

admirable pero no imitable, y que todas las *Fedras*, *Ifigenias*, *Edipos* y *Andrómacas* modernas ganarían mucho en la estimación de la crítica si se prescindía de sus títulos y se las consideraba como dramas novísimos, inspirados por el genio de los pueblos cristianos.

Pero Estala va más allá : no se detiene en las cuestiones históricas, sino que muestra la falsedad radical de los principios de estética dramática y estética general, que en su tiempo dominaban. Ataca con singular encarnizamiento las rastreras interpretaciones del principio de imitación, «que á fuerza de analizar, y de querer reducir las imitaciones á los originales, aniquilan las bellas artes».... «¿Y qué ha resultado de este principio tan absurdo? De él ha nacido aquella voz insensata y quimérica de *ilusión* : se pretende hallar ilusión en la pintura, ilusión en la escultura, y mil ilusiones en la dramática. ¿Pero cuándo las bellas artes han pretendido, ni pueden prometer esa ilusión?... Un escultor, si quisiese aspirar á causar ilusión, sería muy necio en fatigarse sobre un mármol : escogería la materia más dócil al cincel, y con el colorido y otros adornos, podría hacer pasar por objeto real la imitación. ¿Pero quién sería tan insensato, que prefriese una figura de cera con colorido y ojos de cristal á una estatua de mármol ó de bronce?»

Reconocemos aquí, íntegras y sin mezcla, las ideas de Arteaga, no menos que en la importancia concedida á la destreza del artífice y en el sistema de la *convención tácita*. Pero Estala

tiene el mérito de haber aplicado estas ideas al teatro, fundando en ellas su polémica contra las unidades. «Ningún espectador sensato puede padecer ilusión, ni por un momento, en el teatro; sabe que ha ido á ver una representación, no un hecho verdadero; lo material del edificio, los mismos espectadores le están continuamente advirtiendo esta verdad.... En suma : son tantas las circunstancias indispensables en el teatro que destruyen la ilusión, que nadie puede padecerla, á no tener su cabeza como la de aquel loco, de quien cuenta Horacio, que en el teatro vacío creía asistir á representaciones teatrales.... No es menos cierto que, aunque fuese posible la ilusión, debía desterrarse del teatro, porque en tal hipótesis, no sería una diversión sino un tormento.»

Estala sustituye al grosero principio de la *ilusión* el de la *simpatía*, y funda en él la teoría de los afectos trágicos, conforme á aquellos versos de Horacio :

«Format enim natura prius nos intus ad omnem
Fortunarum habitum.....»

«y funda la simpatía en el amor de nosotros mismos que nos reconocemos como seres débiles y necesitados de ajeno auxilio. «Por esta causa nos son tan dulces las lágrimas que derramamos en el teatro.... lo cual no sucedería si fuesen efecto de la ilusión, antes nos avergonzaríamos de que el poeta y el actor nos hubiesen engañado en tanto extremo.»

De todo lo cual deduce Estala que *la imitación*

es absolutamente distinta de la verdad, y que, por consiguiente, « las bellas artes, ni aspiran, ni deben, ni pueden aspirar á causar ilusión, siendo la tal *ilusión* una quimera, un parto monstruoso de la más profunda ignorancia de los principios, un absurdo de que no se halla rastro en la antigüedad, y un manantial fecundo de errores».

¿Qué había de pensar Estala de los cánones de lugar y de tiempo? Sin vacilar un momento, los declara *ridículos*, y va demostrando: 1.º, « que las reglas de la tragedia antigua no se pueden aplicar á la moderna »; 2.º, que la unidad de lugar no se encuentra ni enseñada, ni practicada en la antigüedad; 3.º, que Aristóteles no prescribió la unidad de tiempo como regla invariable y esencial; 4.º, que una ú otra, ó las dos á la vez, aparecen conculcadas en las *Euménides* y en el *Agamenón* de Esquilo, en las *Traquinias* y en el *Ayax* de Sófocles, en el *Hércules Furioso*, en la *Ifigenia* y en la *Andrómaca* de Eurípides, en casi todas las comedias de Aristófanes y en algunas de Plauto ¹.

Toda esta polémica se resuelve, como no podía menos, en un elogio relativo de la comedia española, « que dió al teatro moderno su verdadero carácter ». « Es preciso confesar que, á no ser por nuestros dramaturgos, quizá estaríamos sufriendo todavía la frialdad y languidez de las pretendidas imitaciones del griego.... Las comedias españolas son irregulares como la misma natura-

¹ En esta parte Estala puso á contribución el *Extracto de la Poética de Aristóteles*, escrito por Metastasio.

leza, á quien imitan en esto y en la fecundidad: son semejantes á una espesa floresta, donde la naturaleza hace ostentación de sus tesoros: « el arte puede formar de ella jardines arreglados; pero sin sus ricas producciones todo artificio sería vano ». Y se lamenta de que Corneille no hubiese explotado todavía más á los españoles, y que, torciendo la natural tendencia de su ingenio, se hubiera empeñado en sujetarse á las trabas clásicas de las unidades y de los cinco actos. ¿Qué cara pondría Moratín, que por estos días era amigo del P. Estala (si bien no duró mucho tiempo en tal amistad, por ser Moratín hombre de pocos amigos), al leer en este discurso la negación más absoluta de la regularidad glacial que sostenía el intolerable *Don Pedro de El Café*? « Como la doctrina de las unidades es tan fácil de aprender, no ha quedado pedante que no la sepa de coro, y á esta miseria han dado en llamar reglas del arte.... pero el pueblo, á quien no se alucina con sofisterías, se ha empeñado en silbar todas estas arregladísimas comedias ó tragedias y en preferir á ellas las irregularidades y defectos de Calderón, de Moreto, de Solís, de Roxas y de otros infinitos ignorantes que tuvieron la desgracia de no saber el gran secreto de las unidades ».

