

Sánchez Barbero, Cienfuegos, Quintana y otros escritores del mismo grupo literario colaboraron en las adiciones al Blair, traducido por D. José Luís Munárriz, el cual apenas hizo más que poner su nombre en ellas. Dícelo Moratín con su habitual acrimonia contra los salmantinos: «Hallaron para esto un pobre hombre, que, ajeno de todo buen estudio, sin más prendas de literato que las de saber leer y escribir, tradujo del francés (*esto no es exacto*), en jerigonza bárbara, lo que Blair había compuesto en inglés para los ingleses, y acudió al auxilio de sus amigos, á fin de suplir el gran vacío que resultaba en aquella obra relativamente á nuestra literatura. Esto proporcionó á sus colaboradores ocasión de lucir su crítica y su exquisito gusto, y aquel buen hombre se halló de repente convertido en un deliradísimo Aristarco, que, con una mano de hierro y otra de lana, dispensó á diestro y siniestro los arañazos y las cosquillas. No hay para qué decir.... cuánto dispa-

chez, entre los Arcades, *Floralbo Corintio*. 2.^a edición. Madrid, imp. de Norberto Llorenç, 1834.

— Barcelona, 1840, imp. de Tauló.

— Principios... ilustrados con notas y seguidos de un tratado de arte métrica, por D. Alfredo Adolfo Camus, profesor de dicha asignatura en la Universidad de Madrid. Madrid, 1845, imp. de Rivadeneyra y Compañía.

— Curso elemental de retórica y poética. Retórica, de Hugo Blair. Poética, de Sánchez. Textos aprobados por el Consejo de Instrucción Pública, ordenados, corregidos y adicionados con un tratado de versificación castellana y latina, por D. Alfredo A. Camus, profesor de la Universidad de Madrid, é individuo de la Academia Greco-Latina. Madrid, 1847, imp. de la Publicidad.

— Id. Madrid, 1854, imp. de Peña.

rate amontonó en sus miserables adiciones... Con el apoyo de sus fautores logró ver su obra transformada en libro elemental, de orden del Consejo (corporación que de todo entendía), el cual mandó que se aprendiese en las escuelas el buen gusto de Munárriz, como lo dice el Fiscal. En efecto, por tal autor se aprende á juzgar y á componer, siendo el resultado que la estudiosa juventud ha llegado á perder el tino con guía tan páfida, y que el gusto de las buenas letras ha desaparecido de nosotros, y lleva camino de no volver en mucho tiempo¹».

En el mismo tono hablan siempre del infeliz traductor los amigos y secuaces de Moratín, especialmente Hermsilla y Tineo. Este último, que á todos excedió en la violencia, y que llevaba hasta el fanatismo sus opiniones literarias, llama al Blair castellano «el doctrinal poético de los Andreses» (recuérdese la epístola de Moratín á Andrés); y acusa á Munárriz nada menos que de «querer derribar por los cimientos nuestro acreditado Parnaso, y edificar otro novísimo, según los planes trazados por el maestro y los profesores de la nueva secta²».

El fundamento de estas acusaciones (en las cuales se mezclaban por mucho odios y renci-

¹ *Obras Póstumas de Moratín*, tomo III, pág. 13 (carta á D. Mariano y D. Pedro Nougués). Vid. en el mismo tomo, págs. 357 á 362, donde el mismo Moratín ha recopilado los principales defectos de Munárriz.

² Vid. *Juicio crítico de los principales poetas españoles de la nueva era*, por D. José Gómez Hermsilla. París, 1855, imp. de Garnier, pág. 133.

llas personales de que hoy apenas nos damos cuenta) era el espíritu dominante en las *adiciones* á que dió su nombre Munárriz, espíritu, si no de detracción, á lo menos de menguado afecto hacia la poesía castellana del siglo de oro, y especialmente á lo que en ella procedía de imitación italiana ó latina, y, al contrario, singular predilección por la literatura francesa del siglo XVIII, por lo que pudiéramos llamar el *filosofismo* poético y revolucionario, de que comenzaban á ser intérpretes en España Cienfuegos y Quintana, á quienes, lo mismo que á su maestro Meléndez, se colmaba de elogios en aquel libro, hablándose, por el contrario, en términos harto fríos y con visible despego de las hermosas comedias de D. Leandro Moratín, al cual se hacen reparos muy extraños, v. gr., el de *inmoralidad*, por haber hecho recaer el asunto del *Café* en una familia desgraciada. Y como al mismo tiempo se ponían en las nubes las irrepresentables tragedias de Cienfuegos y *El Duque de Visco* de Quintana, no es de admirar que la cólera de Moratín y de sus amigos estallase en los términos que hemos visto, y que se diesen á rebuscar gazapos en el trabajo de Munárriz, que los tenía en verdad, y de mucha cuenta. Sobre todo les enojó el absurdo de decir que la versificación castellana no debía aprenderse en Garcilasso, Jáuregui, Rioja, Arguijo, Lope y Quevedo, porque no limaron ni castigaron sus poesías y adolecen de mil desaliños, sino en Meléndez y en sus imitadores. Moratín compuso en venganza la *epístola á An-*

