casi totalmente, en el siglo XVIII, el carácter semiestético que hasta entonces habían tenido. Nuestra antigua y clásica jineta cede el paso a los tratadistas de lo que ellos decían casi en francés *Manejo Real.* A los elegantes libros del capitán Pedro de Aguilar, de Fernández de Andrada, de Vargas Machuca o de D. Simón Villalobos, sustituyen, sin ninguna ventaja, los pedestres e indigestos *Artes de andar a caballo,* de Alvarez Osorio y Vega (1733 y 1741), de D. Francisco Pasqual Bernard (1757), o aquel libro de enfrenamientos y bocados de Lucas Maestre de San Juan, que lleva el título inverosímil de *Deleite de caballeros y placer de los caballos* (1736). No obstante, y por excepción, todavía se encuentran vestigios de la antigua escuela en ciertos autores oscuros, v. gr., don Bruno Joseph de Morla Melgarejo, que en 1738 estampó en el Puerto de Santa María un *Libro nuevo de vueltas de escaramuza, de gala, a la jineta,* o en D. Nicolás Rodrigo Noveli, autor de una *Cartilla en que se proponen las reglas para torcar a caballo y practicar este valeroso noble exercicio con toda destreza* (Madrid, 1726, por Pasqual Rubio. 8.º) El autor indica que para perfeccionarse en la olvidada jineta tuvo que acudir a lugares harto escondidos del reino, porque en la capital eran ya muy raras tales gentilezas.

La decadencia de la jineta arrastró consigo la del arte tauromáquico, que, dejando de ser ejercicio noble y aristocrático, pasó a manos de hombres de la plebe, estipendiados para ello. El nuevo arte,

aunque aderezado con nuevas y arriesgadas y airosas suertes, era muy diverso de aquel otro cuyos preceptos se exponen en las *Advertencias para torear en fiestas reales,* que un caballero anónimo escribió por encargo de Felipe IV, con ocasión de las fiestas de la entrada de D.ª Mariana de Austria; en el *Libro de la Jineta*, de don Luis Bañuelos de la Cerda (1605), en las *Reglas de torear*, de don Gaspar Bonifaz, dedicadas al Conde-Duque; en el *Arte afortunado de caballería española,* de D. Pedro Jacinto Cárdenas y Angulo (1651); en las **[p. 667]** *Advertencias para torear*, de Diego de Contreras; en las de Tapia y Salcedo; en las de D. Juan de Valencia, o en las que compuso en detestables octavas reales D. Joseph Fernández de Cadórniga, sin otras muchas que pueden *verse registradas* en la *Bibliografía* del Sr. Carmena.

En el siglo XVIII las cosas cambian totalmente de aspecto, y nada lo prueba tanto como la ausencia de todo tratado doctrinal anterior al famoso de Joseph Delgado, impreso en 1796. En cambio pulularon los ataques y las defensas de semejante espectáculo, contándose entre los primeros el de Vargas Ponce, y entre las segundas la de Capmany y la del anónimo autor de *La tertulia, o el pro y el contra de las fiestas de toros,* opúsculo escrito, según de su contexto se infiere, hacia 1792.

Siguiendo la misma ley de transformación y decadencia de todas las costumbres indígenas, el antiguo y noble arte de la esgrima española, ilustrada por los Carranzas y los Pachecos, hizo su testamento en el libro de la *Nobleza de la espada*, del Maestre de Campo Lorenz de Rada (1705), obra voluminosa y tenida generalmente por magistral en su línea, como recopilación que es de la doctrina de los antiguos y más acreditados esgrimidores españoles.

No se me oculta que a algunos parecerán frívolas y de poco momento la mayor parte de las cosas contenidas en esta nota y en otras anteriores, y aun las graduarán de impertinentes al propósito de esta obra. Yo no me empeñaré en sostener que sean absolutamente precisas, pero son curiosas; y en un trabajo tan largo y grave como el presente, bueno es de vez en cuando permitirse alguna recreación, como se las permitían los eruditos de otros tiempos. *Dulce est desipere in loco.* Y , por otra parte, si los krausistas han enriquecido el catálogo de las Bellas Artes con la *hidráulica*, la *gimnasia* y la *pirotecnia,* ¿por qué no ha de ser lícito, entre burlas y veras, añadir también la tauromaquia?