El discurso sobre la Comedia es más histórico y contiene menos doctrina que el anterior; pero está informado por el mismo espíritu crítico, á cuya luz penetra Estala en la esencia del arte aristofánico, considerándole en su relación política, y legitimando la saludable libertad y atrevimiento de

sus censuras personales, como indispensables en un régimen democrático. Por eso cesaron en cuanto el gobierno de Atenas se transformó en oligarquía, siendo ésta, según Estala, la causa verdadera del tránsito á la comedia nueva. ¿Hubo verdadero teatro en Roma? Estala opina que sí, pero no donde generalmente se le busca, es decir, en las imitaciones del griego, sino en las *fábulas pre-textas* (que debían de ser, según él, una especie de *comedias heroicas*). Recorriendo rápidamente la historia de los diversos teatros, encuentra ocasión de reducir á la nada las presuntuosas aserciones de Nasarre, haciendo contra él la defensa del verdadero teatro español: «Lope de Vega, diga lo que quiera el pedantismo y la preocupación, sacó de las mantillas nuestro teatro, ennobleció la escena, introduxo la pintura de nuestras actuales costumbres.... Aquellas comedias deben de tener esas bellezas originales que, á pesar de los defectos, hacen inmortales las obras de ingenio, como sucede con los poemas de Homero; pues todos los días las vemos repetir en el teatro, y aunque nos ofenden sus defectos, nos deleytan incomparablemente más que esas comedias arregladísimas y fastidiosísimas, que apenas nacen, quedan sepultadas en eterno olvido.... Yo de mí confieso que la experiencia propia me ha obligado á respetar á los que con ligereza juvenil despreciaba algún día ¹.»

¹ *Edipo Tirano, Tragedia de Sófocles, traducida del Griego en verso castellano, con un discurso preliminar sobre la tragedia antigua y moderna, por D. Pedro Estala, presbítero. Madrid,*

En 1786, el P. Estala, oculto con el nombre de su barbero D. Ramón Fernández, comenzó á publicar una colección de antiguos poetas castellanos, con plan mucho más amplio que el seguido en el *Parnaso Español*, porque Estala se proponía reproducir íntegras las obras de todos nuestros poetas líricos de primer orden, y hacer al fin una selección de los restantes. Sólo los seis primeros tomos de la colección (en que figuran las *Rimas* de ambos Argensolas, Herrera y Jáuregui) fueron coleccionados por Estala. En los restantes, que llegaron hasta el número 20, intervinieron muy diversas ma-

en la imprenta de Sancha, año de 1793. 8.º El *Discurso* ocupa 50 páginas.

—*El Pluto, comedia de Aristófanes, traducida del Griego en verso castellano, con un discurso preliminar sobre la comedia antigua y moderna.... En Madrid, en la imprenta de Sancha, 1794. El Discurso preliminar llena 46 páginas.*

En la *Continuación del Memorial Literario*, tomo xi, página 109, se insertaron unas *Reflexiones críticas sobre la tragedia de Edipo Rey, escrita por Sófocles, y sobre el discurso preliminar con que la publicó su traductor el S. D. P. E., por F. N. de R.* (iniciales, según creo, del escolapio P. Navarrete, puesto que dice «Estala y yo somos de una ropa.»)

El encubierto censor acierta en sostener que el nombre de *Tirano* no se aplica á Edipo en son de menosprecio, y que no fué de ninguna manera el objeto de aquella tragedia inculcar el odio al gobierno monárquico. Pero muestra la más absoluta ignorancia en cuanto al carácter lírico de la tragedia griega, queriendo juzgarlo todo por principios de verosimilitud material, y por el tipo de la tragedia francesa.

¡Cuán superior es el criterio de Estala! En las notas de su traducción (*Vid. pág. 57*) se lamenta de que los trágicos modernos hayan corrompido la sencillez griega, sustituyéndola un lenguaje hinchado, por haber perdido en todo el gusto de las gracias naturales.

nos, no todas igualmente doctas. La mayor parte de los autores salieron ya sin prólogos, exceptuando el *Romancero*, la *Conquista de la Bética* y los *Poetas de la escuela sevillana*, que tuvieron la buena dicha de ser ilustrados por Quintana, el cual hizo allí los trabajos preparatorios de su futura colección selecta.

Entre los prólogos de Estala, que son los más extensos, merece singular elogio el de las *Rimas* de Herrera, como protesta enérgica contra el prosaismo del siglo XVIII, y reacción violentísima, quizá extremada, en favor del lenguaje poético herreriano, con sus artificios y todo. Puede decirse que en este prólogo bebió entera su doctrina la moderna escuela poética sevillana, que no había empezado á constituirse ó á dar muestra de sí cuando Estala escribía. La pompa, la grandilocuencia, la sonoridad y el énfasis del lenguaje podían envolver, y de hecho envolvían, graves peligros, que luego se vieron manifiestamente; pero nadie se atreverá á culpar á Estala ni á los de la escuela de Sevilla por haber extremado una reacción que, en el miserable estado de nuestra poesía lírica, había llegado á ser de necesidad absoluta. Á este movimiento en favor del estilo poético distinto de la prosa, debe nuestra poesía los magníficos versos de Quintana y de Gallego, y algunos de Lista, de Arjona y de Reinoso. Y á la sólida disciplina de humanistas como Berguizas y Estala hay que atribuir en buena parte esta restauración de la gran poesía lírica, que parecía muerta y enterrada bajo el peso de las insulsas

