

contraste producido por la fisonomía característica de los vegetales, y, finalmente, el desarrollo progresivo de la idea del universo en la mente humana. El mundo reflejado en la poesía, en el arte y en la ciencia: cuadro ciertamente vasto y magnífico, en el cual la ejecución es digna de la grandeza del asunto. El estudio científico del sentimiento de la naturaleza, arranca del segundo volumen del *Cosmos*, verdadero inspirador del bello libro de Víctor de Laprade y de tantos otros.

### III.

*La escuela romántica alemana.—Los Schlegel.*

El nombre de *romanticismo* tiene en Francia, en Italia y en España una significación muy lata. Dícese *romántico* en oposición á *clásico*, y bajo ese nombre se confunden todas las tentativas de insurrección literaria, que con tanta gloria estallaron en la primera mitad de nuestro siglo. Pero en Inglaterra, y sobre todo en Alemania, los términos *romanticismo* y *romántico* tienen un sentido mucho más restricto, y se aplican á grupos más pequeños y mejor caracterizados. Grandes poetas, que en otras partes están generalmente considerados como románticos, pasan por clásicos en su tierra. Byron, prototipo y dechado de imitación en su vida y en sus obras para los vates románticos franceses, españoles y hasta polacos y rusos, es, á los ojos de cualquier inglés, un poeta

clásico, no sólo por su respeto extraordinario á las formas antiguas y por su adhesión casi supersticiosa á convenciones tales como la ley de las unidades dramáticas, sino porque faltan en sus obras casi todos los caracteres distintivos de la poesía romántica inglesa; lo mismo el amor arqueológico á las cosas de la Edad Media, principal musa de Walter Scott, que la desenfrenada y calenturienta inspiración de Coleridge ó la íntima, familiar y artificiosamente prosaica de Wordsworth. Evidentemente lord Byron nada tiene que ver ni con los poetas de Edimburgo ni con los poetas de los lagos: él desciende de la escuela clásica de Dryden, de Pope, de Gray, y no oculta este origen; antes se envanece de él, lanzando aceradísimos dardos contra los *lakistas*. Lo que tiene de romántico no está en la forma, está en la esencia, y está allí bien á pesar suyo. De Shelley no se hable: audacísimo por las ideas, es un artista tan puro y sereno de forma, que á los mismos griegos pusiera envidia.

De igual suerte, ningún alemán apellida romántica la poesía de Goethe ni la de Schiller, si bien aquí importa hacer una distinción. Goethe y Schiller se enlazan con el romanticismo por algunos lados, no los más brillantes, de su ingenio. Goethe, por ejemplo, fué, si no romántico, á lo menos progenitor del romanticismo en *Goetz de Berlichingen* (romanticismo histórico), y en *Werther* (romanticismo íntimo); pero luego cambió totalmente de rumbo, y fué con alternativas, ó á un tiempo mismo, poeta clásico puro,

poeta realista, poeta trascendental y simbólico, agotando, como en su lugar queda dicho, todas las formas del arte. Schiller llamó *tragedia romántica* á su *Doncella de Orleans*; pero la misma excepción que hizo respecto de esta pieza (sin duda por su misticismo un tanto fantasmagórico), prueba que no consideraba como románticas las restantes, y que en aquella ocasión quiso apartarse un tanto de su habitual manera, acercándose á la de Tieck ó los Schlegel.

La principal razón de que muchas obras inglesas y alemanas, tenidas en su país por clásicas desde el momento de su aparición, se hayan presentado en otros países con carácter tumultuoso, y hayan servido de bandera á los innovadores literarios del Mediodía de Europa, ha de buscarse en la distinta posición de unos y otros pueblos respecto del romanticismo. Dominaba, á fines del siglo pasado, en Francia, en Italia y en España, un cierto clasicismo de segunda mano, estrecho, mecánico é intolerante, que, sin saberse bien por qué razón, se había arrogado la representación del clasicismo verdadero, y aun la de todo arte, reputando por pecado grave y transgresión inexcusable todo apartamiento voluntario de sus absurdos cánones. Por consiguiente, toda obra nacida bajo el sol de la libertad artística, toda creación un tanto genial y espontánea, toda voz de protesta, todo llamamiento no ya á las tradiciones nacionales, sino al helenismo puro, toda tentativa, en suma, para romper aquel círculo de hierro, tenían que aparecer como obras románticas, y cau-