dres, poniendo á la vergüenza todos los neologismos de la escuela salmantina, en un centón de versos y frases, maliciosamente entresacados de Meléndez, Cienfuegos y Quintana. Y en una carta familiar ya citada, decía, mezclando la razón con la injusticia, y el amor á la literatura castiza con la satisfacción de sus ofensas privadas: «Yo, para escribir versos, según el género á que quisiera aplicarlos, estudiaría á Garcilasso, á Herrera, los Argensolas, Luís de León, Francisco de la Torre, Arguijo, Rioja, Lope, Valbuena y otros del siglo XVI y XVII, y en sus obras (separando á un lado lo que es defectuoso) hallaría el régimen, la propiedad, la gracia, la energía, la robustez, la abundancia, el giro poético y la armonía de la versificación. Nada de esto han hecho los jefes del moderno culteranismo: han estudiado de prisa, ó, por mejor decir, no han estudiado ni conocido los autores de Grecia y Roma; apenas emancipados de los nominativos, se han dedicado á la literatura francesa exclusivamente, sin cuidarse de cultivar la lengua con que los arrullaron en la cuna. Oyeron decir que en nuestros poetas (tomados en montón) se hallaban defectos considerables de juicio y de gusto, y tomaron el partido de no leerlos y despreciarlos, como si un español pudiese hallar en otra parte el lenguaje de las Musas. Con esta voluntaria privación empezaron á hilar versos y á filosofar en consonantes, supliendo el idioma patrio, que ignoraban, con otro que ni es francés ni castellano, ni esguízaro, ni pette-

reciente á nuestro siglo, ni al de Berceo, porque de todo participa».

Estas diatribas tienen un interés meramente histórico, y no pueden hacer bajar un punto á Quintana de la primacía que obtiene entre nuestros líricos modernos. Moratín juzga aquí, no como poeta, sino como gramático apasionado. Los afrancesados solían ser muy españoles en la lengua, olvidándose de serlo en cosas más substanciales. Por otra parte, es injusticia enorme acusar de enemigo de nuestros poetas clásicos á Quintana, que dedicó la mayor parte de su juventud á la tarea de coleccionarlos y juzgarlos con verdadero amor y muy delicado sentimiento de sus particulares bellezas. Aun en esas adiciones del Blair, que como obra de muchas manos adolecen de desigualdades y contradicciones, no predomina, ni mucho menos, un criterio sistemáticamente hostil á las letras patrias. Quizá los peor tratados son los poetas líricos; pero en cuanto al teatro, hace Munárriz, ó quienquiera que llevase la pluma por él, concesiones que Moratín no hubiera hecho en ningún caso. Después de notar que nuestras aficiones dramáticas tienen más semejanza con las del teatro inglés que con las del teatro francés, disculpa á nuestros escritores cómicos por haber cedido al torrente de la costumbre, y opina como Nasarre, aunque por razones diferentes, que, «desechada la multitud de comedias disformes, tenemos aún bastantes que contraponer á las más escogidas del teatro francés». Aplaude en Lope y sus secuaces la pin-

tura fiel de las costumbres de su tiempo, y no quiere creer, con Luzán, que Calderón las haya idealizado. Los declara superiores en realismo á Plauto y á Terencio, y más verdaderos historiadores que la historia misma. En haber trasladado á otros países y á otros siglos las costumbres de España y de su tiempo, también les halla disculpa, puesto que escribían para su nación. En suma: puede contarse al traductor de Blair (como le contó Böhl de Faber) entre los defensores más ó menos vergonzantes de nuestro antiguo teatro, que nunca faltaron del todo en el siglo XVIII, aun dentro de los grupos más clásicos.

