

dernas, conmueven el corazón sin iluminar el entendimiento ni mover la voluntad....»

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 á la poesía su propio y natural lenguaje, que es el canto¹.

No manifiesta tan altas aspiraciones estéticas la erudita y voluminosa apología que el P. Xavier Lampillas (ó 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

¹ El P. Andrés dejó otras obras que tienen más ó 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 D. Carlos Andrés: Madrid, 1788, por Sancha), y gran número de cartas y opúsculos bibliográficos. Fué bibliotecario de Nápoles, y murió en Roma, en 1817.

poco miramiento á España¹. La apología 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 ruína de la república. Insistió mucho (y esto no lo negaba Tiraboschi ni otro ninguno) en probar

¹ *Saggio storico-apologetico della Letteratura Spagnuola contro le pregiudicate opinioni d'alcuni moderni Scrittori Italiani. Genova, 1778 á 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-Apologético della Letteratura Spagnuola del medesimo, da servire di continuazione del medesimo Saggio. Roma, 1781. Per Luigi Peregò Salvioni, in Sapienza.*

Las obras de Lampillas fueron traducidas al castellano por una dama aragonesa, doña Josefa Amor y Borbón:

—*Ensayo histórico-apologético de la Literatura española contra las opiniones preocupadas de algunos escritores modernos italianos. Traducido del italiano por doña Josefa Amor y Borbón. Segunda edición, corregida, enmendada é ilustrada con notas por la misma traductora. (El volumen VII contiene Respuesta á los cargos recopilados por el Abate Tiraboschi, etc., etc. Va añadido un índice alfabético de autores y materias, formado por la traductora.) Madrid, P. Marin, 1789. Siete tomos 8.º, como los del original.*

que Séneca, Lucano y Marcial eran altísimas personalidades literarias, sobre cuyo valor intrínseco podría juzgarse de distintas maneras, según el paladar de cada crítico, pero de quienes nadie podría negar que llenaban una época de las letras romanas, y que escritores iguales á ellos no los tuvo la lengua del Lacio después de la era de Augusto. Gastó inútilmente buena parte de sus conatos apologéticos en sacar á 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 litigiosa 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 á sus adversarios, no dudó en aventurar las proposiciones más gigantescas, temerarias é 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 á España, pero ésta pudo, sí, llamar bárbara á Roma por es-*

pacio 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 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 á 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 formularsen en otros términos) y con empeñarse en cerrar los ojos á la acción iniciadora de Italia durante el Renacimiento, disputando á 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 ó la preocupación de la lucha menor, escatimasen al Jesuíta catalán el lauro que de toda justicia se le debe, por las infinitas noticias nada vulgares derramadas en su obra, por la copiosa luz que da á nuestra historia científica más bien que á la literaria, por la destreza y la bizarría que mostró en la polémica, saliendo lucidamente hasta de los más difíciles pasos á que su intemperancia le arrastraba, 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 ó 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, triturrando literalmente á Tiraboschi y á Bettinelli, demostrándoles que de las cosas de España todo lo ignoraban, y que el genio español valía y pesaba tanto 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 efecto en la opinión, y contribuyó á enderezar y rectificar los pareceres dominantes. La misma temeridad de sus proposiciones hizo que fuese muy leído, y á muchos cayó en gracia ver á un español que decía insolencias á los italianos en un italiano tan puro y correcto. Y en cuanto al principal cargo dirigido á España por Tiraboschi y Bettinelli, es decir, el de ser la cuna y escuela constante del mal gusto, no pocos empezaron á 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 entrambas tuviesen relación directa con las varias escuelas de afectación y sutileza, que al mismo tiempo ó un poco antes florecían en Inglaterra, Francia y otras partes. Desde entonces, todos estos fenómenos locales comenzaron á estudiarse como diversas manifestaciones de una dolencia común á toda Europa, con lo cual se abrió campo á 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 á la legislación por Montesquieu, lo iba siendo ya á 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 á todas las antecedentes desde la restauración de las letras», y que los italianos se habían perdido esta gloria por ser tímidos y supers-

