

curso Preliminar de su *Historia crítica de España*, al hacer el examen filosófico de los defectos que se suelen achacar al ingenio español, aprovechó la ocasión Masdeu para tejer muy ingeniosa defensa del conceptismo, de las sutilezas y de los refinamientos intelectuales, probando que no habían estado inmunes de ellos ni Platón, ni Virgilio, ni el Tasso.

No todas las obras de los Jesuitas hasta aquí citados llegaron á hacerse populares en España. Impresas unas en latín, otras en italiano, las menos en la lengua patria, su influencia se ejerció más bien sobre la general literatura europea que sobre la nuestra. Sin embargo, en castellano escribió Arteaga su tratado de Estética, en castellano están las obras más importantes de Hervás y Panduro (sobre todo su inmortal *Catálogo de las lenguas*), y en castellano aparecieron traducidas, casi al mismo tiempo que se imprimían los originales, las de Andrés, Lampillas, Masdeu y Eximeno. Colocados nuestros Jesuitas en la situación más ventajosa para aprovecharse del saber de los extraños, cumplieron la noble tarea de traer á su patria los resultados más positivos de la cultura de aquel siglo, siendo eficaces intermediarios entre las dos Penínsulas hespéricas, unidas entonces casi tanto como en el siglo xvi por á la nueva ortografía, por D. J. M. P. y C. Gerona: por Antonio Oliva, 1826, 8.º

—*Arte Poetica Italiana de facile intelligenza: dialoghi familiari*. Parma, 1803, 8.º

El P. Masdeu tradujo al italiano muchos versos de veintidos poetas españoles del siglo xvi, secundando las tareas de Conti.

la comunidad de estudios y de gusto literario. La influencia de la cultura italiana no desaparece durante el siglo xviii, y es visible en muchos de nuestros poetas; sólo que esa misma cultura era ya un reflejo de la francesa.

En Madrid, las cuestiones literarias seguían preocupando los ánimos con el mismo ardor que en los primeros años del reinado de Carlos III. Pero eran generalmente cuestiones menudas, que se dilucidaban en folletos de poco volumen, indignos de la atención de la posteridad, á no ser como documento histórico de las ideas reinantes. Todavía se reflejan éstas de un modo más extenso en los periódicos, que no escaseaban en aquella edad, aunque reducidos sólo á materias literarias. Ninguno de ellos llegó á la reputación ni á la majestad censoria del antiguo *Diario de los Literatos*, pero hubo algunos bien escritos, y otros de importancia por haber abierto palenque á las principales opiniones que entonces contendían sobre la dirección de las ideas y de los estudios. Muchas veces sus autores se limitaban á traducir colecciones extranjeras de la misma índole; como lo había hecho D. Joseph Vicente de Rustán, que en 1752 comenzó á publicar las *Memorias de los Padres de Trévoux para la historia de las Ciencias y Bellas Letras*. Del infatigable Nipho, tipo del periodista del reinado de Carlos III, ya sabemos que era un retacista, ora de libros franceses, ora de curiosidades bibliográficas españolas. Otros, sin traducir precisamente, no tenían puesta la mira en otra cosa que en im-

portar con más ó menos prudencia ó temeridad las ideas fundamentales de la secta enciclopedista: así *El Pensador* de Clavijo y Faxardo, y con más desenvoltura *El Censor*, que empezó á salir en 1781, dirigido por los abogados Cañuelo y Pereyra, llegando á contar 161 números, que no se libraron de persecuciones inquisitoriales. El espíritu de estos papeles era abiertamente contrario á las tradiciones españolas, incluyendo en ellas las literarias: así lo mostró la campaña de Clavijo contra los autos de Calderón, la de *El Censor* contra la *Oración Apologética* de Forner. De las mismas tendencias participaban *El Corresponsal del Censor*, *El Correo de los Ciegos de Madrid*, que se publicaba dos veces por semana desde 1786, y hasta cierto punto *El Apologista Universal*, que, en son de defender á los malos autores, comenzó á imprimir en 1786 el agustino Fr. Pedro Centeno, sin que pasara más allá del número 16<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> *El Apologista Universal*. Obra periódica, que manifestará, no sólo la instrucción, exactitud y bellezas de las obras de los autores cuñados que se dexan zurrar de los semi-críticos modernos: sino también el interés y utilidad de algunas costumbres y establecimientos de moda. Tomo 1 (único publicado): Madrid, en la Imprenta Real, 1786. Este periódico se hizo notable por sus acerbas polémicas con D. Juan Pablo Forner.

Pueden citarse además, como periódicos literarios de esta época, aunque de menos importancia, *El Hablador juicioso y crítico imparcial* ó *Noticias Literarias*, por el abate Juan Langlet; *El amigo y corresponsal del Pensador*, por D. Antonio Mauricio Garrido; *El Belianis Literario*. *Discurso andante* (dividido en varios papeles periódicos), en defensa de algunos puntos de nuestra bella Literatura, contra todos los críticos partidarios del Buen

Varias tentativas se hicieron para continuar el *Diario de los literatos*, con los títulos de *Cordón Crítico* y de *Aduana Crítica* ó *Hebdomadario de los sabios de España*. Uno de los que tomaron con más calor este empeño fué el secretario de la Academia de la Historia D. Joseph Miguel de Flores; pero, á pesar de la eficaz protección del gobierno, no pudo la *Aduana Crítica* prolongar su vida más que un año (el 1763), analizando con no menos extensión y crítica que el *Diario* antiguo, hasta veintiseis obras, de las cuales sólo la *Lucrecia* de Moratín y la *Rhetórica Castellana* del doctor Pabón y Guerrero pertenecen á la amena literatura.

