

la técnica, buen gusto de detalles, cierta vivacidad é 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 aún hay que añadir algunos más. Voltaire dió á conocer en Francia la literatura inglesa, extendiendo así las ideas y presentando nuevos términos de comparación. De Inglaterra trajo, no solamente el funesto escepticismo á que ha dado su nombre, no sólo un arsenal de argumentos irreligiosos tomados de las armerías de Herbert, Toland, Tindal, Collins, Shaftesbury, Wollaston y Bolingbroke (los cuales le inspiraron tanto ó más el que 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 á explotar: el teatro de Shakespeare. ¡Qué asombro debieron 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 á 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*, *Semiramis*; del *Julio César*, *La Muerte de César*. Unas pocas gotas del 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 además, tenía celos de Shakespeare. Un tal Laplace, en 1746, y luego Letourneur, en 1776, habían traducido á 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 á 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, incluso 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 á un Dios desconocido, puesto que en su vida llegó á saber inglés, teniendo que contentarse con festejar to-

dos 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 á la francesa, débilmente escritas por añadidura, pero por las cuales siempre cruzaba algún relámpago del genio shakespiriano, que, como no está adherido á las palabras, sino á las situaciones y á los caracteres, es de esencia inmortal é indestructible.

Voltaire no lo pudo resistir: llamaba á Ducis poeta ostrogodo, y á 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 á las pasiones el lenguaje de la naturaleza, sorprendiendo á 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 á la Academia Francesa, leída en nombre suyo por D'Alembert en sesión pública de 25 de Agosto de 1776. Á duras penas concede que «ese Shakespeare, tan salvaje, tan bajo, tan desenfrenado y tan absurdo, tenía algunos chispazos de genio», y que en ese «oscuro caos, compuesto de asesina-

tos y de bufonadas, de heroísmo y de torpezas, hay algunos rasgos naturales y enérgicos». Y acaba conminando á los académicos para que no toleren que la nación que produjo la *Ifigenia* y la *Atalia*, las abandone por las contorsiones de un saltimbanquí, «trocándose nuestra corte, tan famosa por su buen gusto, en una taberna ó en una cervecería». Tal es el tono general de la polémica shakespiriana de Voltaire; y aún llega más allá en su parodia, tan inicua como graciosa, del *Hamlet*, publicada á nombre de Jerónimo Carré. Nuestro Moratín reprodujo á la letra la mayor parte de estas censuras.

Pero las parodias no son razones, y, además, podía contestarse á Voltaire con Voltaire mismo, que en las *Cartas sobre los Ingleses* había llamado á Shakespeare «genio lleno de fuerza, de fecundidad y de sublimidad, aunque sin el menor conocimiento de las reglas», y á 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 á las sollicitaciones 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 un sabor de fanatismo á sus opiniones hasta sobre las materias más indiferentes. Su odio á la Biblia y al pueblo judío no era sólo un odio teológico, sino un 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 á sentir las, ó 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 *pamphlets* 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 á la palabra), cada día se fué volviendo más incapaz de comprender toda poesía sencilla, espontánea y ruda, ni de dar entrada en su espíritu á ninguna de esas 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 ó 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 los griegos mismos, á quienes hacía profesión de imitar en el *Edipo* y en la *Electra*, sabía tan poco y tenía tan escasa estimación de ellos, que osaba escribir á 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 á 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 esti-