NOTAS A PIE DE PÁGINA:

[p. 654]. [1] . Este manuscrito perteneció antes a D. Valentín Carderera. Posee copia el Sr. Barbieri, de quien son todos los libros de baile que aquí se mencionan;

En la Real Academia de la Historia (Miscelánea. Ms. en folio de la Biblioteca Villaumbrosana, tomo XXV, fol. 149) hay de letra del siglo XVI unas *Reglas de danza (Pavana, Gallarda, Canarío, etc., etc.).*

[p. 655]. [1] . *Reglas útiles para los aficionados a danzar, provechoso divertimiento de los que gustan tocar los instrumentos, y políticas advertencias a todo género de personas. Adornado con*

varias láminas. Dedicado a la S. M. del Rey de las Dos Sicilias... Su autor D. Bartholomé Ferriol y Boxeraus, único autor en este idioma de todos los differentes passo de la Danza Francesa, con su braceo correspondiente, chorografía (sic), amable, contradanzas, etc... Nápoles, a costa de Joseph Testore . Año de 1745.—8.º Hay ejemplares que se dicen impresos en Capua, el mismo año y por el mismo impresor, pero son idénticos. El Sr. Barbieri posee otro sin portada, con la licencia de Málaga.

—*Arte de danzar a la francesa, adornado con quarenta y tantas láminas que enseñan el modo de hacer todos los pasos de las Danzas de Corte, con todas sus reglas, y de conducir los brazos en cada passo, y por chorografía demuestran cómo se deben escribir y delinear otras; obra muy conveniente, no solamente a la juventud que quiere aprender el bien danzar, sino aun a las personas civiles y honestas, a quien les enseña las reglas para bien andar, saludar y hacer las cortesías que convienen en cualesquier suerte de personas. Corregido en tercera impresión por su autor Pablo Minguet e Irol, gravador de sellos, láminas, firmas, y otras cosas. Madrid, oficina del autor,* 1758.

Este autor, cuyos tratadillos tienen carácter muy popular, no desdeñó la tradición nacional, como lo prueba su *Breve tratado de los passos del danzar a la española que hoy se estilan en las seguidillas, fandango y otros tañidos. También sirven en las danzas italianas, francesas e inglesas, siguiendo el compás de la Música y las Figuras de sus Bayles. Corregido en esta segunda impresión por su autor Pablo Minguet, gravador...* Madrid. 1764. (Imprimió después una porción de librejos por el mismo estilo, más o menos aumentados o disminuídos).

—*Arte de dançar a franceza que ensina o modo de fazer todos os differentes passos de «minuete», con todas as suas regras, e a cada hum delles o modo de conduzir os braços. Obra muito conveniente não só a mocidade, principalmente civil, que quer aprender a bem dançar, mas ainda a quem ensina as regras para bem andar, saudar e fazer as cortezias que convem a qualquer classe de pessoas: Traduzido do Idioma Francez em Portuguez, por Joseph Thomaz Cabreira. Lisboa na off. Patriarcal de Francisco Luiz Ameno,* 1760. —*Tractado dos principaes fundamentos da dança. Obra muito util não somente para esta mocidade, que quer aprender a dançar ben, mas ainda para as pessoas honestas e polidas, as quaes ensina as regras para bem andar, saudar e fazer todas as cortezias, que convem em as Assembleas, adonde o uzo do mundo a todos chama. Offerecido a toda a nobreza portugueza. Por Natal Jácome Bonem, Mestre de dança. Coimbra, na officina dos irmaos Ginhoens, impressores do Sancto Officio. Anno de* 1767.

Extractado de varios franceses, especialmente Bocham, Pécour, Rameau, etc., etc.

—*Tratado de recreación instructiva sobre la Danza: su invención y diferencias: dispuesto por D. Felipe Roxo de Flores. Con licencia. Madrid,* en la Imp. Real (año de 1793). Tratado con pretensiones eruditas, pero extractado en gran parte de la Enciclopedia. Del mismo autor hay una *Invectiva contra el luxo, su profanidad y excesos.*

—*Compendio de las principales reglas del Baile, traducido del francés por Antonio Cairón, y aumentado de una explicación exacta y modo de ejecutar la mayor parte de los bailes conocidos en España, tanto antiguos como modernos.* Madrid, imp. de Repullés, 1820.

Extractado de Feuillet y Dezais, de Novarre, etc. Sólo tiene de original lo relativo a los bailes

españoles. Puede considerarse como un tratado del baile dramático.