y glaciales composiciones de los Salas, Olavides, Escoiquiz y Arroyales. En concepto de Estala, «los verdaderos poetas líricos rompen, á manera de un torrente impetuoso, todos los diques que suele oponer un rígido preceptista, y para mostrar los nuevos mundos que van descubriendo en su vuelo rápido, no pueden guardar aquel escrupuloso método que se exige del que escribe á sangre fría: en estos momentos, que aun en los grandes poetas suelen ser raros, de ninguna otra cosa se cuidan menos que del método y riqueza, exactitud en las ideas y en las palabras: en tal situación, Píndaro

«..... Per audaces nova dithyrambos
Verba devolvit, numerisque fertur
Lege solutis.....»

El haber emancipado las formas líricas de la servidumbre del espíritu razonador, utilitario y prosaico, y el haber sentado las bases de una nueva crítica dramática, idéntica en substancia á la que hoy seguimos, bastan para que el nombre de Estala deba ocupar uno de los primeros lugares en la historia de la crítica española. Por cierto que M. Patín, que en sus tan útiles *Estudios sobre los trágicos griegos* se cree obligado, hasta con prolijidad nimia, á mencionar todo opúsculo francés ó alemán relativo á su asunto, ni un recuerdo consagra á los discursos de Estala. Verdad es que ni Estala ni la cultura española pierden nada con esta injusticia, del género de tantas otras á que nos tienen acostumbrados los

críticos de ultra-puertos, aun los más doctos y sensatos. Libro castellano es como si no existiera, ó como si estuviese escrito en el dialecto de las islas de Otahití. Resignémonos, y escribamos para nosotros solos, que quizá así conservaremos un resto de originalidad.

Estala, sin pertenecer propiamente á la escuela salmantina, en la cual se educó, ni tampoco al grupo de Moratín, á quien admiraba cordialmente, pero cuyo carácter le era antipático¹, ejerció sobre el gusto de Moratín y de Forner, que por la noche se reunían en su celda, una verdadera autoridad crítica y censoria, de la cual han quedado vestigios. Forner se sometió dócilmente á las correcciones que hizo su amigo en la comedia de *El Filósofo Enamorado* antes de representarse; y en cuanto á Moratín, el hecho siguiente, referido por Hermosilla en el *Juicio crítico de los principales poetas españoles de la última era*, muestra bien que ni siquiera discutía sus correcciones. Cuando escribió *La Sombra de Nelson* por encargo del Príncipe de la Paz, llevóse á Estala: oyó éste atentamente la lectura, y sólo corrigió dos epítetos: el de *sonora* dada á la tempestad (reminiscencia virgiliana), y el de *hinchados* á los cadáveres. Sin replicar, tomó Inarco la pluma, y substituyó al primero *hórrida* y al segundo *desnudos*, tal como hoy lo leemos en el texto impreso. Sólo dos autoridades críticas res-

¹ En una de sus cartas á Forner, llega á decir que *odiaba á Moratín*. Sin embargo, vivió con él en Valencia, y casi le mantuvo en 1813.

petó Moratín en su tiempo, la de Estala y la del P. Arteaga. Á Arteaga no le gustó la comedia de *El Tutor*: Moratín escribió en su diario *non placuit*, y quemó inmediatamente la comedia, de cuyas cenizas salió probablemente el incomparable *Si de las Niñas*.

Con talentos muy inferiores á los de Berguizas y Estala, coadyuvaron por aquellos días á mantener la tradición del clasicismo puro varios helenistas nada poetas, tales como D. Ignacio García Malo, que tuvo el mérito de imprimir antes que otro alguno una traducción castellana de la *Iliada* en 1788, los hermanos Canga-Argüelles, que desde 1795 á 1798 publicaron traducidos la mayor parte de los líricos griegos, y finalmente el célebre orientalista D. José Antonio Conde, que por los mismos años imprimió versiones, generalmente infelices, de Anacreonte, de los Bucólicos y del poema de Muséo, sin otras muchas (de Calímaco, Tirteo, Hesiodo, etc.) que dejó inéditas.

Otros elementos extraños y aun exóticos venían, de vez en cuando, á enriquecer la poesía castellana. El mismo Conde, y esta vez con más poesía de dicción, iba poniendo en nuestra lengua gran número de versos árabes, con los cuales enriquecía la historia de la dominación de aquella raza en nuestro suelo, obra que le ocupó largos años, y que sólo vió la luz, después de su muerte, en 1820. Estas traducciones suelen ser menos infelices que otras cosas de la historia de Conde (hoy tan generalmente desacreditada), y las hay fáci-

les y graciosas, y de verdadero espíritu poético. Dejó otras muchas, que no se imprimieron, como tampoco una disertación sobre el influjo de la poesía árabe en la castellana: materia en que él iba tan fuera de camino como el mismo abate Andrés. También puede hacerse alguna mención del conde de Noroña, que tradujo el discurso de Wiliam Jones sobre la poesía de los orientales, y publicó un tomo de *Poesías Asiáticas* (árabes, persas y turcas), traducidas, no directamente de los originales, sino de otras versiones inglesas. En el breve prólogo que las puso, habla con mucho desdén de las *insulsas filosóficas prosas rimadas venidas de allende los Pirineos*, y se muestra, por el contrario, muy admirador del *fuego é imágenes pintorescas* de los poetas orientales que traduce. Uno de ellos es el persa Hafiz, de quien traslada hasta treinta y seis *gazelas*, con bastante animación y brío, muy superiores á las que mostró nunca Noroña en sus versos originales¹.