sar con su aparición verdadero escándalo y asombro. En Italia y en España este asombro duró muy poco, porque todo el mundo entendió, en seguida, que de lo que principalmente se trataba era de soldar la poesía moderna de ambas naciones con su poesía antigua, emanciparse de la estéril imitación de los franceses, y levantar de nuevo las aras de Dante y del Ariosto, de Calderón y de Lope, que nunca habían dejado de tener, ni aun en las épocas de mayor intolerancia galoclásica, admiradores y panegiristas fervientes. Pero en Francia, donde, por caso raro y por leyes peculiares de aquella civilización, la llamada escuela clásica había llegado en cierto modo á ser escuela nacional, borrando todo recuerdo de las escuelas poéticas que la precedieron, el escándalo fué grande, terrible la resistencia y encarnizada la lucha; como que los literatos académicos creían combatir *pro aris et focis*, cuando combatían por las formas trágicas de Corneille y de Racine. De suerte que el espíritu nacional, que en otras partes fué el principal despertador y estímulo de los poetas románticos, se volvía contra ellos en Francia, y ellos mismos venían á dar indirectamente la razón á sus adversarios, puesto que, desconociendo el asombroso florecimiento épico de la Francia de la Edad Media, cuando trataban de buscar precedentes, tenían que refugiarse unos en Andrés Chénier, y otros en Ronsard ó en Mathurin Regnier, poetas todos ellos clásicos, pero en los cuales se observaban ciertos atrevimientos de dicción ó ciertas libertades métricas, á las cuales daban los

innovadores del año 30 exagerada importancia.

Por el contrario, aunque en los países germánicos habían existido durante los siglos xvii y xviii escuelas *pseudo-clásicas*, influidas más ó menos por la de Francia, la medianía habitual de sus poetas, el carácter exótico de su producción, el abandono en que el público los dejaba, su total discordancia con el espíritu nacional, y otra porción de circunstancias bien obvias, les habían impedido siempre ejercer el despotismo y la dictadura á que estaban acostumbrados los franceses. Así es que la *Dramaturgia* de Lessing bastó para ahuyentar de Alemania á los pálidos é insulsos imitadores del teatro francés, cumpliéndose de esta manera, en un día, sin resistencia notable, la emancipación literaria alemana, cuando otros pueblos tuvieron que suspirar por ella veinte, treinta ó cuarenta años más. Así quedó abierto el camino, no para una escuela puramente negativa y demoleadora, que se mostró en algunas partes no menos intolerante que la que se proponía desterrar, sino para el grande arte de Goethe y de Schiller, que se levanta sobre estas diferencias transitorias y locales de *clasicismo* y *romanticismo*, y merece el calificativo de *arie humano*. Todo lo cual quiere decir que lo que en Alemania se llamó *romanticismo*, fué un grupo especial, una pequeña iglesia, en la cual figuraron ciertamente poetas, críticos y aun filósofos muy notables, pero no de primer orden si se los compara con Lessing y Herder, con Goethe y Schiller, con Kant y Hegel. Con decir que nin-

guno de estos nombres pertenece á la escuela romántica, fácilmente se infiere que ésta no ejerció la suprema dirección de los espíritus en Alemania, ni por Alemania en Europa. Así y todo, su influjo fué grande, aunque transitorio, como iremos viendo. Á esta escuela pertenecen, en mayor ó menor grado, los dos hermanos Guillermo y Federico Schlegel, Luis Tieck, Zacarías Werner, Teodoro Hoffmann, Federico Stolberg, Novalis, Brentano, Achim d'Arnim, Lamotte-Fouqué (alemán, á pesar de su apellido francés), el más poeta de todos ellos Luis Uhland, y el profundo místico Goerres.