*Gusto y la reformatión: su Autor D. Patricio Bueno de Castilla. Parte Primera. Tomo 1* (único publicado, en siete números): Madrid, por D. Joaquín Ibarra, 1765, 4.º (Título irónico, como se ve: redactaba este papel Sedano, el colector del *Parnaso Español*.) Todavía puede añadirse el *Correo Literario de la Europa*, en el que se da noticia de los libros nuevos, de las invenciones y adelantamientos hechos en Francia y otros reinos extranjeros... (1781), redactado por el Duque de Almodovar; y otros de que se hallará noticia en Sempere y Guarinos. Posteriores á la época que su *Biblioteca* abraza, aparecieron otros, aparte de los que estudiamos en el texto, v. gr., *El Diario de las Musas*, en el cual se publicaron muchos versos y artículos de Forner (1790), *La Espigadera*, de la cual salieron diez y siete números (que forman dos tomos) en 1790, *El Regañón General*, y *El Anti-Regañón*, en 1803, etc. Todos estos papeles tenían, en general, corta vida y escasos lectores. Los que alcanzaron más fueron *El Correo de los Ciegos* (1786 á 1791), el *Espíritu de los mejores Diarios* (1787-1793): 17 tomos 4.º Escribieron en él D. Valentín Foronda, D. V. Santibáñez y algún otro, pero la mayor parte del periódico se compone de extractos y traducciones del francés, así como el *Correo Literario de la Europa*, que duró seis años (1781 á 87).

Pero la verdadera revista crítica de aquella época, la única que logró robusta vida, dilatada con varias intermitencias de descanso y alguna alteración de tamaños y formas, desde 1782 á 1808, ocupando sucesivamente á tres generaciones de escritores, y presentando en sus páginas el más extenso inventario de la literatura de aquel período, y el más exacto reflejo de las ideas que en tan largo tiempo se disputaron entre nosotros la dominación del gusto, es el *Memorial Literario*, cuya colección abarca nada menos que 53 tomos, y se reparte en tres series absolutamente distintas: la de 1782 á 1790, en que le dirigió y redactó casi en su totalidad el humanista aragonés D. Joaquín Ezquerra, catedrático de Latinitud en los Reales Estudios de San Isidro: la de 1793 á 1798, en la cual (muerto Ezquerra) pareció ser el alma del resucitado *Memorial* D. Joseph Calderón de la Barca, caballero de la Orden de San Juan, comandante de granaderos é individuo de la Academia Española: la de 1801 á 1808, en que fueron los principales redactores el erudito médico D. Andrés Moya Luzuriaga, el poeta D. Cristóbal de Beña, y D. José María Carnero. Las ideas literarias que el *Memorial* sostuvo en cada uno de estos tres períodos fueron bastante distintas: mientras le dirigió Ezquerra, hizo alarde de un clasicismo intolerante: en manos de D. José Calderón, persona muy docta en literatura inglesa, adquirió un tinte independiente y casi romántico: en el último período se españolizó mucho bajo la influencia de Cap-

many, que era el verdadero inspirador del periódico, aunque muy rara vez puso en él la pluma.

El *Memorial*, en su primitiva forma, no sólo se titulaba *literario*, sino *instructivo y curioso*, y comprendía infinitas cosas, según el gusto enciclopédico del tiempo: un diario meteorológico, la clínica de los hospitales de Madrid, la reseña de las sesiones y tareas académicas, la noticia de los sermones de los predicadores más en boga, descripciones de fiestas, noticias de agricultura, comercio y artes, bandos de policía urbana, y otra porción de cosas tan útiles como inconexas. Pero la parte trabajada con más esmero y que daba verdadero carácter al *Memorial*, eran el catálogo bibliográfico-crítico de las obras que iban publicándose, y la revista de teatros. Estos dos elementos no faltaron nunca en la confección de aquel periódico, á pesar de las transformaciones que sufrió, pudiendo estimarse, bajo este aspecto, su colección como la más extensa bibliografía del siglo XVIII <sup>1</sup>.

Esparcida por los primeros tomos del *Memorial*, en muchos artículos, aparece una especie de *poética dramática*, que razonablemente debemos atribuir á Ezquerra. Su doctrina es rígidamente clásica, del mismo género de clasicismo que la de Luzán. Baste, para probarlo, la definición de la Comedia: «Representación, por medio de interlocutores, de una acción, no grande, ilustre y severa, como la Tragedia, sino media-

<sup>1</sup> El primer número del *Memorial* corresponde al mes de Enero de 1784. El periódico era mensual.

na, baja ó común, y agradable, dirigida á corregir las costumbres, pintándolas con destreza y reprehendiendo los vicios con sal.» D. Ramón de la Cruz, en el prólogo de sus sainetes, ponderó mucho esta *Poética* del *Memorial*, sin perjuicio de separarse de ella siempre que lo tuvo por conveniente.

Ya puede imaginarse qué aplicaciones harían de su sistema los primitivos redactores del *Memorial* á las muchas comedias antiguas españolas que todavía se representaban. Es muy curioso comparar estos juicios con los que ha sancionado la crítica moderna. ¿Quién no se sonríe al oír apellidar *infame novela, llena de maldades y disparates*, á la grandiosa leyenda romántica de *El Tejedor de Segovia*? En el *Memorial* apareció por primera vez el singular calificativo de *travieso* aplicado al ingenio de Calderón, é hizo tanta fortuna, que muchos le repitieron, entre ellos Sánchez Barbero. Pero aun en ésta primera época dió alguna vez el *Memorial* singulares pruebas de moderación é imparcialidad, condenando, v. gr., las frías tragedias traducidas del francés, y la ridícula y extranjerizada declamación que solía dárselas. «Debe declamarse á la española, y los afectos trágicos deben imitar la naturaleza, según se acostumbra á expresar entre nosotros <sup>1</sup>.» Ni se mostraron aquellos redactores extraños á los buenos estudios estéticos, puesto que tradujeron y elogiaron grandemente el ensayo del Padre André sobre la Belleza, declarándose par-

<sup>1</sup> Tomo VIII (1786), pág. 245. Teatros.

tidarios de su doctrina, cosa tolerable antes del libro de Arteaga, no impreso, como sabemos, sino en 1789.