Comenzaba á sentirse también la influencia de la poesía inglesa y alemana, no por cierto en sus producciones más originales y características, pero sí en aquellas que habían obtenido admiradores entre los franceses, y que no chocaban de un modo violento con las ideas y gustos literarios dominantes. Así y todo, alguna novedad y extrañeza traían consigo estos poetas septentrionales, y la imitación de ellos bastó á imprimir cierto carácter

¹ Las *Poesías Asiáticas* no se imprimieron hasta 1833; pero estaban traducidas mucho antes, y el traductor pertenece á la escuela del siglo xviii. Falleció en 1815.

de novedad á algunos versos de Meléndez y Cienfuegos. De los poetas clásicos ingleses anteriores al siglo xviii, sólo Milton era conocido y admirado y aun traducido, aunque generalmente por fragmentos. Sabemos que Luzán había hablado de él con elogio, quizá por vez primera. Velázquez, en los *Orígenes de la poesía castellana*, menciona ya una traducción del *Paráiso Perdido* en que se ocupaba el granadino D. Alonso Dalda, y añade: «Esta es la única traducción que tenemos del inglés». La especie es curiosa, por haber sido escrita en 1754, y porque da á entender cuán raro era todavía el conocimiento de la lengua inglesa. Pero en tiempo de Carlos III, y sobre todo de Carlos IV, creció mucho la afición á ella. Gran parte de los Jesuítas expulsos dan muestras de conocerla. Arteaga se refiere á una traducción de Milton, hecha por D. Antonio Palazuelos, de quien poseo otra del *Ensayo sobre el hombre*, de Pope (Venecia, 1790), en estilo sumamente escabroso y lleno de neologismos. Más adelante Jove-Llanos vertió el primer canto del *Paráiso Perdido*, y Hermida y Escoiquiz todo el poema, menos infelizmente el primero que el segundo, pésimo y desmayado versificador, de tan mala memoria en las letras como en la política. Pero los poetas predilectos fueron, aquí como en Francia, los filosóficos, descriptivos, sentimentales y didácticos: Pope, Thompson, Young y el suízo alemán Gessner. *Las Estaciones del año* de Thompson fueron puestas en verso castellano por el presbítero D. Benito García Romero,

y se hizo de ellas linda edición en 1801, con dedicatoria al Príncipe de Asturias. Escoiquiz tradujo todas las obras de Young, y el abate Cladera su poema del *Juicio Final*, y otro anónimo sus *Noches*, intitulándolas *Lamento Nocturno*. La *Quicaida* del conde de Noroña, el *Imperio de la Estupidez* de Lista (imitación de la *Dunciada*), el *Mesías* de Blanco y otros muchos poemas que pudiéramos citar, acreditan cuán grande fué el estudio que se hizo de Pope, y la tendencia que había á imitarle y aun á plagiarle. Los *Idilios* de Gessner, y sus poemas de *El Primer Navegante* y *La Muerte de Abel* fueron también muy leídos en descuidadas traducciones anónimas, y hechas *por tabla* (1796). Pero nada igualó al ruido que hicieron los falsos poemas ossiánicos, de los cuales simultáneamente se emprendieron diversas traducciones, v. gr., la del *Fingal* y el *Temora*, hecha por Montengón, no del original, sino de la versión italiana de Cesarotti, la cual resulta más elegante y poética que el texto de Macpherson: la del abogado vallisoletano Ortiz; la del abate Marchena, de la cual sólo restan fragmentos muy notables, y superiores á todo lo que él versificó, y últimamente la del *Minona* y el *Temora*, juvenil trabajo de D. Juan Nicasio Gallego, omitido, ignoro por qué motivo, en la colección académica de sus versos, pero incluso en la de Filadelfia. De las traducciones de obras dramáticas se hablará más adelante. Y en materia de novelas, no parece inoportuno consignar la existencia de una traducción directa del *Werther* de Goethe, en 1803, y de

un pésimo remedo que, con el título de *Seraphina*, publicó en seguida D. José Mor de Fuentes, escritor aragonés, tan docto como estrafalario, dado á cosas nuevas y sabor de muchos idiomas.

Todas estas tentativas, por raquíticas y desmembradas que parezcan, no podían menos de modificar de alguna suerte el carácter de nuestra literatura de fines del siglo XVIII, haciéndola cada día más europea y cosmopolita, y llevándola por nuevos rumbos, que no eran enteramente los del clasicismo francés, por más que de Francia nos hubiesen llegado también los nuevos modelos. Donde esto se advierte más es en el segundo período de la escuela salmantina. Ya hemos visto que los poetas de la primera generación, como Iglesias y Fr. Diego González, no habían hecho más que seguir las corrientes de la antigua lírica española, hasta con verdadero servilismo y ausencia de genio propio. Meléndez comenzó como ellos, y hay en sus primeros versos perfectas imitaciones de Fray Luís de León, de Villegas, del Bachiller La Torre y de otros muchos del mejor tiempo. Pero luego cambió de dirección, movido principalmente por las exhortaciones de Jove-Llanos, que le convidaba sin cesar al cultivo de la poesía elevada, y le retraía de los asuntos pastoriles, amatorios y anacreónticos que habían sido las primicias de su numen. Meléndez tomó al pie de la letra el consejo, y aunque nunca abandonó del todo su antigua manera, cultivó al mismo tiempo, con notable flexibilidad de ingenio, otras muy diversas, levantándose alguna vez á las regiones