Cienfuegos, á quien sólo daña el haber expresado en una lengua bárbara concepciones generalmente elevadas y poéticas, había nacido romántico, y ojalá hubiese nacido en tiempos en que le hubiera sido posible serlo completamente y sin escrúpulos ni ambages. De la falsa posición en que le colocaba el conflicto entre su genialidad irresistible y la doctrina que él tenía por verdadera, proceden todas las manchas de sus escritos, donde andan extrañamente mezcladas la sensibilidad verdadera y la facticia, la declamación y la elocuencia, las imágenes nuevas y los desvaríos que quieren ser imágenes y son monstruosa confusión de principios inconexos. Todo se halla en Cienfuegos á medio hacer, y como en estado de embrión. El fondo de sus ideas es el de la filosofía humanitaria de su tiempo (que Hermosilla apellidaba *panfilismo*): el color vago y melancólico delata influencias del falso Ossian y de Young. Pero hay

en todo ello un ímpetu de poesía novísima, que pugna por romper el claustro materno, y que da en vagos y desordenados movimientos signo indudable de vida. El que lee *la Escuela del Sepulcro ó la Rosa del desierto* se cree trasladado á un mundo distinto, no ya del de Luzán, sino del de Meléndez. Aquel desasosiego, aquel ardor, aquellas cosas á medio decir, porque no han sido pensadas ni sentidas por completo, anuncian la proximidad de las costas de un mundo nuevo, que el poeta barrunta de una manera indecisa. Sucedióle lo que á todos los innovadores que llegan antes de tiempo. La literatura de su siglo lo excomulgó por boca de Moratín y de Hermsilla, y los románticos no repararon en él porque estaba demasiado lejos y porque conservaba demasiadas reminiscencias académicas.

Todo lo contrario acaece con Quintana : llegó á tiempo : fué el poeta de las ideas del siglo xviii, y por eso enmudeció dentro del xix. Para encontrar en nuestra historia lírico igual ó mayor, es menester remontarse al siglo xvi, y no detenerse sino ante Fr. Luís de León. Pocos hombres han mostrado tanto como Quintana igualdad en su vida, en sus ideas, en sus propósitos y en sus discursos. Era un hombre todo de una pieza, así en lo político como en lo literario. De aquí proceden su imperfección y su grandeza. Tiene todos los errores y también todas las nobles aspiraciones de su siglo. Su larga vida le permitió conocer otras ideas y otros sistemas, pero jamás hicieron mella en su dura naturaleza. Él

mismo debía creerse anticuado, y por eso enmudeció como poeta desde 1829, como crítico y como historiador desde 1830. Y acertó en este retraimiento, que le dió en vida toda la consideración que se debe á los muertos gloriosos y á los vestigios imponentes de las construcciones de otra edad.

Quintana se mantuvo siempre fiel, no sólo á su educación filosófica, no sólo á todos sus errores históricos y preocupaciones políticas, de las cuales nunca quiso apartarse ni una tilde, sino á la poética que había aprendido en su infancia, y que no era otra que la poética clásica, tal como se entendía é interpretaba en Francia y en España á fines del siglo xviii. Pero como en él vivía una grande alma de poeta lírico, tropezó por su camino con el clasicismo verdadero, no ciertamente con el de Horacio, cuya elegante y *curiosa* sobriedad le falta, sino con cierto género de poesía *civil*, que por la grandeza de los asuntos y de las ocasiones en que fué engendrada, por dirigirse, no al lector solitario, sino á masas de pueblo congregadas, y, finalmente, por estar ligada á los recuerdos de un período heroico, recuerda más que otra alguna poesía moderna los cantos de Píndaro y de Tirteo. No hay en los versos de Quintana, como hay en los de Cienfuegos, gérmenes de poesía romántica : á lo sumo pueden encontrarse en la fantasía del *Panteón del Escorial*, que bajo ciertos aspectos es de una belleza extraordinaria. Todo lo demás, ó es la expresión poética de la filantropía del siglo xviii (como las odas á *la Imprenta*,

á la *Vacuna*, etc., etc.), ó es la explosión magnífica del sentimiento nacional, pero con las formas antiguas y consagradas. Como todo lo que lleva sello de originalidad y de grandeza parece levantarse sobre el medio en que nace, han creído algunos, confundiendo cosas harto distintas, ver en Quintana el primero de los poetas del siglo XIX. Nada más lejos de la verdad: Quintana, en lo bueno y en lo malo, es alumno del siglo XVIII, y el mayor poeta de él en España, como en sus respectivas naciones lo fueron Schiller, Alfieri, Roberto Burns y Andrés Chénier. También aquella edad tenía su poesía y sus poetas. En 1797 aparece firmada la oda de Quintana á *Padilla*, una de sus más audaces composiciones bajo el aspecto político; en 1798 la oda *al Mar*; en 1800 la oda á *la Imprenta*. Todo Quintana estaba ya en estas composiciones.