ticiosos 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 observó con mucho ingenio, que debía alcanzar á las comedias de Calderón la indulgencia con que se trata á la ópera italiana, con la cual tienen más semejanzas que con la tragedia francesa, sino que, atacando de frente á 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 á reglas, acaso demasiado rígidas, *y á una servil imitación que cierra el camino de poder espaciarse por los dilatados campos de la imaginación libre....* La precisión de hacer deleitable la fábula con la variedad de sucesos.... obligó á los poetas españoles á 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 ú ópera italiana hay de las más celebradas, en que se observe rigurosamente la unidad prescrita? ¿Á quién puede parecer verosímil que sucedan en pocas horas, y sin salir de un aposento, negocios gravísimos é 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* ó *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 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, ó «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 Jesuitas expulsos. Todavía con más decisión que Lampillas las profesaba el P. Antonio Eximeno, que en sus *Investigaciones Músicas de Don Lázaro Vizcardi*, dedica todo un capítulo ¹ á combatir lo que él llama *el espantajo de los unitarios*, ó sean las *descomulgadas unidades de lugar y tiempo*. «Estas reglas (escribe con singular arrojo), lo mismo que las de nuestros viejos contrapuntistas, son hijas de una misma madre, nacida 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 ó pueden ocasionar en la vida civil. La invención de tales acontecimientos, nacidos unos de otros, y que natural é insensiblemente conduzcan á 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 á otros límites que los que la varia é inagotable naturaleza le pone. Si á un tal genio, mientras va por este espacioso campo, copiando aquí un carácter, allí otro, é 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

¹ Es el 1 de la cuarta parte (tomo II).

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.... Á no haber cerrado los ojos y tapádose los oídos á 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 á 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 á cero chocaría.... Por lo demás, no vayas á buscar si lo que haces representar ha podido suceder en veinticuatro horas ó en veinticuatro días ó años, y si algún pobre crítico te va á argüir con el calendario y el mapa en la mano, *vuélvele las espaldas y apela al espectador*, el cual, sin pensar en calendarios ni en mapas, sólo quiere que en el espacio de tres ó cuatro horas (y esta 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 ingerto 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 y los mapas y demás puerilidades de la crítica pseudo-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. Las razonadas bur-

¹ *Apología de Miguel de 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

las de Eximeno no han enmendado ni corregido á 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* tiene todo?

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 á 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 admirador de la prosa, y negaba á aquella lengua aptitud para todo

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, é incluyó á Eximeno entre los autores de absurdos cálculos cronológicos sobre el *Quijote*.

género de poesía épica ó lírica. Detestaba el uso de la rima como «reliquia de la extravagancia gótica», y se negaba á 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 parecían un absurdo intolerable. «Siendo el alma de todo drama la imitación, ¿á 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 canto¹.»

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 III, lib. III, cap. II, párrafo 5.^o): «Hasta que los españoles enseñaron á 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 ó 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 á las leyes de lo verosímil, no se les puede ne-

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 á la de su hermano de religión, el madrileño P. Arteaga, de cuyas ideas estéticas generales tenemos ya largas noticias, y á quien volveremos á 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 á la Música tanto como á 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 á esto, podía moverse con relativa libertad, y producir más verdadera poesía que la que acertaban á 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 á ilustrar la única poesía que quedaba en su tiempo,

gar 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 Lazarrillo Vizcardi*.

la que se había refugiado en la garganta de los cantores italianos. Aplicó, pues, su estética general á 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 pantomima y la danza; el último esfuerzo del ingenio humano, y el complemento de las artes imitativas: tendencia un tanto análoga á 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 perspecti-

va, y, finalmente, sigue paso á 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 á 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 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 á Metastasio y á los demás poetas lírico-dramáticos, sino también á 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 á la ilustre veneciana Isabel Teotochi Albrizzi, y la segunda á Mons. Antonio Gardo-

quí. Á 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, el grande amigo del trágico piomontés. En tal disposición de ánimo, emprendió examinar la *Mirra*, á ruego de su discípula la condesa Albrizzi, á quien había enseñado á 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 solo al indómito espíritu de Alfieri, avezado á ir siempre contra la corriente, pudo parecerle asequible. El abate Arteaga ha comprendido de un golpe todas las dificultades que el asunto entrañaba. Ó *Mirra* cede á su pasión y la declara, en cuyo caso el drama se convierte en un hórrido y repugnante caso patológico, ó hace lo que en Alfieri, mantener oculta su llama criminal durante cinco actos, ó 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: ó el histerismo atroz, anti-humano y anti-dramático (del cual Alfieri, por su escuela y por su temperamento literario, tenía que apartarse), ó una fría y obscura 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 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, ó por lo menos incapaz de sufrirle, ¿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 á 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 á 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 á los trágicos griegos, sino á Cor-*