Es carácter común á la mayor parte de estos escritores el entusiasmo por los recuerdos de la Edad Media, el gusto de cierta poesía feudal y caballeresca, la exaltación del espíritu teutónico, la *galofobia*, ó sea la aversión á las ideas, costumbres y gustos de los franceses, la admiración más ó menos sincera y desinteresada por las literaturas menos parecidas á la de sus vecinos, especialmente la inglesa y la española; la tendencia á lo sobrenatural y á lo fantástico (que en Werner y Hoffmann degenera en verdadero delirio); la efervescencia, no siempre sana, de la pasión, mezclada con cierto idealismo vaporoso y tenue, y, finalmente, el culto de la arquitectura gótica, de las noches de luna, de las nieblas del Rhin, de la mitología popular, de las baladas y consejas, de las artes taumatúrgicas y de las potencias misteriosas.

Los teóricos y críticos de esta escuela son los

dos hermanos Schlegel, á quienes nos complacemos en citar, aunque ahora no parezca de buen tono, como decía con su habitual concisión el Dr. Milá y Fontanals. ¡Singular poder el de la sátira! Guillermo y Federico Schlegel fueron, sin duda, hombres eminentes: por ellos hablaron en hermosa lengua alemana Calderón y Shakespeare: á ellos se debió la difusión del estudio de la lengua y literatura sánscrita: la ciencia de las literaturas comparadas nació en gran parte por sus esfuerzos, de cuyo valor y alcance sólo puede formarse idea quien considere el inmenso camino recorrido desde que ellos dieron el primer impulso: nadie tanto como ellos vulgarizó por Europa el espíritu de la crítica germánica: su nombre fué invocado en todas las batallas románticas de París, de Milán ó de Madrid: la disertación sobre las dos *Fedras* es una fecha memorable en la evolución de las ideas dramáticas: á las lecciones de G. Schlegel debió Mad. de Staël la relativa independencia de su criterio....; y, á pesar de todo esto, no hay hombre leído que, al mentar á los Schlegel, deje de sonreirse involuntariamente, recordando las malignas caricaturas que, con tanta ausencia de caridad y de gratitud como riqueza de vena mordaz y despiadada, trazó de ellos Enrique Heine en su famoso libro *De la Alemania*. Será pueril cuanto se quiera la reminiscencia, pero es forzosa é involuntaria. Sólo á los grandes poetas es concedido eternizar así al objeto de su desdén ó de su iracundia, y en ello mismo, si bien se mira, llevan su mayor castigo,

puesto que hacen eterna también su propia flaqueza ó infamia moral, que se revela en la detracción y en el odio. Hagámos, pues, no del Guillermo Schlegel, maestro de Enrique Heine en la universidad de Gotinga, y condenado por él á la cadena perpetua de la parodia, en compañía de Mad. de Staël, sino del brillante agitador literario Augusto Guillermo de Schlegel (1786-1845), pontífice del romanticismo y autor de las *Lecciones de literatura dramática*, el mejor libro de crítica teatral que había aparecido en Alemania después de la *Dramaturgia* de Lessing.

De esta *Dramaturgia* recibió la crítica de G. Schlegel el primer impulso. Pero su audacia consistió en llevarla al corazón de Francia, lanzando en 1807 en París, y en lengua francesa, aquel primero é inolvidable manifiesto romántico que se llama *Comparación entre la «Fedra» de Racine y la de Eurípides*<sup>1</sup>. No negaremos que la antipatía de Schlegel contra Francia y su Emperador entrase por algo en esta bizarra aventura; pero no hemos de atribuir á motivo tan poco

<sup>1</sup> Este y otros escritos suyos en lengua francesa, fueron coleccionados por el mismo Schlegel en un tomo de *Essais littéraires et historiques*, impreso en Bonn, 1842. Pero es mucho más completa la edición en tres tomos (*Œuvres de M. Auguste-Guillaume de Schlegel, écrites en français*) publicada en Leipzig, 1846, por Eduardo Böcking. El mismo Böcking publicó en diez tomos las obras alemanas, donde figuran, entre otros escritos menores, unas *Lecciones sobre la historia y teoría de las bellas artes*, que fueron traducidas al francés en 1830, y muchos años después al castellano.