Hemos dicho ya que Quintana se educó en la más severa disciplina clásica. Sus más encarnizados adversarios, los Capmany, los Tineos, le acusan de graves pecados contra la pureza del habla, pero no de haber infringido ley alguna de las que entonces formaban el código del buen gusto. El caballo de batalla de la pobre crítica de Tineo y de Hermosilla era si sus cantos líricos debían llamarse *odas* ó *silvas* ó *canciones*, negándoles el primer nombre, porque generalmente no estaban en estrofas regulares. Quintana, como previendo esta cuestión pueril, no había querido darles nombre alguno.

En 1791 Quintana presentó á cierto concurso

de la Academia Española un ensayo en tercetos sobre las *Reglas del drama* ¹. La doctrina de este ensayo es la de Boileau en toda su pureza. Acepta el principio de *imitación* sin explicarle: pasa dócilmente por todo el rigor de las unidades:

«Una acción sola presentada sea
En sólo un sitio fijo y señalado,
En sólo un giro de la luz febea»;

aconseja mezclar el gusto local con el interés universal y permanente: muestra su natural inclinación en preferir la tragedia, y dentro de la tragedia,

«Siempre formas en grande modeladas»;

expresa en magníficos tercetos la admiración que siente por Racine y aún más por Corneille; condena ásperamente los horrores de Crébillon y de Du Belloy; considera la tragedia como lección solemne á pueblos y príncipes:

«Que el trágico puñal con que lastima
El pecho del oyente estremecido,
Verdades grandes y útiles imprima»;

y da á Molière por tipo eterno y único de la comedia:

«..... ¿Á tus pinceles
Quién igualó jamás, pintor divino?»

Verdad es que al fin del *ensayo* se leen ciertos versos en loor de los antiguos dramáticos españoles, bastantes para probar que Quintana nunca

¹ Impreso por primera vez en la edición de las *Poetas* de Quintana, hecha en la Imprenta Nacional en 1821 (tomo II).

fué del todo insensible á sus bellezas, aun acusándolos de haber *desdeñado el arte*:

«Pudo con más estudio y más cuidado
 Buscar la sencillez griega y latina;
 Y en ella alzarse á superior traslado.
 Mas esquivó, cual sujeción mezquina,
 La antigua imitación, y adulta y fuerte
 Por nueva senda en libertad camina.
 Desdeña el arte, y su anhelar convierte
 Á darse vida y darse movimiento
 Que á cada instante la atención despierte.

.....
 En vano austera la razón clamaba
 Contra aquel turbulento desvario,
 Que arte, decoro y propiedad hollaba.
 Á fuer de inmenso y caudaloso río,
 Que ni diques ni márgenes consiente,
 Y en los campos se tiende á su albedrío,
 Tal de consejo y reglas impaciente,
 Audáz inunda la española escena
 El ingenio de Lope omnipotente.

.....
 Más enérgico y grave, á más altura
 Se eleva Calderón, y el cetro adquiere,
 Que aún en sus manos vigorosas dura.

.....
 Á este criterio están arregladas las dos únicas tragedias de Quintana, notables tan sólo por la robustez y elocuencia de la dición, y el *Pelayo* además por su sentido patriótico. *El Duque de Viso*, imitación de un drama inglés de Lewis, se funda en una conseja fantástica, pero tratada clásicamente, y esta fué la mayor de las desgracias

de aquel poema. El mismo Quintana lo reconocía en 1821¹: «El sistema más abierto en que trabajan los autores ingleses y alemanes, autorizan las libertades, cubren las inverosimilitudes y agrandan las proporciones.... Reducir estas composiciones al rigor exacto de las reglas establecidas por los legisladores poéticos del Mediodía, es mutilarlas miserablemente, violentar su carácter y anonadar su efecto».