—*Enciclopedia Metódica, Artes Académicas (sic), traducido del francés al castellano, a saber: el arte de la Equitación por D. Baltasar de Irarzun, y el del Bayle, de Esgrima y de Nadar, por don Gregorio Sanz. Madrid, en la imp. de Sancha,* 1791.

[p. 657]. [1] . Algunos teólogos austerísimos del siglo XVIII llevaron su rigorismo hasta condenar todo género de danzas, incluso las tenidas por más honestas y recatadas, rachando de laxo al P. Feijóo, que, como moralista más práctico, las consideraba lícitas en algunos casos. Vide, por ejemplo:

«Bayles mal defendidos y Señeri, sin razón impugnado por el Rmo. P. Feijóo, su autor D. Nicasio de Zárate, Presbítero y Missionero en el Obispado de Jaén. Madrid, imp. de Manuel Fernández».

[p. 657]. [2] . *Elementos de la ciencia contradanzaria, para que los Currutacos, Pirracas, y Madamitas de nuevo cuño puedan aprender por principios a bailar las contradanzas, por sí solos o con las sillas de su casa... Su autor Don Preciso... En Madrid, en la imp. de la Viuda de Joseph García,* 1796.—Segunda edición. Madrid, imp. de Villalpando.

—*Carta de Don Preciso con la respuesta de Don Currutaco y ordenanzas para los bayles de contradanza currutaca.*

—*Libro de Moda, o Ensayo de la Historia de los Currutacos, Pirracas y Madamitas de nuevo cuño, escrito por un filósofo currutaco, y corregido nuevamente por un señorito Pirracas. Tercera Edición. Madrid, imp. de D. Blas Román,* 1796.

—*Colección de las mejores copias de Seguidillas, Tiranas y Polos, que se han compuesto para cantar a la guitarra. Por Don Preciso...* Madrid, imp. de Ibarra, 1805. Dos vols. 12.º No debe de ser ésta la primera edición, y hay otra posterior de 1816.

Don Preciso, después de mil invectivas contra los poetas de su tiempo, a quienes declara incapaces de componer una mala copla o seguidilla, sienta algunos principios generales, no todos disparatados: Insiste mucho en la idea de una *música nacional:* «La Música nace con nosotros y obra diferentes efectos según la costumbre de las diferentes naciones y la índole de su lenguaje, sobre cuya poesía se compone, y así se ha visto que todos los pueblos del mundo, desde los más bárbaros hasta los más civilizados, han tenido y tienen su género de música propia o nacional para explicar sus pasiones... Por esta razón la música italiana jamás podrá ser acomodada al gusto común de los Españoles... La Música no debe de ser más que un auxiliar de la poesía y del bayle, para dar mayor realce o afecto a lo que debe decirse o representarse, y por eso todo compositor que sea filósofo, o que tenga conocimiento del corazón humano, debe escribir aquella canturía más sencilla, expresiva y análoga a la letra que ha de cantarse o al baile que ha de representarse... La Música debe tener el mismo oficio sobre la poesía que la voz del orador sobre el discurso que ha de pronunciar, que es el dar mayor expresión y sentimiento a la letra; pero por desgracia hace algún tiempo que, habiéndose corrompido esta profesión, así como las demás artes, han discurrido el medio de separar la Música de la Poesía...»

(Este mismo Zamácola es autor de una extravagante *Historia de las Naciones (sic) Bascas.)*

En sentido enteramente adverso al de Don Preciso, esto es, de detracción y burla del baile español, se escribió cierta novelita tan rara como insulsa, cuyo título dice:

—*La Bolerogía o quadro de las escuelas del Bayle Bolero, tales quales eran en* 1794 y 1795 *en la corte de España. Escrita por don Juan Jacinto Rodríguez Calderón, ayudante de las Milicias Urbanas de la Isla Española de Puerto Rico* e *intérprete de aquella Capitanía General... Philadelphia, año de* 1807, *en la imp. de Zacharías Poulson.*

(Sobre el Bolero y sus vicisitudes hay un curioso artículo en las *Escenas Andaluzas del Solitario* (Estébanez Calderón), conocedor como pocos de esta y otras análogas erudiciones.)