de la poesía más elevada, digan lo que quieran los que, por no haberle estudiado nunca en conjunto, se resisten á ver en él otra cosa que el dulce y algo empalagoso Batilo de los primeros tiempos, y no el estético poeta de la grandiosa oda *Á las Artes*, el poeta social y revolucionario de la *Despedida del anciano* y de la oda *Al fanatismo*; el poeta religioso de las suaves y fervientes odas *Á la presencia de Dios* y *Á la prosperidad aparente de los malos*; el que sin temor á las detracciones de los preceptistas elevó el romance á la majestad lírica en el suyo de *La Tempestad*, que se atrevió á llamar oda, con escándalo del bueno de Hermosilla; el autor de tantas otras cosas buenas y bellas, confundidas en los cuatro tomos de sus obras con el fárrago erótico y bucólico que desgraciadamente es lo único que se cita de ellas, si es que algo se cita.

Hay, sin embargo, en los versos de la segunda manera de Meléndez mucho que hoy nos desagradan: filosofismo hueco y declamatorio á estilo de aquel tiempo, y rapsodias humanitarias, vagas é incoherentes. Su mismo fiel discípulo Quintana lo reconoce y confiesa. Alguna culpa de esto tenían los libros en que Meléndez se inspiraba. Al imprimir en Valladolid (1797) el segundo y tercer tomo de sus *Poesías*, manifestaba su deseo de «poner nuestras musas al lado de las que inspiraron á Pope, Thompson, Young, Roucher (autor de un poema de *Los Meses*, hoy enteramente olvidado), St. Lambert, Haller, Cramer y otros célebres modernos». La derivación literaria de Meléndez está bien conocida, y todavía

resalta más cuando se leen sus cartas á Jove-Llanos (desde 1776 á 1779¹). Meléndez se dedicaba por entonces, al inglés «con ahinco y tesón indecible». Á cada paso habla del *inimitable Dr. Young*, con quien pasa *los ratos más deliciosos*, y todavía admira más á Pope, exclamando: «Cuatro versos del *Ensayo sobre el hombre*, más enseñan y más alabanzas merecen que todas mis composiciones». Todo su afán era hacer hablar á las musas españolas «el lenguaje de la razón y de la filosofía»².

Lo mismo pensaba el gran Jove-Llanos, varón de entendimiento grave y austero, nacido, como el de Forner, más para la verdad que para la belleza. Jove-Llanos no carecía de sentimiento estético, pero sentía otras artes mejor que el arte literario, y puede añadirse, aunque esto suene á paradoja, que era mejor poeta que crítico. En la poesía reflexiva, en cierto género de sátira, que es función social, oficio de magistrado aún más que creación poética, tiene ardor, elocuencia, y á veces un ímpetu casi lírico. Poseía la facultad preciosa de apasionarse contra el escándalo y la injusticia, y esta es la fuente primera de su inspiración, y la que en dos ó tres ocasiones le hizo gran poeta. Pero en el fondo, su inclinación á la poesía no era gran-

¹ Estas cartas han sido impresas en el tomo II de *Poetas líricos del siglo XVIII*, páginas 73 á 88.

² Hay mucha variedad de tonos en Meléndez. Los dos romances de *Doña Elvira*, por ejemplo, constituyen una verdadera leyenda romántica, que no parecería mal entre las del duque de Rivas. En algunas elegías, v. gr., la de *La Partida*, se inicia un género de poesía erótica enteramente moderna, y no falta de pasión ni de arrebatos.

de. « Siempre he mirado la parte lírica de ella como poco digna de un hombre serio, especialmente cuando no tiene más objeto que el amor », dice en la dedicatoria de sus *Entretenimientos Juveniles* á su hermano. Estimaba la poesía como instrumento de reforma social, como vehículo de altos pensamientos morales y filosóficos, como medio indirecto de educación, más que como arte puro y libre. Creía de buena fe que los grandes asuntos pueden hacer grandes poetas; daba una importancia exagerada á la *materia* de los cantos, é intimaba gravemente á Fr. Diego González que asociase su musa á la *moral filosofía*, cantando las virtudes inocentes y los estragos del vicio; á Meléndez que arrojase el caramillo pastoril y aplicase á los labios la trompa épica, celebrando á Sagunto, á Numancia, á Pelayo, á Hernán Cortés y á no sé cuántos héroes más, como si estuviera en manos de nadie torcer su propia naturaleza, y como si el que nació para cantar amores pudiese á voluntad ser émulo de Píndaro ó de Homero.

En toda la crítica de Jove-Llanos impera la misma preocupación social y ética. Hacía muy poco aprecio del antiguo teatro español, y en su bella *Memoria sobre los espectáculos y diversiones públicas de España*¹, clama por el *destierro de casi todos los dramas que ocupaban nuestra escena*, y no sólo de los abortos estúpidos de los dramaturgos de su tiempo, sino también de

¹ Pág. 495 y siguientes del tomo I de la edición Rivadeneyra.

aquellos antiguos, justamente celebrados « por sus bellezas inimitables, por la novedad de su invención, por la belleza de su estilo, la fluidez y naturalidad de su diálogo, el maravilloso artificio de su enredo, la facilidad de su desenlace, el fuego, el interés, el chiste, las sales cómicas que brillan á cada paso en ellos ». Todas estas virtudes literarias no bastaban á vencer á Jove-Llanos, aun reconociéndolas. Se lo vedaba *la luz de los preceptos, y principalmente la de la sana razón*, á cuyas luces encontraba aquellos dramas *plagados de vicios y defectos que la moral y la política no pueden tolerar*.