Quintana se dió á conocer desde muy temprano como crítico. Para estudiarle en tal concepto, no basta el tomo llamado con inexactitud *Obras completas*, que él mismo formó para la *Biblioteca* de Rivadeneyra. Sólo dos de los opúsculos de su mocedad figuran en ella, y ambos enteramente refundidos: la *Vida de Cervantes*, escrita para una edición del *Quijote* que hizo la Imprenta Real en 1797, y la *Introducción Histórica á la colección de poesías castellanas*, impresa en 1807, y adicionada luego con otro volumen y con importantes notas críticas en 1830. Pero fueron muchos más en número los estudios juveniles de Quintana, y para conocerle plenamente hay que acudir á los tomos 14, 16 y 18 de la *Colección de poetas castellanos* de D. Ramón Fernández (Estala), que contienen prólogos de Quintana á la *Conquista de la Bética* de Juan de la Cueva, á los *Romanceros y Cancioneros españoles*, á *Francisco de Rioja y otros poetas andaluces*, y, sobre todo, recorrer despacio la colección de las *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes*,

¹ En la advertencia que va delante de estas tragedias.

importante revista que comenzaron á publicar Quintana y sus amigos en 1803, y que duró hasta 1805¹. Todos estos escritos son sensatos,

¹ *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes. Obra periódica: Madrid, en la oficina de D. Benito García y compañía, año de 1803 á 1805: 6 tomos, 8.º* Fueron los principales redactores, además de Quintana, D. Juan Álvarez-Guerra, D. Josef Folch, el abate D. Josef Miguel Alea, el médico D. Eugenio de la Peña, D. Josef Rebollo, D. Tomás García Suelto, el geógrafo D. Isidoro Antillón, el naturalista Lagasca y otros, que firmaban generalmente con iniciales. En muchos números hay versos de Tapia, G. Suelto, González Carvajal, Gallego, Marchena y otros. El periódico salía dos veces al mes.

Creo conveniente insertar la lista de los principales artículos de crítica que allí aparecieron.

De Quintana. Sobre *La Muerte de Abel*, tragedia de Legouvé, traducida por Saviñón.—*El Cid* de Corneille, traducido por G. Suelto.—Sobre la elegía de Sánchez Barbero á la muerte de la duquesa de Alba.—Obras del coronel Cadalso.—*La Mogigata* de Moratín.—Polémica con D. Juan Tineo sobre la misma comedia.—*Del idilio y de la égloga*.—Sobre las *Fábulas* de Iriarte.—Sobre la *Inocencia Perdida*, poema de Reinoso.—*El Reconciliador*, comedia de Demoustier, traducida por Enciso Castrillón.—*Principios de Elocuencia* del cardenal Maury.—Sobre la Rima y el verso suelto.—Polémica con Blanco (White) sobre la *Inocencia Perdida* de Reinoso.—Obras de doña María Rosa Gálvez.—Sobre las *Lecciones de Retórica* de Hugo Blair.—Sobre el tratado de los *Tropos* de Du-Marsais.

Del abate Alea. *Comparación de las voces genio, ingenio, talento*. (Define genio «el don de crear ó executar de un modo nuevo y original»; ingenio «la facultad de concebir con exactitud, y combinar con delicadeza y sutilmente»; talento «la disposición, la aptitud particular y habitual de concebir con facilidad, orden y claridad». La *creación ó invención* es el atributo del *genio*, no así del *ingenio*, ni menos del *talento*, que tampoco tiene la sutileza del *ingenio*. Las distinciones del abate Alea han sido generalmente aceptadas después, aunque no falta todavía quien tache con poca razón de galicismo la voz *genio*,

discretos, ingeniosos: arguyen fino discernimiento y verdadero gusto; pero no se trasluce en ninguno de ellos el menor conato de independencia romántica. En Quintana, como en Voltaire, contrasta la timidez de las ideas literarias con la audacia de otro género de ideas. La crítica de Quintana es la flor de la crítica de su tiempo, pero no sale de él, no anuncia nada nuevo. Tiene la ventaja que tiene siempre la crítica de los artistas, es decir, el no ser escolástica, el no proceder secamente y por fórmulas, el entrar en los secretos de composición y de estilo, el reflejar una impresión personal y fresca. Quintana no ahonda mucho en el espíritu de Cervantes, pero en su parte externa nadie ha elogiado mejor «aquel poema divino, á cuya ejecución presidieron las gracias y las musas». Ha juzgado bien á Corneille, pero sacrificando demasiado á Guillén de Castro, y sin penetrarse de las condiciones en que se desarrolló la leyenda dramática castellana. En la controversia que sostuvo con Blanco sobre el Cristianismo como elemento poético, indudablemente lleva Quintana la peor parte, cegado por la falsa doctrina de Boileau, y más todavía por sus propias preocupaciones antirreligiosas. Es un ab-

empobreciendo así la lengua, y haciendo que, bajo una misma voz, se confundan Shakespeare y Cañizares, Pindaro y Meléndez. El que quiera evitar este absurdo, no tiene más remedio que emplear la voz *genio*, sin pararse en escrúpulos pedantescos, á no ser que se resigne á dar un rodeo, y decir *ingenio superior*, ó algo por el estilo. Pero siempre es mejor y más racional emplear una sola palabra que dos. La Academia ha dado la razón al abate Alea.