Mencionados estos opúsculos, parecería grave falta no citar la *Crotalogía, o arte de tocar las castañuelas* (Madrid, 1792), del agustino Fr. Juan Fernández de Rojas, pero con mencionarla basta, porque, a pesar de la broma de su título, la *Crotalogía* poco o nada tiene que ver con las castañuelas, siendo en el fondo una sátira de los abusos del método analítico, entreverada con alusiones jocosas a otros vicios y opiniones literarias, entre las cuales no sale muy bien parado el sistema dramático de las tres unidades. Con ocasión de este librejo se escribieron muchos otros menos graciosos; v. gr.: la *Carta de Madama Crotalistris, La Ilustración, adición o comentario a la Crotalogía,* el *Triunfo de las castañuelas, o mi viaje a Crotalopolis.* De todos ellos juntos, incluso el del P. Fernández, no se saca tanto jugo como del moderno *estudio jocoso* de *Las Castañuelas,* saladísimo parto de la vena cómica del Maeatro Barbieri.

[p. 660]. [1] . *Respuesta a la Resolución que el Reverendísimo Padre Gaspar Díaz, de la Compañía de Jesús, dió en la Consulta Theológica acerca de lo ilícito de representar y ver las Comedias..., donde se prueba lo lícito de dichas comedias, y se desagravia la cómica profesión de los graves defectos que ha pretendido imponerla dicho Reverendísimo Padre. Su autor, Manuel Guerrero, cómico en la Corte de España. Zaragoza, por Francisco Moreno. Año de* 1743. —*Anathomía Symbólica y Moral de el escrito de Manuel Guerrero, cómico de professión en los Theatros de la Corte de Madrid. Su autor el Dr. D. Antonio Villagómez y Escobar, Pbro...* Madrid, 1743.

—*Discurso Apologético, que por los teatros de España, en una junta de literatos de esta Corte, peroró D. Julián de Antón y Espeja, en que se hace ver quál fué la primitiva gentílica institución de las antiguas comedias, razones que los SS. PP. de la Iglesia tuvieron para declararse contra ellas: quán diferente es el uso de las nuestras, y que las bien escritas y executadas, en lo moral, son indiferentes, y en lo político útiles y necessarias. Madrid, por Blas Román,* 1790.

—*Carta familiar escrita a D. Julián de Antón y Espeja, en que, contra el discurso apologético que en favor de los teatros y su asistencia a ellos pronunció en la Corte, se demuestra sólidamente, aunque con estilo festivo, lo erróneo de semejante discurso, por D. Luis Santiago Bado, catedrático de Mathemáticas... Murcia, oficina de Juan V. Teruel,* 1801.

—*Examen Theológico Moral sobre los Theatros actuales de España, escrito por D. Nicolás Blanco, y lo dedica al ilustríssimo señor Obispo de Huesca. Zaragoza, imp. de Moreno,* 1766.

—*Triumpho sagrado de la conciencia. Ciencia divina del humano regocijo, etc., etc. Compuesta por D. Ramiro Cayorc y Fonseca. Salamanca, por Antonio Joseph Villagordo,* 1751.—4.º Es una diatriba contra las comedias y contra la apología que de ellas dejó escrita el trinitario Fr. Manuel de Guerra y Ribera.

Uno de los últimos libros contra el teatro en general, y por cierto el más desatinado de todos, lleva el extraño título de *Pantoja, o resolución histórica theológica de un caso práctico de moral sobre comedias.* Es obra anónima, impresa en Murcia en 1814, pero escrita (a lo menos la mayor parte) muchos años antes. Fué su autor D. Simón López, que llegó a ser arzobispo de Valencia.

[p. 661]. [1] . *Origen, épocas y progresos del Teatro Español, discurso histórico, al que acompaña un resumen de los espectáculos, fiestas y recreaciones, que desde la más remota antigüedad se usaron en las naciones más célebres y un compendio general. Por Manuel García de Villanueva Hugalde y Parra. Madrid, Gabriel de Sancha,* 1802.—4.º Libro tan pobre como presuntuoso: la mayor parte es un tejido de noticias inconexas y extravagantes sobre todos los teatros del mundo, incluyendo los de la China, el Japón, Persia, Africa y las Islas del Mar del Sur. Lo más curioso que contiene es un catálogo *en verso* de poetas dramáticos españoles, hecho por José Julián de Castro, popular coplero de entonces.

Del mismo Villanueva hay otro opúsculo que se rotula:

—*Manifiesto por los teatros españoles y sus actores, que dictó la imparcialidad y se presenta al público, a fin de que lo juzgue el prudente...*— Villanueva se titula en este folleto «primer galán en la Compañía de Eusebio Ribera».