Á estos dramas quería sustituir otros « capaces de deleitar é instruir... un teatro donde pudieran verse continuos y heroicos ejemplos de reverencia al Ser Supremo y á la religión de nuestros padres, de amor á la patria, al Soberano y á la Constitución; de respeto á las jerarquías, á las leyes y á los depositarios de la autoridad... un teatro que presentara príncipes buenos y magnánimos, magistrados humanos é incorruptibles, ciudadanos llenos de virtud y patriotismo... »; un teatro, en suma, cuyo tipo debían ser *Los Menestrales* de su amigo Trigueros, obra que Jove-Llanos premió y puso en las nubes, llamándola « pieza de las mejores que se han producido para nuestro teatro, la más acomodada á nuestro genio y costumbres, y la más proporcionada al objeto y á las ideas del día »¹.

¹ Tomo II (edición Rivadeneyra de las *Obras de Jove-Llanos*, página 163).

Este erróneo concepto de la poesía ha trascendido á muchas obras de Jove-Llanos. Quería reglamentarla y convertirla en un ramo de administración ó de policía; lo esperaba todo de la eficacia de los concursos: con dos premios anuales de á cien doblones, una medalla de oro y la intervención de la Academia Española en la censura de todo drama, creía haber encontrado el específico para producir buenas tragedias y comedias, y hasta excelentes sainetes y tonadillas ¹.

El buen sentido de Jove-Llanos templa, sin embargo, todas estas exageraciones. Por ejemplo, en la cuestión del teatro español, riñe su gusto individual con sus principios dogmáticos, y en ocasiones vence el primero y le hace confesar que «los dramas de Calderón y Moreto son hoy, á pesar de sus defectos, nuestra delicia, y probablemente lo serán, mientras no desdeñemos la voz halagüeña de las Musas» ². Pero cuando triunfaban sus preocupaciones de reformista de escuela y su rigidez de hombre de toga, no dudaba en llamar á ese mismo teatro *una peste pública*, y presentarle como prueba decisiva *de la corrupción de nuestro gusto y de la depravación de nuestras ideas* ³, acostándose al parecer de Nasarre, de Velázquez y de *El Pensador Matritense*, á quienes expresamente cita como grandes autoridades en la materia, y *escritores eruditos é imparciales*.

¹ Tomo 1, pág. 497.

² Ib., pág. 490.

³ Ib., pág. 491.

Para él Lope de Vega es, como para el iracundo Nasarre, el que *sembró las semillas de la ruína de nuestra escena*, y uno de los *corrompedores del buen gusto* ¹.

Y, sin embargo, ya hemos dicho que Jove-Llanos fué poeta, y lo fué, no sólo en sus sátiras y en sus epístolas, de cuya excelencia nadie duda, sino en su misma comedia de *El Delincuente honrado*, primera obra española digna de memoria en aquel género de tragedia ciudadana ó de comedia lacrimosa que aclimataron y defendieron en Francia La Chaussée y Diderot, y que es, sin disputa alguna, el germen del drama moderno de costumbres. En este ensayo de la mocedad de Jove-Llanos (1774) hay calor de afectos verdaderos y simpáticos, efusión de alma, y hasta interés escénico, á vueltas de mucha declamación filantrópica enteramente ajena del teatro. Sólo teniendo un concepto del arte tan radicalmente falso como el que parece haber tenido Jove-Llanos, se concibe que escribiera un drama para impugnar una pragmática de Carlos III sobre desafíos. Y no es la menor prueba de su grande entendimiento el haber salido lucidamente de tan mal paso.

Una de las instituciones que más honran la memoria de éste insigne patricio, es sin duda el *Instituto Asturiano*, abierto en 1794 «para enseñar las ciencias exactas y naturales, para criar diestros pilotos y hábiles mineros, para sacar del seno de los montes el carbón mineral y para conducirle en nuestras naves á todas las naciones».

¹ Tomo 1, pág. 3.

Pero como las teorías pedagógicas de Jove-Llanos tenían singular carácter armónico, no quiso excluir de aquella institución, que debía ser *de náutica y de mineralogía*, el cultivo de las artes del espíritu, sino, al contrario, enlazarle armoniosamente con el de las ciencias naturales, principal objeto del Instituto. Tal fué el tema de uno de sus discursos inaugurales, elocuente como todos, y lleno de sólidos principios estéticos. Jove-Llanos aspira á una cultura general y armónica «tanto tiempo ha deseada y nunca bien establecida en nuestros imperfectos métodos de educación». «¿Cómo no se ha echado de ver (exclama) que, troncado el árbol de la sabiduría, separada la raíz del tronco, y del tronco sus grandes ramas, y desmembrados y esparcidos todos sus vástagos, se destruía aquel enlace, aquella íntima unión que entre sí tienen todos los conocimientos humanos?» El fin especial de la institución de Jove-Llanos excluía de ella las lenguas muertas y clásicas; ¿pero por eso había de privarse á los futuros pilotos y mineros de toda educación literaria? ¿No cabía una enteramente moderna? Jove-Llanos así lo deseaba, y por eso exclama: «¿Hasta cuándo ha de durar esta veneración, esta ciega idolatría, por decirlo así, que profesamos á la antigüedad?... Lo reconozco, lo confieso de buena fe.... no, no hay entre nosotros, no hay todavía en ninguna de las naciones sabias, cosa comparable á Homero y Píndaro, ni á Horacio y el