Desde este año la crítica del *Memorial* comienza á entrar en una nueva fase, que pudiéramos llamar semi-romántica. En el tomo XVI <sup>1</sup> se imprimió un *Discurso contra el uso de la Mitología en las composiciones poéticas*, suscrito por J. L. M., iniciales que dudamos mucho que correspondan á las del traductor del *Blair*, D. José Luís Munárriz. Las ideas que en este notable trozo de crítica se exponen coinciden bastante con las que luego aparecieron en *El Genio del Cristianismo*. El autor emprende probar en redondo que no es lícito el uso de la mitología en las composiciones poéticas, y sus argumentos van de rechazo contra la misma poesía clásica, á la cual condena por haber sustituido con un falso ideal la contemplación directa de la naturaleza. «Los poetas clásicos, en vez de pintar derechamente la bella naturaleza, prefirieron las fábulas.... Pero la verdad sencilla y abandonada á su nativa belleza excede á cuanto puede fingir el entendimiento más delicado, porque sola ella se conforma con el entendimiento.... La poesía no debe expresar sino lo que siente el corazón y lo bello que hay en la Naturaleza; puede elevarse hasta los cielos para admirar la majestuosa carrera de aquellos inmensos y brillantes globos que voltean sus masas enormes en aquellas azuladas bóvedas, sumirse hasta los más profundos senos de la

<sup>1</sup> Pág. 205.

tierra para examinar las secretas riquezas de la insondable naturaleza, y aun escalar el empíreo y el infierno.... puede deslumbrar los ojos, la imaginación y aun el entendimiento, hasta animar para este efecto las cosas más inanimadas, expresar y realzar por las más felices alegorías las ideas más triviales, y sensibilizar por los más brillantes y agradables conceptos aquellos seres que se escapan á nuestra penetración por su mucha sutileza.... pero debe apartar de sí, debe desechar y aun olvidar los sueños, los delirios, los ciegos engaños de la Mitología.... Las pinturas poéticas que han hecho los mismos poetas paganos de los seres de la Naturaleza, no ceden, antes aventajan á las mitológicas.»

En su primera época, el *Memorial* no había reconocido más tipo de belleza dramática que las tragedias de Racine, «maravillosas producciones dignas de servir de modelo en toda edad culta, por lo grandioso del estilo, lo inmenso de la acción, lo puro é interesante de la moral, lo sublime y lo tierno». En sus páginas había aparecido<sup>1</sup> una carta contra la traducción de la *Atalía* de Llaguno, firmada por un Sr. Garchitorena, que llevaba su entusiasmo galicista hasta el ridículo extremo de pretender que las traducciones debían ser en versos pareados, y seguir en todo y por todo la construcción de la frase francesa. Pero todo esto cambia de aspecto desde 1789. D. Joseph Calderón de la Barca, que dirigía este periódico entonces, se declara partidario de la cul-

<sup>1</sup> Tomo XIII, año 1788.

tura inglesa, pone en las nubes á los dramáticos de la Restauración, especialmente á Vanbrugh y á Congreve, porque «si es verdad que no son la escuela de las buenas costumbres, son por lo menos la del entendimiento y del buen gusto cómico»; encuentra los caracteres de Wicherley más fuertes que los de Molière, y aunque no se atreve á admirar, sino con muchas restricciones, las *farsas monstruosas y gigantesas* de Shakespeare, «hombre de ingenio vehemente y fecundo, pero sin la menor chispa de buen gusto», y repite las chanzas de Voltaire sobre la escena de los sepultureros en *Hamlet*, todavía llama la atención sobre las bellezas de Otelo y otros *monstruos brillantes* producidos por la imaginación del gran trágico. Y lo que es más digno de notarse, acierta á encerrar en una comparación feliz los caracteres del genio poético de los ingleses, «semejante á un árbol silvestre que brota hacia todas partes con suma fuerza, pero muere en cuanto alguno intenta oprimir su naturaleza, y podarle como los árboles del Retiro ó de Versailles<sup>1</sup>».

El que admiraba de esta manera á los ingleses no podía menos de aplicar igual medida á los españoles. Y realmente, la fuerza de la lógica, y hasta la misma sangre que llevaba en las venas,

<sup>1</sup> Tomo xv de la *Continuación del Memorial Literario* («Reflexiones sobre el teatro inglés»). Este Calderón era montañés de nacimiento, y dedica á la Sociedad Cantábrica de Santander algunos de sus escritos. Publicó una *Historia de Malta* y muchas traducciones del inglés.