literario (como hacen por desquite los franceses) una crítica que puede ser dura respecto de Racine, pero que está inspirada por un profundo sentimiento del arte antiguo en lo que toca á Eurípides. La argumentación de Schlegel es irrefutable desde el punto de vista en que él se coloca, y que (obsérvese bien) era el mismo en que se ponían entonces los críticos franceses. Para éstos, las tragedias de Racine y las de Eurípides eran producciones de un mismo género, de una misma escuela. Voltaire, La Harpe y sus innumerables discípulos, creían firmemente que el teatro trágico de su nación se fundaba en los mismos principios que el teatro griego, y era continuación de él, *aunque mucho más perfecta*. Estas pretensiones, enunciadas con tan poca modestia, no podían menos de excitar la contradicción en cualquier helenista de raza, aunque no fuera alemán ni tuviese los motivos personales de animadversión que algo gratuitamente atribuyen los franceses á Schlegel. Él, en suma, no hacía más que perseguirlos en su propio campo, en el que ellos libremente habían elegido. ¿Comparáis á Racine con Eurípides? Pues yo os probaré que la supuesta perfección de Racine estriba en una total falsificación del asunto que no es Fedra, sino Hipólito; en una pintura de pasión enteramente moderna; en una aberración extraordinaria en cuanto al carácter de Hipólito, tan insignificante en Racine, tan ideal y tan lírico con austero y virginal lirismo en la obra de Eurípides; y en un absoluto é irreveren-

te olvido de la parte, que pudiéramos llamar *divina*, del argumento.

Claro es que todos estos reparos tenían una retroversión fácil, pero que, por serlo tanto, no podía ocultarse á un espíritu tan avisado como el de Guillermo Schlegel. Podía contestarse (y no han dejado de decirlo los franceses, y Enrique Heine mejor que ellos) que precisamente el mérito de Racine consiste en lo que tiene de poeta moderno é inconscientemente romántico: que las dos *Fedras* nada tienen de común sino el esqueleto de la fábula y algunos trozos imitados ó traducidos por el poeta francés: que quizá Séneca el trágico ha influido más que Eurípides en la obra de Racine: que es ociosa y sofisticada la comparación entre dos dramas nacidos de una inspiración tan diversa: que si Racine es infiel al espíritu de la antigüedad, también Eurípides era un poeta de decadencia respecto de Esquilo y Sófocles y respecto del helenismo puro, cuya integridad altera con su intemperancia sentenciosa y sus recursos melodramáticos y patéticos, y, finalmente, que suponiendo (lo cual es conforme á la opinión de todo el mundo, excepto de los franceses) que Eurípides sea mayor poeta que Racine, bástale á éste, para su gloria, haber sido (como dice Heine) « una fuente viva de entusiasmo, haber inflamado, extasiado y ennoblecido á su pueblo ».

Pero repito que Schlegel no podía ignorar cosa tan obvia. Los que lo ignoraban eran los críticos galo-clásicos á quienes él se dirigía. Desde las