neille y á 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 ó de heroísmo, y no seres de esta vida, como por la torpeza en el desarrollo de los afectos tiernos, nada geniales con la índole de Alfieri, por la monotonía dura é inarmónica del estilo, y por la singular pobreza y desnudez de la acción. Lo cual de ningún modo se opone á que nuestro crítico haga 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 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 canti-

lenas, los confidentes insípidos, los ociosos episodios, la confusión de personajes, los amores muelles y afeminados. Ha enseñado también á conducir con mayor celeridad el argumento, á tejer con más sencillez los planes, á pintar con mayor fiereza y á 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 escritor conocido en Italia hasta ahora, exceptuando siempre á Metastasio, que, en género diverso y con diversas virtudes, no tiene quien le aventaje.» Nunca ha sido juzgado Alfieri mejor que en estas cartas¹, que debieran reimprimirse íntegras, formando colección con otros escritos críticos y filológicos de Arteaga, inéditos ó rarísimos, especialmente sus *Disertaciones sobre el ritmo* (de las cuales se hablará en el capítulo de la Música), su carta á Bodoni sobre el texto de Horacio (1793), su *Carta á Ponz sobre la filosofía de Píndaro, Virgilio, Horacio y Lucano*², su apología del *Ruggiero*

¹ La edición que de ellas tengo (120 págs., 8.º) no tiene nota de año ni de lugar, pero llevando en la primera página la marca de tomo VI, parece inferirse que han formado parte de las Memorias de alguna academia italiana.

Contiene:

— *Lettera dell'abate Stefano Arteaga alla Contessa Isabella Teotchi Albrizzi intorno la «Mirra».*

— *Risposta de la Contessa Albrizzi all' Abate Arteaga.*

— *Lettera dell'abate Stefano Arteaga a Monsignore Antonio Gardoqui intorno il «Philippo».*

² *Carta de D. Esteban de Arteaga á 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*

de Metastasio, y, por último, su triunfante réplica á Tiraboschi y al abate Andrés (acordes en esta cuestión), negándoles la influencia de la poesía árabe en la provenzal, y el supuesto origen asiático ó africano de la rima; carta que podría firmar sin deshonra cualquier arabista de nuestros días, y que rectificó las absurdas opiniones que ya empezaban á correr en Europa sobre este punto importantísimo de la historia literaria. De la misma suerte probó contra el académico de Berlín, Merián, 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 verda-

sirve de respuesta á 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. Merian, de la Academia de Ciencias de Berlín, publicadas en las Memorias de aquella corporación (años 1774, 1775, 1776).

—*Dell' influenza degli Arabi sull' origine della Poesia Moderna in Europa. Dissertazione di Stefano Arteaga. In Roma, nella Stamperia Pagliarini, 1791. Con licenza de' 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 á aquéllos, ni de las cosas religiosas, ni de las históricas, ni de las domésticas, ni de las costumbres, usos, ritos ó 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

des 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 transplantada colonia jesuítica que dieron muestra de su actividad, si no en el campo de la Estética propiamente dicha (como Eximeno y Arteaga), á 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 é ilustrarla y sacarla de la esfera helada de los principios abstractos. Y así, no cabe duda que en cultivar y promover este elemento

califas, reyes ó caudillos, ni de su imperio. En una palabra: los provenzales parecen tan enterados de las cosas arábicas, como de las de Otahiti ó 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 é 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.

histórico de la crítica, tan útil cuando recibe luz del elemento filosófico, merecieron justo loor el P. Joaquín Plá, bibliotecario de la Barberina, á quien podemos llamar el *segundo* provenzalista español, contando por primero al canónigo Bastero, precursores uno y otro de Raynouard: el P. Arévalo, á 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 Cesarotti¹. Ni tampoco es justo olvidar á otros ex-Jesuitas que, dados por completo al cultivo de las letras amenas, y sin apartarse en ge-

¹ De todos estos escritores se hallará noticia en nuestras bibliografías provinciales (Fustér, Latassa, Torres Amat, Bover, etc., etc.), y en la general de la Compañía de Jesús por los PP. Backer. El P. Plá dejó manuscrita (en la Biblioteca Barberina) una obra extensa sobre los *origenes de la Poesía italiana*. Había sido catedrático de lengua caldea en la Universidad de Boloña, y Tiraboschi le llamó *el más docto y profundo poligloto 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 rimata*, publicada por el mismo Tiraboschi en 1790.