llevó á este Calderón de la Barca á volver por la honra de su pariente y de los demás dramaturgos nacionales atropellados por la crítica francesa, estampando en el mismo *Memorial* una *Carta Apologética de Fr. Lope de Vega Carpio y otros poetas cómicos españoles*, escrito notabilísimo, donde por primera vez se compara á Lope con Shakespeare, y se leen elogios de *nuestro universal poeta* tan expresivos como los siguientes: «El teatro de Lope es un campo inmenso, fértil y ameno como el Elisio, donde la naturaleza pródiga ofrece una fecundidad eterna. Es como los majestuosos edificios góticos comparados con los modernos». Y en otro artículo repetía: «Se puede lisonjear nuestra nación de que ninguna otra ha producido talentos más sublimes y propios para el teatro. Los más célebres dramáticos de las demás naciones son muy inferiores á Calderón y á Lope de Vega por el lado de la imaginación y sensibilidad <sup>1</sup>..... Los españoles é ingleses tenían teatro, cuando los franceses carecían de él.... En nuestras comedias se encuentran reunidas cuantas gracias y bellezas puede producir la naturaleza. Todo es animado, todo habla, todo existe. Las mismas faltas dexan entrever un ingenio que admira.... Si son *monstruos* las obras de Calderón, serán, por lo menos, bellos monstruos».

En el último tercio de su vida, el *Memorial*, más que opiniones propias, sostuvo las de Capmany, en quien por este tiempo se había verificado una transformación radical y decisiva. El

<sup>1</sup> *Continuación*, tomo XXI, pág. 458.

Capmany de los primeros años de nuestro siglo era un hombre nuevo que muy poco conservaba del primitivo Capmany de 1776 y 1777. Nadie se ha impugnado tan fieramente á sí mismo. Comenzó por ser adorador de la cultura francesa, galicista empedernido y campeón del neologismo, y acabó llevando hasta los límites de la pasión y de la manía el culto de la lengua, siendo el maestro y precursor de los Puigblanch y de los Gallardos. No así en sus primeros tiempos, cuando imprimía los *Discursos analíticos sobre la formación y perfección de las lenguas, y sobre la castellana en particular* (1776), ó la primera edición de la *Filosofía de la Elocuencia* (1777), que fué más adelante gravísimo remordimiento para su autor, el cual no paró hasta volverla á escribir de nuevo. En ambos libros, Capmany, lejos de hacer alarde alguno de purismo, admira «la noble libertad de algunos traductores en valerse de ciertos rasgos brillantes y expresivos de otra lengua para hermohear la nuestra»; y se queja de la imperfección y esterilidad del castellano para expresar las nuevas ideas y descubrimientos; del sentido vago de las palabras, «que es una de las causas de nuestra ignorancia y de nuestros errores»; de las abstracciones escolásticas que han infestado el lenguaje, etc., etc., felicitándose, por último, de que, llegado el siglo de la razón, restablecidos los derechos de la humanidad, *anatomiizado* el espíritu humano, y disipado el imperio de la fantasía y de las preocupaciones, haya tomado la lengua nuevo lustre y un *vuelo sublime* en ma-

nos de los imitadores de Francia. ¡Cuánto hubiera dado Capmany por borrar tales páginas en su edad madura! Pero á lo menos hizo todo lo que pudo por desacreditarlas, desatándose en inectivas contra la lengua francesa y contra el gusto y estilo de sus escritores, en las excelentes *Observaciones críticas sobre las excelencias de la lengua castellana*, que preceden al *Teatro histórico-crítico de la elocuencia*. La lengua castellana quedó desagraviada y con creces de las inectivas anteriores, sólo que Capmany, yéndose de un extremo á otro, también reprehensible, no conoció que la lengua castellana vale bastante por sí para no necesitar del baldón ni del vituperio de ninguna otra.

Quien lea en las *Exequias de la lengua castellana* de Forner lo que se dice de la *Filosofía de la Elocuencia* en su primera edición (única que Forner pudo alcanzar), difícilmente llega á persuadirse de que allí se trate de aquél Capmany, á quien estamos acostumbrados á mirar como tipo de la intolerancia castiza. Forner llega á decir de Capmany que «corrompe casi á cada cláusula el idioma en que escribe», y encarándose con él, aunque sin nombrarle, exclama con su ordinaria acrimonia: «Filósofo infernal, nacido, como otros menguados de tu infeliz patria, para convertir su literatura en un monstruo horrible. ¿Qué filosofía, qué sensibilidad, qué *belleza* y qué discusiones son estas con que te me vienes? ¡Maldito lenguaje, introducido en España para imposibilitar los progresos de su saber!»

Ya conocemos las ideas estéticas de Capmany, y éstas pasaron sin cambio alguno de la primera edición á la segunda. Tampoco se alteró el plan general de la obra, que, así en una como en otra edición, cumple mucho menos de lo que el prólogo y el título prometen, siendo, en realidad, no un tratado estético sobre la oratoria, no una verdadera filosofía de la elocuencia, sino una *filosofía de la elocución*, un tratado sobre el estilo, una retórica, en suma, excelente como tal, algo menos empírica que las comunes, y sembrada de algunos pensamientos verdaderamente filosóficos, pero sin trabazón ni enlace que nos pueda hacer creer que son hijos de una verdadera dirección científica. En la primera edición se nota cierto espíritu de rebeldía contra el respeto tradicional que se consagra á los oradores antiguos. Todo esto ha desaparecido en la segunda, que, limpia de galicismos, limada y acicalada hasta lo sumo, riquísima en ejemplos de autores españoles, puede considerarse como la más menuda é inteligente disección de la prosa castellana que hasta el presente se haya hecho. De nada de esto hay vestigio ni sombra en la primera <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> *Filosofía de la Elocuencia*. Por D. Antonio de Capmany, de las Reales Academias de la Historia y de la de Buenas Letras de Sevilla. Madrid, por D. Antonio de Sancha, 1777. 8.º