surdo afirmar, como afirmaba Quintana, que el poeta que trate asuntos religiosos (aunque se llame Milton ó Klopstock) ha de mostrarse por necesidad « desnudo de invención, tímido en los planes, y triste y pobre en el ornato ». El buen gusto de Quintana aparece ofuscado aquí por su intolerancia de sectario. Blanco, que era en aquella fecha tan poco creyente como él, sentía mejor el valor estético de la emoción religiosa, y su refutación en esta parte es sólida y convincente.

Además, Quintana, en esta su temporada crítica, distaba mucho de haber roto las ligaduras de la Retórica. Daba suma importancia á las distinciones jerárquicas de las varias clases de poesía, y así le vemos disertar laboriosamente sobre la supuesta diferencia entre el *idilio* y la *égloga*, sin hacerse cargo de que con dar las respectivas etimologías, acompañadas de un poco de historia literaria, estaba la cuestión resuelta, ó, más bien, tal cuestión no era posible. Pero la crítica andaba entonces tan lejos de toda desviación de la rutina, que hasta pareció exceso de osadía en Quintana su razonada defensa del verso suelto, que es el más excelente de sus artículos y el más digno de leerse y meditarse.

Otro mérito hay que conceder á Quintana: el de haber sido el primer colector de romances y el primer crítico que llamó la atención sobre este olvidado género de nuestra poesía. Pero no nos engañemos ni hagamos este mérito mayor de lo que es. Quintana no conoció los romances viejos, los primitivos, los genuinamente épicos, los

que hoy ponemos sobre nuestra cabeza. El haberlos distinguido de los otros, no es gloria de Quintana, ni siquiera de Durán, sino de Jacobo Grimm, coloso de la filología, el cual, en su *Silva de romances « viejos »* (Viena, 1815), sentó la verdadera clasificación de ellos y la verdadera teoría de nuestro verso épico, desarrollada luego admirablemente por Milá y Fontanals, y entendida de muy pocos. El romancerillo que Quintana formó en 1796 para la colección Fernández, no está compuesto de estas reliquias preciosísimas de antiguas rapsodias épicas, sino de sus imitaciones degeneradas de principios del siglo xvii, composiciones nada populares (aunque algunas se popularizaron luego), y enteramente subjetivas y personales. Quintana en aquella fecha no conocía los rarísimos y venerandos libros en que se custodia nuestra tradición épica, el *Cancionero de romances* de Amberes, la *Silva* de Zaragoza. No exijamos de Quintana lo que sólo en nuestros días han podido realizar Wolff y Hoffmann. Quintana no vió más que uno de los últimos romances, el *General* de Madrid (1604), y un solo *Cancionero* también, el *General* de Castillo, probablemente en la mutilada edición de Amberes de 1573. Con estos elementos, y no más que estos, formó su colección, en la cual, por otra parte, el texto está arbitraria y caprichosamente alterado, como Gallardo demostró¹ largamente. El prólo-

¹ Vid. *Reparos Críticos al Romancero y Cancionero publicado por D. Manuel Josef Quintana en la colección de D. Ramón Fernández*. (Núm. 6.º de *El Crítico*), que se imprimió póstumo en

go, aunque ligero, contiene ideas que entonces por primera vez se expresaban y que luego hicieron mucha fortuna, v. gr.: que «los romances son propiamente nuestra poesía lírica» (mejor se diría *épica*), y que «ellos solos contienen más expresiones bellas y enérgicas, más rasgos delicados é ingeniosos, que todo lo demás de nuestra poesía».