—*Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España, con las censuras teológicas, reales resoluciones y providencias del Consejo Supremo sobre Comedias y con la noticia de algunos célebres Comediantes, así antiguos como modernos... Por D. Casiano Pellicer, oficial de la Real Biblioteca... Madrid, en la imp. de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia,* 1804. Dos tomos. 8.º Es opinión general y, según creo, fundada, que esta obra no tiene de Casiano Pellicer más que el nombre, siendo el verdadero autor su padre D. Juan Antonio, el conocido comentador del Quixote. El D. Casiano se aprovechó de los papeles de su padre, confundiéndolo y embrollándolo todo sin ciencia ni conciencia. Tiene, sin embargo, muchas noticias curiosas copiadas de manuscritos de la Biblioteca Nacional, y, malo y todo, no hay otro libro sobre la materia.

[p. 662]. [1] . *El Bufón de la Corte, por Joseph de la Serna. Madrid, imp. de Gabriel Ramírez, año* de 1767.— *Joseph de La Serna* es uno de los varios seudónimos que había adoptado Nipho.

Esta publicación se parece mucho al *Caxón de Sastre,* y se compone en gran parte (como ella) de extractos de libros antiguos. En la pág. 171 se inserta un *Diálogo entre el Buen Gusto y el Mal Gusto,* que Nipho define:

«Gracia de los pensamientos,
Saynete de la razón,
Saborete del ingenio,
Azúcar de los discursos,
Canela de los conceptos,
Sin cuya salsa siempre es
Enfadoso aun lo discreto»;

y, finalmente, *el no sé* qué *de lo bueno,* especie evidentemente tomada del P. Feijóo.

[p. 663]. [1] . Con carácter popular análogo al de los periódicos de Nipho se publicó más adelante *El Duende de Madrid. Discursos... que se repartirán al público por mano de Don Benito.* (Madrid, en la imprenta de D. Pedro Marín, 1787.) Hemos visto siete discursos, e ignoramos si se publicaron más. En el 6.º se ve una *Respuesta Imparcial al Censor de los Teatros de Madrid* (otro periódico de la misma especie) y *apología del mérito de los Cómicos Españoles, particularmente de la Señora María del Rosario (alias la Tirana), primera actriz de la Compañía de Manuel Martínez.*— Acerca de la Tirana puede verse el eruditísimo libro de D. Emilio Cotarelo; autor también de copiosas y definitivas biografías de otros dos insignes actores, María Ladvenant e Isidoro Máiquez.

[p. 664]. [1] . *El Teatro, obra escrita en italiano por D. Francisco Milizia, y traducida al español por D. J. F. O.* (Juan Francisco Ortiz). *Madrid, en la Imp. Real,* 1789.

—El Arte del Theatro, en que se manifiestan los verdaderos principios de la declamación theatral, y la diferencia que hay de ésta a la del púlpito y tribunales. Traducido del Francés por D. Joseph de Resma. Madrid, 1783, *por D. Joaquín Ibarra.*— 8.º, 184 págs.

[p. 665]. [1] . *Discurso para hacer útiles y buenos los teatros y cómicos en lo moral y en lo político, por el Excmo. Señor Duque de Híjar. Madrid,* 1788 (la portada dice por equivocación 1738). Se publicó este discurso en los números 157 a 160 del *Correo de Madrid,* correspondientes a los días 23, 26, 30 de Abril, y 3 de Mayo de 1786, y luego se hizo esta tirada aparte de 40 ejemplares, hoy muy escasos. El que he tenido a la vista pertenece al diligente bibliófilo D. Luis Carmena, a quien debo no pocas noticias sobre libros de declamación y espectáculos públicos.

[p. 665]. [2] . *Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones, del gesto y de la acción teatral, con un discurso preliminar en defensa del exercicio cómico, escrito por D. Fermín Eduardo Zeglirscosac y adornado con trece láminas, que contienen cincuenta y dos figuras, las quales demuestran los gestos y actitudes naturales de las principales pasiones que se describen, grabadas por el profesor don Francisco de Paula Martí. Obra útil para los que siguen la profesión cómica, y para los que se aplican al estudio de las Bellas Artes de la Pintura, Escultura y Grabado. En Madrid, en la imprenta de Sancha. Año de* 1800.—8.º