1. Página 331 del tomo 1.

Mantuano; nada que iguale á Jenofonte y Tito Livio, ni á Demóstenes y Cicerón. Pero ¿de dónde viene esta vergonzosa diferencia? ¿Por qué en las obras de los modernos, con más sabiduría, se halla menos genio que en los antiguos, y por qué brillan más los que supieron menos? La razón es clara: *porque los antiguos crearon y nosotros imitamos, porque los antiguos estudiaron en la naturaleza y nosotros en ellos....* Si queremos igualarlos, ¿por qué no estudiaremos como ellos?... Estudiad las lenguas vivas, estudiad, sobre todo, la vuestra: cultivadla, dad más á la elevación y á la meditación que á una infructuosa lectura, *y sacudiendo de una vez las cadenas de la imitación, separaos del rebaño de los copiadores, y atreveos á subir á la contemplación de la naturaleza....* ¿Queréis ser grandes poetas? Observad, como Homero, á los hombres en los importantes trances de la vida pública y privada, ó estudiad, como Eurípides, el corazón humano en el tumulto y fluctuación de las pasiones, ó contemplad, como Teócrito y Virgilio, las deliciosas situaciones de la vida rústica.»

Esta apelación á la naturaleza contra la tiranía de los modelos es el pasaje estético más notable con que tropezamos en los escritos de Jove-Llanos. Quería, á toda costa, educar el gusto, lo que él llama *el tacto de la razón, el sentido crítico*, en sus alumnos, y los invitaba á los goces intelectuales con frases dulcísimas y de una ternura verdaderamente paternal: «No, hijos míos: si algo sobre la tierra merece el nombre de felicidad, es

aquella interna satisfacción, aquel íntimo sentimiento moral que resulta del empleo de nuestras facultades en la indagación de la verdad y en la práctica de la virtud».

Como texto para esta enseñanza literaria que Jove-Llanos daba por sí mismo, formó un *Curso de humanidades castellanas*, que, comenzando por la Gramática general y prosiguiendo por la castellana, termina con unas *Lecciones de Retórica y Poética* y un breve *Tratado de Declamación*. Todos estos tratados son tan elementales, que sería injusticia tomarlos como expresión fiel y cabal de la preceptiva de Jove-Llanos. Profesaba éste en filosofía un sensualismo mitigado, una especie de tradicionalismo, del cual no faltan vestigios en su *Poética*, que, por lo demás, no presenta ninguno de esos rasgos de originalidad que admiramos en Arteaga, en Estala ó en Berguizas. Es indudable que Jove-Llanos no miraba estas lecciones como un libro destinado á la imprenta, sino como cuadernos de clase para uso de sus discípulos, y así, más que hablar por cuenta propia, lo que hace es compendiar la doctrina de Blair y demás preceptistas entonces en boga. Véase, por ejemplo, su teoría del sublime: «Sublime es todo lo que hace en nosotros la impresión más fuerte, por razón de que siempre envuelve un sentimiento profundo de admiración ó respeto, nacido de la grandeza ó terribilidad de los objetos por sus circunstancias y caracteres». Le divide en *sublime de imagen* y *sublime de sentimiento*, y distingue con bastante claridad lo su-

blime de espacio, lo sublime de tiempo, lo sublime divino y lo sublime moral. Considera toda sublimidad bajo el aspecto dinámico, y ve en la fuerza y el poder el principal atributo, la calidad fundamental de lo sublime. Todas estas ideas son exactas y atinadas, pero algo superficiales, y penetran poco en el fondo del problema.

La definición que Jove-Llanos da de la poesía ha hecho bastante fortuna entre los tratadistas: «El lenguaje de la pasión ó de la imaginación animada, formado, *por lo general*, en números regulares». Confiesa que hay obras en prosa «que poseen los principales constitutivos de la poesía, que son la invención artificiosa y agradable y el lenguaje apasionado y en cierto modo numeroso», poniendo por ejemplo de ellas el *Telémaco* de Fénelon. Una de las ideas menos vulgares que encontramos en estas *Lecciones*, es la de que, en la infancia de la poesía, todos los géneros se confundían en una especie de poema único y complejo, que encerraba los gérmenes de todos los que luego fueron deslindándose. La teoría del *poema épico* es ya más elevada en Jove-Llanos que en Luzán ó en el P. Le Bossu, y la diferencia de los tiempos se hace sentir hasta en el lenguaje; pero el error fundamental permanece el mismo. Ya no se trata de instruir por medio de epopeyas á los reyes y capitanes de ejército, sino de *extender ideas acerca de la perfección humana*. El 89 había pasado por aquí ¹.

¹ El Dr. D. Francisco Jarrín, catedrático de Retórica en el Instituto de Gijón, ha adicionado y comentado las *Lecciones*

En el *Reglamento para el colegio de Calatrava*, Jove-Llanos concede grande atención á los estudios de Humanidades; pero descartados del prolijo é impertinente fárrago de reglas menudas y reducidos á los principios universales de gusto, que deben ser expuestos al mismo tiempo que se lean los modelos. El plan que desarrolla es muy superior á cuanto entonces se conocía en España, y dentro del sistema clásico no puede imaginarse cosa más amplia y bien graduada. Excuso advertir que este reglamento (el mejor plan de estudios del siglo pasado) se quedó en el papel.