lo, y en todo lo que es crítica negativa, crítica de defectos palpables. Pero ideas nuevas de literatura, él que removi6 tantas ideas en todos los 6rdenes, no las tiene m6s que en algunos escritos de su juventud, y all6 est6n como arrojadas al acaso, sin ilaci6n, sin verdadera conciencia muchas veces, 6 por lo menos sin atender 6 las consecuencias que l6gicamente se deducen de ellas. As6, en el *Ensayo sobre el poema 6pico*, que acompa6a 6 la *Henriada*, y que primitivamente fu6 escrito en ingl6s, se siente correr cierto airecillo de libertad literaria, que viene de las costas de Inglaterra. En 6l leemos que «todas las artes est6n oprimidas por un n6mero prodigioso de reglas, la mayor parte in6tiles 6 falsas»; que «las po6ticas son leyes de tiranos, que han querido someter 6 sus leyes una naci6n libre, cuyo car6cter desconocen»; que «Homero, Virgilio, el Tasso y Milton no obedecieron 6 otras leyes que las de su genio»; que «las pretensas reglas no son m6s que trabas y grillos para detener 6 los hombres de genio en su marcha»; que «es preciso guardarse de esas definiciones enga6osas, por las cuales osamos excluir todas las bellezas que nos son desconocidas, 6 que la costumbre no nos ha hecho familiares, porque no sucede con las artes, especialmente con las de imaginaci6n, 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 imaginaci6n que las crea: las costumbres,

las lenguas, el gusto de los pueblos m6s vecinos, difieren entre s6: en las artes, que dependen puramente de la imaginaci6n, se dan tantas revoluciones como en los Estados.» 6 la luz de tales principios, acertaba en definir la tragedia francesa una *conversaci6n*, y la tragedia inglesa una *acci6n*, y no disimulaba sus simpat6as por la segunda, llegando hasta decir que «si los autores ingleses juntaran 6 la acci6n y movimiento que anima sus piezas un estilo natural, con decencia y regularidad, vencer6an sin duda 6 los griegos y 6 los franceses.» Y en cuanto al poema 6pico, tan amplio y liberal era entonces su criterio, que no daba importancia alguna 6 que la acci6n fuese simple 6 compleja, 6 que se acabase en un mes, en un a6o 6 en mucho m6s tiempo; 6 que tuviese por teatro un lugar solo, como la *Iliada*, 6 hiciese vagar al h6roe de mar en mar, como la *Odisea*: 6 que el h6roe fuese feliz 6 infortunado, furioso como Aquiles 6 p6o como Eneas; 6 que la acci6n pasase en tierra, 6 en mar, en las riberas de 6frica y de la India como en *Los Lusitadas*, 6 en Am6rica como en la *Araucana*, 6 en el cielo, en el infierno y fuera de los l6mites de nuestro mundo, como en el *Paraiso* de Milton. No disputemos sobre nombres (a6ade): «¿me he de atrever yo 6 rehusar el t6tulo de comedias 6 las de Congr6ve 6 6 las de Calder6n, s6lo porque no encajan en nuestras costumbres? La carrera de las artes es m6s amplia de lo que se piensa, y el que no conoce m6s que la literatura de su pa6s, 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 á Versalles lo ha visto todo. Hay, sin duda, bellezas que agradan igualmente á todas las naciones. Homero, Demóstenes, Cicerón, Virgilio, han congregado bajo sus leyes á 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, gusto, colores y formas diferentes. Debemos admirar lo que es *universalmente bello* en los antiguos: debemos prestarnos de buen grado á 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 á los antiguos, pero que nuestra admiración no se trueque en superstición ciega, y no nos hagamos á nosotros mismos y á

la naturaleza humana la injuria de cerrar los ojos á 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 á preguntar á Aristóteles lo que se debe pensar de un autor inglés ó portugués, ni á Perrault cómo debemos juzgar la *Iliada*; no dejarnos tyrannizar 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, ó, 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 á síntesis, limitándose y modificándose unas á 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*, que será siempre excelente comentario y escuela de gusto para extranjeros, á pesar de sus injusticias con el viejo poeta (á 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 (exceptuada *Zaira* y alguna otra), y muy decaídas hoy de su estimación

antigua, porque en la mayor parte de ellas el estilo, generalmente endeble, no corresponde á la concepción dramática casi siempre ingeniosa, ofrecen, sin embargo, intenciones y novedades que deben tenerse por atisbos y vislumbres del arte moderno. Entrè estas novedades deben contarse, no ya el propósito docente y la intempestiva aplicación de la tragedia á la divulgación de máximas filosóficas y políticas, lo cual da á 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 Guebrós*, *Los Scitas*, etc., y todavía hay que añadir que *Mahoma* es un verdadero *melodrama*, mucho más que una tragedia clásica, y que las llamadas comedias de Voltaire (cualquiera que fuese su actitud ante las innovaciones de La-Chausée y de Diderot) son verdaderas comedias sentimentales, así *Nanina*, *El Hijo Pródigo*, *La Escocesa*, y otras, á cual más infelices. En su *Comentario á*