primeras páginas de su disertación apunta la idea de que «en medio de semejanzas externas y accidentales, nada hay en el fondo más diametralmente opuesto que la tragedia griega y la tragedia francesa». Precisamente, la parte más profunda y más duradera de este *paralelo* suyo es su teoría de la *fatalidad* trágica, interpretada con muy alto sentido, y contrapuesta á las mezquinas ideas de *justicia poética* que han solido dominar en el teatro francés. «Los héroes clásicos no descendían á la arena sangrienta de la tragedia como gladiadores viles, únicamente para excitar nuestros nervios con sus dolores. No es el espectáculo del dolor lo que forma el atractivo de una tragedia, sino el sentimiento de la dignidad de la naturaleza humana, que se despierta en nosotros cuando contemplamos los tipos ideales ó los vestigios de un orden de cosas sobrenatural, impreso y como misteriosamente revelado en la marcha, que pudiera creerse irregular, de los acontecimientos.» El germen de esta doctrina está, sin duda, en los ensayos estéticos de Schiller, y aun, yendo más allá, en la doctrina de Kant acerca de lo sublime; pero las aplicaciones pertenecen á Guillermo Schlegel, que á su vez inició la teoría de la *conciliación de los dos opuestos poderes morales*, tan admirablemente desarrollada luego en la *Estética* de Hegel. «El sistema trágico de los griegos está fundado en un desarrollo de la moral casi del todo independiente de su religión. La dignidad del hombre se mantiene como á despecho del orden sobrenatural de las cosas: la

libertad moral disputa á la fatal necesidad el santuario íntimo del alma, y cuando la naturaleza humana es harto débil para obtener completa victoria, alcanza al menos honrosa retirada.» Los ejemplos más notables que invoca Guillermo Schlegel en apoyo de esta tesis, son la trilogía de Esquilo y el *Edipo en Colona*<sup>1</sup>.

Otra novedad iniciaba en la crítica aquel opúsculo de Guillermo Schlegel. Por primera vez la tragedia de los griegos era comparada con su escultura, y recibía de la comparación una luz nueva é inesperada. «Para sentir dignamente el *Hipólito* de Eurípides (decía Schlegel á los franceses), es preciso estar iniciado en los misterios de la hermosura y haber respirado el aire de Grecia. Recordad lo más perfecto que la antigüedad nos ha transmitido en imágenes de una juventud heroica: los *Dioscuros* de Monte-Cavallo, el Meleagro y el Apolo del Vaticano. El

<sup>1</sup> La *Comparación entre las dos Fedras* ha dado ocasión á innumerables estudios y controversias. Prescindiendo de las respuestas que intentaron dar á Schlegel Dussault, Geoffroy y otros críticos de la moribunda escuela neo-clásica, es curioso leer y comparar los escritos siguientes: Dos artículos de Guizot, en la colección de *Misceláneas de crítica literaria*, que lleva el título de *Le Temps Passé... par M. et Mad. Guizot*, tomo 1, páginas 136 á 148.—Philarète Chasles, artículo sobre Eurípides y Racine en sus *Études sur l'antiquité* (1847), páginas 245 á 266.—Enrique Heine (*De l'Allemagne*, tomo 1, páginas 263 á 267).—Patin (*Études sur les tragiques Grecs*, tomo IV, páginas 70 á 115).—Deschanel (*Le romantisme des classiques, Racine*, tomo II, páginas 63 á 122). Todos estos críticos defienden más ó menos la causa de Racine contra Schlegel.

carácter de Hipólito ocupa en la poesía el mismo lugar, poco más ó menos, que esas estatuas en la escultura. Winckelmann dice que al aspecto de esos seres sublimes, nuestra alma adquiere una disposición sobrenatural, nuestro pecho se dilata, y una parte de su existencia, tan fuerte y tan hermosa, parece trasladarse á nosotros. Algo parecido experimento al contemplar á Hipólito tal como Eurípides le ha pintado. Podemos notar en muchas bellezas ideales del arte antiguo, que sus artífices, cuando querían crear una imagen perfecta de la naturaleza humana, fundían los caracteres de un sexo con los del otro: así Juno, Palas, Diana, tienen una majestad, una severidad varonil; Apolo, Mercurio, Baco, al contrario, tienen algo de la gracia y dulzura de las mujeres. De la misma suerte vemos en la belleza heroica y virginal de Hipólito la imagen de su madre la Amazona, y el reflejo de Diana en un mortal.» No, no hay burlas que puedan prevalecer contra esto. El verdadero iniciador de la crítica moderna *entre los franceses* ha sido Guillermo Schlegel.