— *Filosofía de la Elocuencia*. Nueva edición, conforme á la de Londres, impresa en 1812, adicionada y corregida con esmero por D. J. M. P. y C. Gerona, por Antonio Oliva, impresor de S. M. 1826. 8.º

Capmany ha sido magistralmente juzgado en dos artículos del

Colecciones como el *Teatro histórico-crítico de la Elocuencia*, no podían menos de volver su antigua popularidad á las letras castellanas, que comenzaban á ser estudio único y razonado de muchos. Ya había quien intentase trazar la historia de la literatura patria con plan análogo al de los Maurinos, si bien con menos fortuna que ellos, no en haberse quedado mucho más á los principios, sino en no haber encontrado continuadores. Nada menos que diez volúmenes publicaron desde 1766 á 1791 los PP. Mohedanos; pero entretenidos en disquisiciones prolijas sobre la España prehistórica y ante-romana, en cuyo laberinto intentaron penetrar los primeros, á la verdad con mucha erudición y no sin crítica, no sólo no alcanzaron á tratar de la edad en que aparecen las lenguas vulgares, sino que en la misma literatura hispano-latina no pudieron dar un paso más allá de Lucano. Fuéles hostil la crítica, representada por D. Ignacio López de Ayala<sup>1</sup>, y nadie se hizo cargo de que el mérito de la obra de los Mohedanos consistía precisamente en su prolijidad y en ser completa sobre todos aquellos puntos que abarcaba. Si con igual diligencia y falta de preocupación literaria se hubiese continuado, hoy tendríamos completo el verdadero arsenal, con

Sr. Milá y Fontanals (*Diario de Barcelona*, 1854), y en una memoria de Guillermo Forteza, premiada por la Academia de Buenas Letras de Barcelona (*Obras Críticas y Literarias de Guillermo Forteza*, tomo 1. Palma de Mallorca, 1882).

<sup>1</sup> *Carta crítica del Bachiller Gil Porras Machuca á los RR. PP. Mohedanos sobre la Historia Literaria.*—En Madrid, en la Imprenta Real de la Gazeta, 1781. 4.º

cuyos materiales podría construirse la historia crítica del ingenio español, por tantos empezada y de tantos en vano deseada. Pero el sólo anuncio de la obra de los Mohedanos, primer libro que llevaba al frente el rótulo de *Historia Literaria de España*, manifestaba cuán grande iba siendo la curiosidad erudita respecto de nuestros orígenes literarios, á satisfacer la cual acudían en cierta medida otros trabajos de muy sólida erudición, aunque de ningunas pretensiones estéticas, tales como las adiciones de Pérez Bayer á la *Bibliotheca Vetus* de Nicolás Antonio, la *Bibliotheca Española* de Rodríguez de Castro, y otras muchas bibliografías parciales, ya de provincias, como las de Ximeno y Latassa, ya de un género literario, como la de traductores de Pellicer.

Hubo un hombre que, animado con estos ensayos y dotado de una perspicacia crítica muy superior á su tiempo, quiso remontarse á los orígenes de nuestra poesía, y rehacer por completo los imperfectísimos trabajos de Velázquez y de Sarmiento, tejiendo los anales de los primeros siglos de la lengua, no con noticias al vuelo ni con temerarias conjeturas, sino con la reproducción textual de los mismos monumentos, inéditos hasta entonces, y no sólo inéditos, sino olvidados, y desconocidos, ya en librerías particulares, ya en los rincones de oscuras bibliotecas monásticas. Este hombre, que echó tan á nivel y plomo los únicos cimientos del edificio de nuestra primitiva literatura, era el bibliotecario D. Tomás Antonio Sánchez, no mero erudito, como tantos otros de



sus amigos, sino verdadero crítico y filólogo en cuanto lo permitían los tiempos. La dificultad de la empresa y el escaso número de lectores que logró para sus *Poetas anteriores* al siglo xv, no le consintieron publicar, desde 1779 á 1790, más que cuatro volúmenes, aunque mostró conocer más poemas que los que imprimía. Pero siempre habrá que decir, para su gloria, que él fué en Europa el primer editor de una *canción de gesta*, cuando todavía el primitivo texto de los innumerables poemas franceses de este género dormía en el polvo de las bibliotecas. Y no sólo fué el primer editor de *El Mío Cid*, sino que supo reconocer toda la importancia del monumento que publicaba, graduándole de « verdadero poema épico, así por la calidad del metro como por el héroe y demás personajes y hazañas de que en él se trata », y dando muestras de complacerse con su *venerable sencillez y rusticidad*, cosa no poco digna de alabanzas en un tiempo en que un hombre del mérito de Forner no temía deshonrar su crédito literario, llamando á aquella *gesta* homérica « viejo cartapelón del siglo xiii en loor de las bragas del Cid » <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Vid. pág. 66 de la *Carta de Bartolo, el sobrino de Don Fernando Pérez, tercianario de Paracuellos, al editor de la Carta de su tío. Publicala el Licenciado Paulo Ipnocausto. Con licencia. Madrid, en la Imprenta Real, 1790.*

Este opúsculo es contestación á otro de Sánchez, muy notable, que se rotula *Carta de Paracuellos, escrita por D. Fernando Pérez, á un sobrino que se hallaba en peligro de ser autor de un libro. Publicala con notas un Bachiller en Artes. Madrid, 1789, por la Vda. de Ibarra.* Es una sátira general y muy gra-