La obra del P. Aymerich, á la cual se alude en el texto, se rotula:

—*Q. Moderati Censorini de vita et morte Latinae Linguae Paradoxa Philologica, criticis nonnullis dissertationibus exposita, asserta et probata. Praemittuntur et interseruntur colloquia inter eruditum civem Ferrariensem et Hispanos aliquot de rebus ad humaniores praesertim litteras spectantibus cum adjunctis unicuique dissertationi 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*.—*Rhythmica antiqua Graecorum illustrata*.—*Plutarchus de musica*, con otros autores griegos sobre la misma materia, traducidos é 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 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

neral 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 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, v. gr., el que se titula *Gonzalo de Rivera ó el juez de su propia honra (Gonzallo della Riviera, ossia il Giudice del proprio honore)*: así los PP. Colomé 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 *San-*

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. Colomé imprimió *Osservazioni sopra l' «Achille in Sciro», di Metastasio*. (Niza, imprenta de la Sociedad Tipográfica, 1785, 8.º)—*Osservazioni sul «Demofonte», di Metastasio* (id. id.).—*Lettera ad un amico intorno il giudizio dato nelle «Efemeridi romane» del dramma intitolato «Scipione in Cartagine»* (Bolonía, 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 nello stato civile è politico delle nazioni* (Verona, 1792), contradiciendo la famosa paradoja de Rousseau. No llegó á imprimirse su *Ensayo sobre la poesía didáctica*, género que había cultivado mucho, escribiendo un poema sobre *El Rayo*, y otro sobre *Los*

cho García, sino que se atrevían á buscar con éxito nuevas fuentes dramáticas, escribiendo verdaderos *autos* ó 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 á Milton, á Pope y á 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* á imitación del *Emilio* y del *Belisario*, y después

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 á la elocuencia mediante el buen uso de las ideas*, obra de pensamiento análogo á 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 Falero, 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 Jesuitas, preceptistas y críticos, ó que en sus obras derramaron alguna luz sobre el arte de la palabra, podría aumentarse indefinidamente. ¡Toda la enorme literatura de los expulsos fué producida en menos de treinta años! No presenta fenómeno igual la historia literaria.

un cierto género de novela histórica, romancesca y sin color local, más próxima por ambas circunstancias á lo que fué después el género del vizconde d'Arincourt, que á 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 á más graves estudios no tenían reparo alguno en patrocinarla. Por ejemplo, Hervás y Panduro, en uno de los capítulos de su enciclopédica *Antropología ó 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 ó de la antigüedad clásica, y hace la apología del arte nacional como pudiera el más fervoroso romántico tradicionalista de 1830. «¿Qué importan á la nación española (exclama) el *Edipo* y el *Filoteles* de Sófocles, los héroes de Eurípides y Séneca el trágico; ni qué sensibilidad ha de mostrar por las hazañas ó 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 ó quisieron hacer feliz á costa de las mayores adversidades, luego se mostrará penetrada de afectos íntimos y violentos por el bien que goza ó pudo gozar, ó 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 ó desconocidas, es una representación infructuosa y totalmente inútil, así también la tragedia de héroes y sucesos que no interesan, se lee ú oye como un *romance* (novela) fantástico ¹».

El abate Masdeu, mucho más famoso á 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 á 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 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 las relaciones de sus objetos», doctrina que parece un eco de la *Agudeza y arte de ingenio* de Baltasar Gracián, poética que tiende á convertir el arte en un mecanismo *ideológico* ². En el *Dis-*

¹ Lib. iv, cap. vi, tomo II de la edición castellana, pág. 420.

² *Arte Poética fácil. Diálogos familiares en que se enseña la poesía á cualquiera de mediano talento, de cualquier sexo y edad.* Valencia, 1801, por Burguete. (Dedicado á 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