Corneille, hablando de la tragicomedia de *Don Sancho de Aragón* (imitación, en parte, de una comedia de Lope ó de Mira de Mescua), autoriza, á título de género intermedio, «que puede tener sus bellezas», la *comedia heroica*, «género (dice) inventado por los españoles, y muy preferible á lo que se llama tragedia urbana ó de la clase media (*bourgeoise*), y *comedia lacrimosa*, porque esta comedia (añade), absolutamente desprovista de elemento cómico, es una monstruosidad nacida de la impotencia de ser ni trágico ni chistoso». 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 á la hermosa efusión de sentimientos cristianos que se desata en una escena de *Zaira*, ó á la evocación de las glorias de la antigua caballería en otro pasaje de la misma tragedia, casi tendríamos que contarle entre los poetas románticos.

Y este nombre de romántico no era entonces desconocido. Los ingleses le usaban ya en un sentido casi literario, y Letourneur le había echado á 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 é 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 á los campos de égloga, sino á la naturaleza simple y ruda, en la cual comenzaban á 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 á Rousseau, el cual, en algunos paisajes alpestres, fué el primero 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 á 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 *Simbolo 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 á Rousseau con Chateaubriand.

Crecía la afición á las literaturas extranjeras, especialmente á la inglesa y á la alemana, aunque, por lo común, esta influencia se limitó á aquellos autores que menos se alejaban del gusto

francés, ó 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 los descriptivos: así los bucólicos de la Suiza alemana, como Gessner: así los novelistas británicos, como Richardson, que Diderot ponía en las nubes con expresiones de desahogado entusiasmo, y que contribuyeron á 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) á los apócrifos poemas de Ossian, 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 Septentrion, 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 á

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 Heloisa*, y que suscitó, en seguida, una turba de imitaciones.

En el teatro se cumplían, entre tanto, 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 á 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 á las condiciones de la escena clásica, pero no sin que conserve muchas huellas 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 ó de Alejandro Dumas? ¿Qué es *Polieucto* sino una verdadera 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 y de Rotrou (así el *Wenceslao*, el *San Ginés* y tantas otras), prueba hasta qué punto entró, más ó 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 *Atalia* 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 á otra ley que la de producir deleite al oído y á 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, á mantener la tradición de un teatro que se creía legítimo, aunque inferior, y que no obedecía á las presuntas reglas de Aristóteles.

Otros se arrojaron á 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 esta gloria 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 verdadero 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 ó Paris salvado*, *Raimundo V ó el Trovador*, etc. Voltaire se llevaba las manos á la cabeza, como si se tratase de alguna invasión de bárbaros, y se opuso con toda su influencia á que tales obras se representasen en el teatro francés,

introduciéndose 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 á la estampa hasta 1788, en vísperas de la revolución política. La literaria quedaba indefinidamente aplazada: no triunfó en el teatro francés hasta 1830.

Otros fueron más afortunados. La comedia de tendencias graves, sentimentales y melancólicas, á cuyo género pertenecen casi todas las de Terencio y debían pertenecer, según toda apariencia, muchas de las de Menandro: la comedia que, escogiendo sus protagonistas en la clase media, ó 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 hien 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 ó 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, á 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) á producirla. Á este género, llamado por burla *comédie larmoyante*, ó llorona, ó lacrimosa, y á veces *tragédie bourgeoise*, cuando la catástrofe era trágica, si bien acacida á meros particulares, pertenecen las comedias de La Chaussée (muerto en 1754), especialmente *La Preocupación de moda*, *Melanida*, *La Escuela de las madres*, *El Aya*, y pertenecen también las comedias de Voltaire, que llegó, no obstante, á 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 Jove-Llanos. Beaumarchais y Sedaine tenían verdadero 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 estudiarse las piezas, y de Diderot los tratados y los prefacios, dejando los dramas en el eterno olvido á que los hacen

acreadores el énfasis perpetuo de su estilo y la plétora de *panfilismo* ó filosofía humanitaria.