Así como el estudio de los monumentos de la Edad Media engendraba en hombres como Sánchez un concepto de la epopeya harto superior al de las *Poéticas*, así el estudio directo de la antigüedad griega suscitaba en algunos helenistas ideas críticas muy adelantadas respecto del teatro y de la poesía lírica, y muy superiores á las que de la *Poética* de Luzán se venían derivando. Dos escritores hay del tiempo de Carlos IV notabilísimos bajo este aspecto: el bibliotecario D. Francisco Patricio de Berguizas, traductor en verso de las *Olimpiacas* de Píndaro, que publicó juntamente con una edición del texto original en 1798, y el escolapio D. Pedro Estala, que imprimió en 1793 una traducción poética del *Edipo Tirano* de Sófocles, y en 1794 otra del *Pluto* de Aristóphanes. No es del caso juzgar ahora el mérito de estas traducciones, que en general se recomiendan más por la fidelidad que por el brío, siendo su mayor precio haber conservado bastante bien el espíritu helénico, y un cierto color de antigüedad venerable. Pero nos importan mucho

cosa de los vicios de la literatura de su tiempo. Forner se dió por sentido de algunas alusiones contra los apologistas, y embistió contra Sánchez, que además tenía á sus ojos el pecado capital de ser amigo de los Iriartes. Sánchez no se dió por muerto, y replicó con una *Defensa de D. Fernando Pérez...*, impugnado por el Licenciado Paulo Ipnocausto. Escribirla un amigo de D. Fernando. Madrid, 1790. 8.º

D. Tomás Antonio Sánchez era montañés, natural de Ruiseñada (junto á Comillas), según él mismo dice en su *Índice de voces anticuadas*. Los extranjeros, por no entender la antigua expresión geográfica *Montañas de Burgos*, suelen llamarle *burgalés*.

los discursos que las preceden: el de Berguizas *sobre el carácter de Píndaro*, ó más bien sobre la poesía lírica en general; los de Estala *sobre la tragedia y sobre la comedia antigua y moderna*.

Comencemos por advertir que Berguizas no es discípulo ciego de la escuela neo-clásica francesa, sino admirador del clasicismo *puro*, del clasicismo griego, y de aquí la originalidad notable que muestra en su manera de sentir y de juzgar. Al conocimiento del griego unía profundo estudio de la lengua y literatura de los hebreos, lo cual le hacía sobremanera apto para comprender y gustar las bellezas, á la par sublimes y sencillas, de la poesía lírica de los Dorios, inspirada por el sentimiento nacional y religioso, y análoga en la materia, ya que no en la forma, á los cantos de David y de los Profetas. Ésta es una de las primeras afirmaciones que encontramos en el *Discurso* de Berguizas: « Los versados en las composiciones antiguas de los primeros sabios, ó en los cantares y poesías de los primitivos orientales, son más á propósito para conocer y discernir las bellezas y dificultades de Píndaro que muchos eruditos de conocimientos reducidos á los circunscriptos límites de la literatura moderna ». He aquí por qué erraron tanto los que sólo vieron á Píndaro á través de Horacio, pecado común aun en distinguidos helenistas, y por eso han tropezado mucho más los traductores, especialmente franceses, del siglo pasado, que quisieron encerrar á Píndaro en los estrechos límites

de la lírica moderna, acompasada y académica. Advierte Berguizas que aun en los líricos (así extranjeros como españoles) tenidos por pindarios, no se encuentra reflejo ni sombra de verdadero pindarismo, exceptuando (por lo que toca á los nuestros) al Divino Herrera, y esto (nótese bien el acierto y profundidad del crítico), no en la retumbante oda á D. Juan de Austria, comúnmente tenida por imitación de Píndaro, sino en las dos admirables canciones bíblicas (*Voz de dolor y canto de gemido... Cantemos al Señor*), porque el acercarse á Píndaro no consiste en imitar servilmente la marcha y disposición de sus odas, sus giros y expresiones, que en un asunto moderno serían ridículos, sino en enlazar como él la naturalidad y la grandeza: *arte*, diremos con Berguizas, propio de los antiguos, *especialmente de los hebreos y de los griegos*. Coteja después nuestro traductor, para prueba de la semejanza que él descubre entre ambas poesías, la *Pítica* 1.<sup>a</sup> de Píndaro y el salmo *Coeli enarrant*, el primer cántico de Moisés y la *Nemea* 2.<sup>a</sup>, haciendo sobre ellos delicadas observaciones de pormenor, é insistiendo mayormente en el *oculto enlace de los pensamientos*, y en el *decir cortado* de los líricos antiguos. No le seguiremos en este análisis, pero sí registraremos la siguiente observación, que es de alta y fecunda crítica: « Cuanto más distantes de los tiempos primitivos están los poetas líricos, tanto menor es la inconexión que aparece en el plan de sus composiciones, tanto menor el fuego, y, por consiguiente, tanto menor también el desorden y

confusión vehemente de ideas y afectos, en que naturalmente prorrumpen unánimo agitado y conmovido». Pruébalo, comparando á los hebreos con Píndaro, y á éste con Horacio, y á Horacio con el Petrarca: «Así la lírica del Petrarca es tan metódica, que, en cierto modo, puede llamarse escolástica y puesta en forma silogística: no pueden darse amores más patéticos y al mismo tiempo más metódicos: reina igualmente en ellos una efusión entrañable y una serenidad geométrica: afectos delicados y cláusulas simétricas». Nada de esto hay en Píndaro, cuyo carácter poético describe con verdadera elocuencia Berguizas en estas palabras, síntesis de la doctrina expuesta en la primera parte de su discurso: «Su espíritu enardecido, y su imaginación exaltada con el entusiasmo poético, recorre con vuelo rápido espacios inmensos, pinta los objetos más sublimes, acerca y une las cosas más distantes, párase repentinamente, prorrumpen en nuevos ímpetus y afectos, agítase y conmuevese, comunica su impulso al espectador, ya se eleva, ya gira, ya truena, ya fulmina; en suma, su poesía y su canto es un continuo fuego, una agitación continua, una perenne efervescencia del corazón y de la mente».