Y lo fué, no solamente por esta *Comparación de las dos Fedras*, sino por su famoso *Curso de literatura dramática*, explicado en Viena al año siguiente, en 1808, impreso desde 1809 á 1811, pero cuya verdadera fama comenzó en 1814, fecha de la traducción francesa que hizo Mad. Necker de Saussure, prima de Mad. de Staël, y revisó y autorizó el mismo Guillermo Schlegel.

La opinión de los contemporáneos sobre estas

*Lecciones* nos la ha dado Mad. de Staël en su libro *De la Alemania*. «No es este *Curso* (dice) una nomenclatura estéril de los trabajos de los diversos autores; el espíritu de cada literatura está comprendido por una imaginación de poeta, y la erudición, que es extraordinaria, no se revela sino por el conocimiento perfecto de las obras maestras. En pocas páginas se goza del trabajo de una vida entera; todo juicio, todo epíteto es bello y exacto, preciso y animado. Guillermo Schlegel ha encontrado el arte de tratar las obras maestras de la poesía como maravillas de la naturaleza, y pintarlas con vivos colores, que no perjudican á la fidelidad del dibujo.... El análisis de los principios sobre que se fundan la tragedia y la comedia, está tratado en el curso de Schlegel con gran profundidad filosófica; pero además de este mérito, tiene el autor otro muy raro: el de inspirar entusiasmo hacia los grandes ingenios que admira. Se muestra en general partidario de un gusto sencillo, y á veces de un gusto rudo; pero hace una excepción en favor de los pueblos del Mediodía. Detesta el amaneramiento que nace del espíritu de sociedad; pero el que procede de lujo de imaginación, le agrada en poesía, como la profusión de colores y perfumes en la naturaleza. Schlegel, después de haber adquirido gran reputación por sus traducciones de Shakespeare, se ha enamorado de Calderón con un amor no menos vivo, pero de género muy diferente del que Shakespeare puede inspirar, porque, así como el poeta inglés es profundo y som-

brío en el conocimiento del corazón humano, así el poeta español gusta de entregarse con encantadora dulzura á la belleza de la vida, á la sinceridad de la fe, á todo el resplandor de las virtudes que colora el sol del alma. Yo estaba en Viena cuando Guillermo Schlegel dió su curso público: no esperaba de él más que enseñanza; pero quedé atónita de oír á un crítico tan elocuente como un orador, y que, lejos de encarnizarse con los defectos, perpetuo alimento de la medianía celosa, intentaba solamente dar nueva vida al genio creador.»

Esto escribió Mad. de Staël en 1809. Hoy es, y todavía no ha envejecido el libro en sus partes esenciales. Es el primero que presentó unidas la teoría y la historia del arte dramático, los preceptos y los modelos; el primero que abarcó en un solo cuadro los principales teatros del mundo, desde el griego hasta el alemán. Diez y seis lecciones le bastaron para esto, y, con ser tan corto el espacio, pocas veces se le puede tachar de superficial ni de mal informado. Lo fué sin duda respecto de nuestro teatro, que admiraba mucho y conocía muy poco, siendo para mí evidente que apenas leyó otra cosa que algunos dramas de Calderón, los cuales, interpretados conforme á cierta estética, nunca soñada del poeta madrileño, dieron motivo á Schlegel para aquel pomposo y magnífico ditirambo de la lección xvi, donde Calderón resulta colocado en el pináculo de la poesía romántica, lo cual no puede menos de regocijarnos el alma como españoles, aunque