La importancia de Diderot en la historia de la Estética es enorme. 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, ó debe calificarse, á lo menos, de panteísmo naturalista ó de materialismo idealista, que ahora decimos *monismo*, puesto que, en vez de encerrarse en un seco y estéril mecanismo como Helvetius, Holbach ó La Mettrie, es dinamista acérrimo, y puede decirse que lo que ha hecho es materializar la concepción metafísica de Leibnitz, suponiendo dotada á 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 é inventor que produjo la escuela enciclopedista.

Su estilo es como sus ideas: turbio é incoherente á veces, riquísimo otras, pero siempre excesivo, violento, cargado, preñado de pensamientos, sin más orden de exposición que el que llevan las ideas al aparecer tumultuosamente en su cabeza. Así debía ser hablándolo, y así le describen los que le conocieron; como una especie de energúmeno, que á 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 obras más atrevidas y originales quedaron inéditas por muchos años, y ni amigos ni adversarios vieron en él más que un espíritu cínico é irreligioso.

Reinaba en sus conversaciones y en sus libros, que, cuando son buenos, deben de parecerse mucho á sus conversaciones, puesto que están siempre en forma de cartas ó de diálogo, un cierto calor comunicativo, que él llamaba con voz de su tiempo *sensibilidad*, y atribuía groseramente á la movilidad del diafragma y á 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 intelligen-

cia. Este calor medio sensual, medio intelectual, 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 é 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 á expresar 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 á vuela pluma y destinada á una media publicidad en la correspondencia literaria que

su amigo Grimm enviaba á 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 á 1781, entre cuyas dos fechas tuvieron lugar los nueve *Salones*, ó exposiciones, de que Diderot da cuenta, fecundas todas ellas en cuadros generalmente olvidados y dignos de serlo por pertenecer á un género falso y amanerado, sino porque 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 á 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 á Diderot entre los suyos. Bien se conoce que no le leen, á 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 más 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 á 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 á él », y para esto imagina un *modelo ideal*, un *fantasma homérico* (estas 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 á la naturaleza, ni siquiera á 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 á 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 sentimiento que expresa, sino el que tiene el alma menos sensible y más fría, el que permanece más indiferente á 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 princi-

pios, para imitar un modelo ideal. Los hombres 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 es el sentimiento actual quien los produce, no es la desesperación quien los inspira? De ningún modo; y la prueba es que están medidos, que forman parte de un sistema de declamación, que más bajos ó más agudos de la vigésima parte de un cuarto de tono, son falsos, que están sometidos á una ley de unidad, que están en la armonía preparados y salvados...., que concurren á 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 casero, que debe á su tiempo, una intuición estética sorprendente, que alcanza las leyes generales del arte 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 á las épocas primitivas de la humanidad; se atreve á 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 transcribirse á la letra, porque anuncia una revolución completa en las ideas y en el gusto. «¿Qué necesita el poeta? ¿Una naturaleza bárbara ó cultivada, tranquila ó 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, á un paseo entre ruínas? ¿Un edificio construído, un espacio plantado por mano de hombres, á la espesura misteriosa de un antiguo bosque, ó á la ignota hendidura de una roca solitaria? ¿Preferirá un estanque á 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 á respirar, y las imaginaciones, excitadas por espectáculos terribles, se atrevan á 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? ¿Es que ya no tenemos genio? ¿Ó es que sólo cuando el furor de la guerra civil arma á los hombres de puñales, y la sangre corre á 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 á la tradición y á la naturaleza, pudo no tener ni medida ni criterio seguro en las cosas de arte y desbarrar torpemente