Con todas las lagunas que pueden notarse en su crítica, Quintana no dejaba de ser el humanista más ilustrado de su tiempo. Su colección de poesías selectas castellanas nos parece hoy algo pobre y raquítica; pero dentro de su escuela, ni se hizo ni se podía hacer otra mejor. El *Parnaso Español* era un fárrago: la colección Fernández una serie de reimpresiones sin plan ni criterio. Quintana tuvo, es cierto, la desventaja de no ser erudito de profesión ni muy curioso de libros españoles, y sólo á esto puede atribuirse la omisión de ciertos autores y de géneros enteros de nuestra poesía, que de otra suerte no hubiera dejado de incluir, siendo, como era, tan delicado su gusto y tanta su aptitud para percibir la belleza. En las tres introducciones que preceden á las tres partes de esta colección ¹, especialmente en las dos últimas, la del siglo XVIII y la de la *Musa Épica*, escritas en la plena madurez de su talento y de su estilo, hay juicios que han quedado y deben que-

1859. Gallardo había hecho este trabajo en la Cárcel de Sevilla en 1824.)

¹ Poesías de los siglos XVI y XVII (tres tomos).—Poesías del siglo XVIII (un tomo).—*Musa Épica* (dos tomos). (1830 á 1833.)

dar como expresión definitiva de la verdad y de la justicia: hay generalmente moderación en las censuras, templanza discreta en los elogios, amor inteligente á los detalles y á la práctica del arte, y cierto calor y efusión estética, que contrastan con la idea que comúnmente se tiene del genio de Quintana. Por muy estoica é indomable que fuese su índole, no podía carecer, como gran poeta, de la facultad de entusiasmarse con las cosas bellas. Esta facultad tan rara y preciosa hace que su crítica, incompleta sin duda y poco original en los principios, se levante á inmensa altura sobre el bajo y rastrero vuelo de los gramáticos de compás y escuadra. Otra de las cualidades que le hacen más recomendable, y que en cierto modo contrasta con el carácter absoluto, rígido é intolerante de las doctrinas que en otros órdenes profesaba Quintana, es la discreción, el tacto, la cordura que pone en todos sus juicios (dejándose cegar muy pocas veces por antipatías personales ó prevenciones y resabios de polemista), y, en medio de una ilustrada severidad, el deseo y el cuidado de no ofender ni herir bruscamente las aficiones de nadie. Esta flor de aticismo y de cultura, esta *buen educación literaria* que constantemente observó Quintana en su crítica, y tanto más cuanto más adelantaba en años ¹, no perjudica de ninguna manera á la firme é inge-

¹ El discurso preliminar á la *Musa Épica*, es lo mejor que en prosa escribió Quintana: todo es allí excelente, así los pensamientos como la dicción, mucho más correcta y castiza que en sus escritos anteriores.

nua expresión de sus convicciones. Por demás está advertir que no son dogmas ni mucho menos todas las sentencias críticas que formula. Los artistas llevan siempre á la crítica más calor, más elocuencia y más amenidad que los profanos, pero llevan también los inconvenientes de su peculiar complexión literaria, y juzgan mejor aquello que menos se aleja de lo que ellos practican ó prefieren en sus obras. Así Quintana comprende y juzga bien á los líricos grandilocuentes como Herrera, y á los poetas nerviosos y fuertes como Quevedo, y hasta cierto punto á los poetas brillantes y pintorescos como Valbuena y Góngora, pero siente muy poco el lirismo suave y reposado de Fr. Luís de León, ó la grave melancolía de Jorge Manrique, ó la poesía reflexiva de entrambos Argensolas, y admira á todos estos autores con tal tibieza, que contrasta de una manera singular con los elogios que liberalmente prodiga á otros de mucho más baja esfera, especialmente á los del siglo XVIII, con quien su indulgencia llega á parecer parcialidad. Y esto aun tratándose de los géneros clásicos, que son una parte pequeña de nuestro tesoro literario, porque en cuanto al teatro, le comprendía tan mal y le sentía tan poco, que llegó á escribir que «de los centenares de comedias de Lope, apenas habrá una que pueda llamarse buena», confundiendo sin duda lo bueno y aun lo sublime que puede darse en todos los géneros y escuelas, y que á cada paso se da, con asombrosa fertilidad, en Lope, con lo regular y acabado, que es una perfección

de género distinto, ni mayor ni menor, propia de Virgilio, de Racine y de otros espíritus de muy distinta familia que la de los nuestros. Los unos concentran la belleza en un punto solo, los otros la derraman pródiga y liberalmente por todo el ancho campo de una producción inmensa. Aplicar á los unos y á los otros igual medida crítica, es faltar á la justicia y confundirlo todo.