envuelva una injusticia enorme respecto de todas las demás glorias de nuestra escena, sacrificadas sin piedad por Schlegel al ídolo, en gran parte fantástico, que él se había forjado. D. Pedro Calderón es, sin duda, altísimo poeta, pero no necesita para su gloria ni que se conviertan en bellezas de alto sentido, interpretándolos á la alemana, defectos suyos patentes, ni que, por el mero capricho de cifrar en un nombre resonante un desarrollo dramático muy largo, muy complicado y muy difícil de estudiar, se le atribuyan cualidades que no son de él, sino de su tiempo, y se deprima desdeñosamente á poetas que nada le deben, como ese gran Lope, ni entendido ni leído por Schlegel; ese Tirso, de quien no llegó á saber (como ingeniosamente se ha dicho) más que la segunda parte de su pseudónimo, y eso para citarle revuelto con Matos Fragoso y otros de tercer orden; y ese Alarcón, que probablemente no hubiera sido del gusto de Schlegel por parecerse demasiado á Terencio, pero que no deja de ser uno de los más perfectos poetas que hay en literatura alguna, como también lo es, mal que pese al brillante crítico de Viena, aquel Moratín, de cuyos dramas *prosaicos y moralistas* habla con tan desdeñosa lástima. De todo lo cual se infiere que las apoteosis de nuestro teatro hechas por los Schlegel han de ser recibidas de nosotros un poco á beneficio de inventario, puesto que nos hicieron juntamente un favor y un desfavor, y quizá el favor tuvo poco de sincero y desinteresado.

Con efecto: la intención de zaherir á todo propósito á los franceses, no se disimula de ningún modo en el libro de Schlegel. De lejos la viene preparando con sus juicios sobre el teatro latino é italiano, y quizá todo el misterio de la diatriba contra Séneca el trágico (á quien su patria española no bastó á defender de los furoros de Schlegel), está en que Racine le ha imitado en algunos de los mejores trozos de *Fedra*. Muchas de las cosas que Schlegel escribe en sus tres lecciones sobre el teatro francés, son justas y exactas, mientras se mantiene en la esfera de los principios generales; pero el crítico alemán olvida voluntariamente que con la peor y más absurda teoría es compatible la producción de obras maestras, contando con aquel elemento genial, cuya ausencia con ninguna teoría se suple. El verdadero Corneille, de quien dice con razón Schlegel que era *un español educado á orillas del Sena*, está en sus piezas, no en sus *exámenes* ni en sus *Discursos* sobre el arte dramática, tan embrollados y tan contradictorios respecto de lo que él mismo practicaba. De igual modo, la animadversión de Schlegel contra Molière, más bien que en la crítica parcial de sus obras, quiere apoyarse en una teoría general de la comedia, que á primera vista deslumbra, pero cuyo vicio radical sale á la superficie en cuanto Schlegel, con rigor lógico implacable, saca todas sus legítimas consecuencias, prefiriendo las farsas de Molière á sus comedias, *Scapin* ó *Pourceaugnac* á *Tartuffe* y á *El Misántropo*. Un extranjero puede divertirse más

ó menos con *El Misántropo* y con *Tartuffe*; pero nunca dejará de reconocer la distancia que va entre estas obras de profunda observación y sentido humano, y bufonadas tales como *Le Cocu Imaginaire* y *La Comtesse d'Escarbagnas*. Schlegel, exagerando las ideas que sobre lo cómico y la libertad artística corrían entre los románticos (véase la *Poética* de Juan Pablo), se empeña en que la comedia ha de ser todo lo contrario de la tragedia, y el ideal cómico la negación del ideal trágico. La risa de la comedia, según él, nada tiene que ver con la risa amarga y maligna de la ironía. Las invenciones que en Molière y otros poetas de su escuela se llaman cómicas, son en el fondo serias y aun tristes. En la verdadera comedia, jamás la indignación moral contra el vicio debe levantar su voz. Ni el vicio ni la virtud son objeto de la comedia, sino el regocijo sin objeto, la alegría de la vida, el juego libre de la imaginación (idea que Kant y Schiller extendían á todo el arte), la vitalidad exuberante sin dirección á ningún objeto particular y determinado. La teoría es realmente fascinadora; pero ¿qué resulta cuando queremos aplicarle la piedra de toque de la historia? Que las comedias de Aristófanes, las primeras que cita Schlegel en apoyo de su tesis, al lado del elemento ideal, poético y fantástico, descubren en cada línea intentos de parodia contemporánea, de sátira política, de censura literaria, de aplicación inmediata, en suma, que es todo lo contrario de ese *juego libre y desinteresado* de la comedia