Jove-Llanos, que no había estudiado en Salamanca, sino en Alcalá, es contado generalmente entre los poetas de la escuela salmantina, por el gusto dominante en sus composiciones (consideraba á Fr. Luís de León como el primero de nuestros líricos), y por el influjo magistral y dogmático que ejerció en el desarrollo del numen de Fr. Diego González y de Meléndez. En la segunda manera de Meléndez están los gérmenes de la poesía de Cienfuegos, de Quintana, de Gallego, de Sánchez Barbero y otros de menos nombre.

Sánchez Barbero era grande humanista más bien que poeta: ha dejado versos latinos admirables¹, harto superiores á sus versos castellanos, en general muy descuidados. En su tiempo alcanzó notable fama de preceptista por sus *Prin-*

de Retórica y Poética de Jove-Llanos, de modo que puedan servir de texto. (Gijón, imprenta de Torre, 1879.)

¹ Hemos formado de ellos una colección, que algún día verá la luz pública.

cipios de Retórica y Poética, publicados en 1805. Este libro, como casi todos los libros didácticos, tiene mucho de compilación; pero Sánchez Barbero es un compilador inteligente y de buen gusto, que, entre las doctrinas de los tratadistas franceses, escoge las más adelantadas, inclinándose con especial predilección á Marmontel (á quien sigue literalmente en muchos puntos), y no desdenando los incipientes estudios estéticos¹, todo lo cual saca su libro de la esfera de las Retóricas vulgares que él tanto afectaba despreciar. Procediendo de una manera ecléctica ó más bien sincrética, copia de Arteaga la doctrina de la Belleza, y de la *Enciclopedia* la definición del *gusto*, idéntica, por otra parte, á la que daban los estéticos ingleses, tan explotados por Diderot: «Facultad de distinguir pronta y seguramente en todo lo que puede ser bello ó feo, los caracteres de belleza ó de fealdad, sentir sus diferencias y graduaciones, y apreciarlas con exactitud». Claro es que el gusto así entendido, como una especie de sentido instrumental, no puede ser una cualidad física ni un mero instinto educable. Sánchez Barbero admite *reglas universales é invariables de gusto*, comunes á todos tiempos y naciones, y siguiendo literalmente á Filangieri, procura derivarlas del principio de la curiosidad, por medio de la siguiente fórmula: «Todos los hombres se deleitan en percibir gran número de cosas, en perci-

¹ Distinguió muy bien, siguiendo á Lessing y á Arteaga, la imitación *progresiva* de la poesía, y la imitación *estable* de la pintura.

birlas fácilmente, y, por decirlo así, de una vez». De aquí deduce Sánchez Barbero los preceptos relativos á la claridad, sencillez, orden, simetría, unidad, expresión, variedad, contrastes, y el principio no menos importante de la *sugestión*, esto es, de indicar rápidamente ideas que han de alcanzar su pleno desarrollo en el espíritu del lector ó del contemplador. Lo sublime, lo maravilloso, lo nuevo y lo inesperado se explica, en el sistema de Filangieri y Sánchez Barbero, por el placer de la sorpresa. El ruido que hizo este libro al tiempo de su aparición se justifica, no sólo por la sencillez del plan y lo selecto de la doctrina, sino por ser muy superior el concepto de la Retórica y la Poética que tenía Sánchez Barbero al de los preceptistas comunes. Para él la Retórica no era más que *la historia filosófica de las pasiones avivadas por la imaginación*. Su mérito está tanto en lo que suprime como en lo que añade. Por él desaparecieron de la enseñanza las *Chrias*, los *Tópicos* y demás repertorios de lugares comunes, y se redujo á límites razonables el estudio pueril y nimio de las figuras. Más atención dió á la doctrina del estilo, copiándola enteramente de Marmontel, Condillac y Du Broca. En la Poética sus atrevimientos no son muchos. Defiende con calor el verso suelto, y califica de *invención de bárbaros ó juego de niños* la rima. Acepta con repugnancia la prosa para los géneros familiares de Poesía (la fábula, el cuento, la comedia), pero la excluye enteramente de los más nobles y elevados. En la comedia aconseja

preferir los *caracteres generales*, y no detenerse en lo *cómico de opinión*, que tiene vida efímera, local y limitada. Acepta y recomienda la tragedia urbana como preferible á cualquiera otra, por encerrar un interés más directo para todas las clases sociales. Admirando, y no poco, á los trágicos franceses, los nota de amaneramiento, de monotonía y de más declamación que acción. Rechaza con buenos argumentos la unidad de lugar, pero acepta sin reparo alguno la de tiempo en toda su rigidez; esto es, circunscrita al tiempo material de la representación. Condena la *máquina* y lo maravilloso tomados de la mitología, y también lo maravilloso cristiano, como mezcla repugnante de lo humano y lo divino, dejando desnuda la poesía épica de todo género de elementos sobrenaturales, reducida al choque y contraste de las pasiones y á los obstáculos que va venciendo el héroe. No estima la poesía didáctica como verdadera poesía por el fondo, sino por los episodios, por las imágenes y por la dicción; ni admite la poesía descriptiva como género aparte, sino como un ornamento de todas las especies de poesía. El capítulo de la ópera está tomado enteramente de la *Enciclopedia*. En la parte histórica de nuestra literatura, suele incurrir en graves errores, suponiendo, v. gr., á Góngora empapado en la lectura de los árabes¹.

¹ Las excelentes condiciones didácticas de la *Retórica* de Sánchez Barbero, la han mantenido mucho tiempo en las aulas. Hay ediciones bastante modernas; v. gr.:

— *Principios de Retórica y Poética* por D. Francisco Sán-