Tampoco olvida Berguizas el *medio histórico*, el *tiempo* y el *espacio* (como ahora se dice) en que la poesía de Píndaro se produjo; antes bien, juzga indispensable la consideración de estas circunstancias como elemento esencialísimo para la apreciación final y exacta del carácter del lírico

tebano: «Para conocer el sistema y carácter de Píndaro, es necesario revestirnos de sus ideas y afectos, y colocarnos en su misma situación.... debemos trasladarnos á las costumbres de aquellos remotos tiempos». Y en seguida determina, en breves y precisos rasgos, el carácter sobremanera *local* de la poesía de Píndaro, causa para nosotros de obscuridad y de extrañeza, defendiendo con este motivo á su poeta de los cargos de dureza y obscuridad.

Pero quizá el más notable atrevimiento de este discurso sea la defensa de aquellas expresiones helénicas, que juzgaron bajas y prosaicas críticos de limitado alcance y vista corta. Adviértase que Berguizas escribía en un tiempo en que el atildamiento de la expresión y el abuso de la perífrasis habían llegado á tal punto, que un traductor francés de Homero vertía el *ὄνος* (asno) por *animal doméstico á quien injurian nuestros desdenes*, y el famosísimo Barthélemy, al trasladar al francés el episodio de Abradato y Pantea, de Xenophonte, sustituía la voz *τροφός* (nodriza) por el rebuscadísimo rodeo de *mujer que había cuidado de su infancia*. Pero nuestro helenista, que no rehuye la expresión sencilla é ingenua, y que veía á los antiguos como realmente debieron de ser, y no como á los abates del siglo XVIII se les antojaba que habían sido, exclama con admirable sentido crítico: «Es fuerte empeño querer trasladar á este poeta (Píndaro) á nuestros tiempos, en vez de trasladarnos nosotros á los suyos.... Está muy expuesto á preocupaciones quien se

empeña en medirlo y juzgarlo todo por sus ideas propias; y guiado por tal principio, sostiene que ni en hebreo ni en griego fueron nunca bajas las expresiones, *asno fuerte, mi asta ó mi cuerno, el ombligo de la tierra, vinoso, ojos de perro, corazón de ciervo*, ni debe parecer disonancia el que se compare á una mujer hermosa con una *yegua*, ni á los griegos en la *Iliada* con las moscas alrededor de la leche, ni á Ayax con el asno imperturbable entre la espesa lluvia de palos y golpes. Ni le admira el que la princesa Nausicáa de la *Odisea* saliese á lavar su propia ropa, ni el que los héroes de la *Iliada* obsequiasen á sus huéspedes con un puerco entero, cocido y aderezado por sus propias manos. Y apenas concede que sean verdaderamente reprobables bajo el aspecto artístico los improprios de Aquiles á Agamenón, ni los que mutuamente se prodigan Demóstenes y Esquines. «Está aún por averiguar si al hombre le mejora ó le empeora la excesiva y nimiamente refinada cultura, que con la misma mano que acrecienta el número de sus conveniencias, aumenta el de sus necesidades.»

Con la misma elevación defiende las digresiones pindáricas, porque «los grandes líricos no hablan al entendimiento en derechura.... *La poesía antigua jamás tiene visos ó resabios de disertación filosófica, como la moderna: los Horacios y mucho más los Píndaros no miraban los objetos tan á sangre fría y á compás como los Batteux y los Condillac que las analizan*». Nunca se han visto cien páginas más aprovechadas que

las de este sapientísimo discurso, que es un elocuente manifiesto en pro del sentimiento lírico y de la inspiración primitiva contra el clasicismo lamido y peinado de los franceses y de sus imitadores castellanos<sup>1</sup>. Completan el desarrollo de las ideas críticas de Berguizas una serie de notas, no limitadas á la interpretación gramatical, sino encaminadas á «descubrir y desentrañar la mente y el espíritu de Píndaro, sus pensamientos profundos, sus recónditas sentencias, toda la ordenada serie de sus ideas y expresiones».

Berguizas es uno de los primeros escritores en quienes la crítica interna, histórica y filosófica comienza á sobreponerse á la crítica formalista y externa. Lo que vale y significa esto, sólo se comprende cotejando el discurso de nuestro bibliotecario con el *Curso de Literatura* de La Harpe, ó con cualquier otro de los mejores tratados de literatura que entonces se escribían en Francia. La crítica española fué de las primeras en desagaviar á la gran sombra de Píndaro. Y atendiendo al conjunto de sus ideas, bien puede decirse que Berguizas formulaba en España la teoría del nuevo clasicismo, mientras que Andrés Chénier, casi ignorado de sus contemporáneos como poeta, le llevaba á la práctica en las primeras poesías verdaderamente líricas

<sup>1</sup> *Pindaro en Griego y Castellano*. Tomo 1 (único publicado). *Obras Poéticas de Pindaro en metro castellano, con el texto Griego y notas críticas por D. Francisco Patricio de Berguizas, Presbítero, Bibliotecario de S. M. Madrid, en la Imp. Real, 1798*. 8.º: 104 páginas ocupa el *Discurso Preliminar*.

y verdaderamente griegas que conoció Francia.

Análogos méritos y quizá mayor profundidad de pensamiento arguyen los dos discursos sobre la tragedia y la comedia antigua y moderna que leyó el escolapio madrileño D. Pedro Estala en su cátedra de Historia Literaria de los Reales Estudios de San Isidro, y antepuso después á sus traducciones de Sófocles y de Aristófanes. Hay en estos discursos verdaderas adivinaciones y un modo de crítica enteramente moderno. El autor hace alarde de apartarse de los pesados comentarios que algunos gramáticos hicieron sobre la Poética de Aristóteles, torciendo la autoridad del gran filósofo á sus opiniones absurdas, y *cargando el arte dramático de reglas arbitrarias que sólo sirven para impedir los progresos del ingenio*. Predecesor del moderno trascendentalismo en oposición á la crítica *formal* de los preceptistas, emprende examinar el drama griego en su íntimo enlace con la religión é instituciones sociales del pueblo ateniense, y busca las ideas fundamentales encerradas en aquel teatro, que para él son dos: el *dogma de la fatalidad* y el principio de la *libertad democrática*. Puede decirse, y con razón, que Estala exageró este último elemento, empeñándose en dar á las tragedias griegas una finalidad directa, moral y política, que las más veces no tienen, y ver en ellas otras tantas lecciones contra la tiranía; pero algo se le ha de perdonar al que pone por primera vez la planta en un camino nunca hollado é inaugura un nuevo modo de juzgar las producciones artísticas. De todos mo-

dos, es indudable que Estala va muy fuera de lo justo cuando se empeña en aplicar su teoría al *Edipo*, y no ver en el mísero rey de Tebas más culpabilidad que el título de *tirano* que lleva, como si este título envolvese en la mente de Sófocles ninguna calificación deshonrosa.

Pero dejando aparte esta primera tesis del discurso, fundada evidentemente en un error histórico y quizá gramatical, no cabe tampoco disimular que, así como Estala se adelantó á Guillermo Schlegel y á todos los restantes críticos románticos en señalar la importancia estética del principio de la fatalidad, así incurrió como ellos, y aun más que ellos, en una falsa manera de interpretar este dogma, que él confundía con la necesidad ciega, mientras que en Sófocles envuelve tan profundas lecciones de justicia expiatoria, y viene á ser un como esbozo imperfecto de la idea de Providencia.

Y salvos estos yerros, entonces inevitables en el estado rudimentario en que se hallaba el estudio de la simbólica y de las ideas religiosas de los antiguos, no hay que escatimar á nuestro escolapio el lauro que de justicia merece, no sólo por haber acertado en lo principal, sino por haber establecido la valla infranqueable, la diferencia, no de especie, sino de substancia, que separa al teatro helénico de todos los demás teatros, y mayormente de aquellos que se dan por imitadores suyos, siendo verdaderos teatros modernos, con méritos y desventajas propias, de todo punto independientes de esa supuesta imitación,

la cual nunca podía recaer sino sobre lo más externo y menos esencial del teatro antiguo, sobre el *argumento*, que tenía un valor muy secundario en un arte donde no se perseguía un interés de novelesca curiosidad ni una vana ilusión escénica, donde los asuntos eran conocidos de todos los espectadores, donde la poesía tenía un carácter tan poderosamente lírico, y donde el coro, ocupando continuamente la escena, era el centro verdadero de la representación, mucho más que los protagonistas.

Todas estas cosas, que hoy son del dominio general de la crítica, pero que entonces no veía ni entendía casi nadie, las vió y comprendió Estala con lucidez maravillosa, y después de probar que la tragedia griega era un *acto religioso*, una representación completamente ideal, sostenida en alas de la música y extraña á la grosera imitación de las cosas de este mundo terrestre, dedujo que, siendo extraños nosotros á tales ideas y á tales instituciones, era un absurdo querer transplantar la tragedia griega, por más que ella, considerada en sí, dentro del país y de la raza donde nació, fuese uno de los modelos más acabados de perfección que ha producido el espíritu humano en las artes.

En concepto de Estala, «la tragedia antigua y la moderna son dos especies muy distintas: se diferencian en sus caracteres más principales». Lejos de él formar proceso, como lo hizo Guillermo Schlegel, á la *Fedra* de Racine, porque su autor se alejó voluntariamente de las huellas de Eurí-

pides. Estala, superior en esto, como en otras cosas, al crítico germano-francés, reconoce y confiesa de buen grado que las bellezas de Racine son propias suyas, y que precisamente lo que tiene de admirable la *Fedra* es lo que tiene de drama moderno, el conflicto entre la pasión y el deber. «El amor de Fedra en Eurípides y en Séneca es un castigo de los dioses, una pasión fatal á que no ha podido resistir; en Racine es una pasión humana, que Fedra ha concebido por causas naturales.... Hipólito es el protagonista en Eurípides y en Séneca; Fedra lo es en Racine, y esto hace variar todo el plan.... ¿Y por qué estos cambios en Racine? La verdadera respuesta es porque así lo exigía la nueva tragedia.... De igual modo, si en vez de la *Ifigenia* de Racine se representase una traducción fiel de la *Ifigenia* griega, sería intolerable».

No necesito hacer notar á mis lectores en qué consiste la superioridad de Estala sobre Guillermo Schlegel. El ayo de los niños de Mad. Staël quiere sustituir una idolatría literaria á otra, un convencionalismo amanerado á otro amanerado igualmente. ¿Qué ganaba la crítica moderna con esta vana satisfacción de antipatías nacionales? Pero ganaba mucho con que de una vez para siempre se entendiese que entre la escena griega y la escena moderna mediaban abismos, sin que esto implicase nada en pro ni en contra de la una ni de la otra; que tenían que aplicárseles criterios distintos, subordinados (es verdad) al superior criterio de la belleza; que la tragedia griega era