Verdad es que en materia de teatros era la crítica de Quintana más atrasada y tímida que en lo restante. Ya hemos visto que desde su juventud admiraba fervorosamente la tragedia francesa, y no sólo en sus obras maestras, sino en otras bien medianas, ante las cuales parece un prodigio la más descuidada comedia de Lope. Así le vemos citar por prototipo de perfección dramática el *Tancredo*, debilísima obra de la vejez de Voltaire, y que ya en 1830, cuando Quintana escribía esto, ni se leía ni se representaba en Francia ¹. Y aunque él fué uno de los primeros que pronunciaron en España (en 1821) el nombre de *escuela romántica* ², no fué para adoptar ninguno de sus principios, sino para vacilar un poco en la cuestión de las unidades (que tantos españoles del siglo pasado habían impugnado, entre ellos su propio maestro Estala), no llevándole tampoco esta vacilación más allá que á reconocer que «si hay grandes razones en pro, hay grandes ejemplos en contra», á pesar de lo cual él persistía en sentar como principio que «la severidad es ne-

¹ *Obras de Quintana* (ed. Rivadeneyra), pág. 125.

² *Id.*, notas á las *Reglas del Drama* (pág. 81).

cesaría en todo lo que pertenece á la verisimilitud, y que no deben concederse al arte más licencias que aquellas de donde pueden resultar grandes bellezas», lo cual viene á ser un principio ecléctico, que deja abierta la puerta para alguna, aunque escasa y restringida libertad. Pero era tan sano y certero el instinto crítico de Quintana, que al investigar las causas de la esterilidad de todos los esfuerzos hechos en la centuria pasada para implantar la llamada tragedia española, no dudó en declarar que semejantes humanistas dramaturgos (entre los cuales él mismo se contaba como uno de los mejores), para nada habían tenido en cuenta la imaginación, el carácter y los hábitos propios de nuestra nación. «*Para que la tragedia pueda llamarse nacional (añade), es preciso que sea popular.*»

Éstas fueron las únicas concesiones que en teoría hizo Quintana á las nuevas ideas: en la práctica ninguna, si se exceptúa el gracioso romance de *La Fuente de la Mora Encantada*, escrito en 1826. Tampoco les fué sistemáticamente hostil: lo que hizo fué no tomar parte alguna en la contienda. Por eso, habiendo fallecido ayer, nos parece un varón de otras edades, con todo el prestigio monumental que á otros comunica la lejanía ¹.

¹ De otros ingenios educados, como Quintana, en la escuela salmantina, nada decimos, porque sus escritos y su influencia pertenecen más bien á la historia de nuestras letras en el siglo xix. D. Juan Nicasio Gallego muy rara vez ejerció la crítica que se escribe, pero toda su vida mostró singular predilección por la crítica que se habla, por la crítica de consejo. No

Enfrente del grupo literario cuyo jefe reconocido era Quintana á principios de nuestro siglo, estaba el grupo de los amigos y admiradores de D. Leandro Fernández de Moratín, el más insigne de nuestros poetas cómicos al modo clásico, y uno de los escritores más correctos y más cercanos á la perfección que hay en nuestra lengua, ni en otra alguna. Niéganle algunos viveza de fantasía, profundidad de intención, calor de afectos y abundancia de estilo. Aun la misma perfección de su prosa, antes estriba en la total carencia de defectos que en cualidad alguna de orden superior, sin que conserve nada de la grande y caudalosa manera de nuestros prosistas del siglo xvi. La sobriedad del estilo de Moratín

tuvo mejor maestro la juventud literaria de su tiempo, y aun de los románticos fué respetado, porque no era intolerante sino en cuanto á las reglas eternas del buen gusto. En el delicado análisis de las formas de estilo y lenguaje aventajó al mismo Quintana. Era el tipo más acabado del gusto académico. Léanse su diálogo en defensa de Meléndez contra Hermosilla, y su análisis de *Esvero y Almedora*, poema de Maury (*Poetas líricos del siglo XVIII*, tomo III, pp. 154 á 164, y 426 á 441). En el prólogo á las *Poesías* de la Avellaneda pareció transigir, aunque de mala gana, con algunos de los procedimientos de la escuela moderna, más bien que con su espíritu. Era antimántico, pero sin saña ni encono, y acertaba siempre con los puntos flacos de las obras de los innovadores. Véase su ingenioso juicio sobre *Nôtre Dame de Paris* (*Poetas Líricos del siglo XVIII*, tomo I, introd., pág. 227).

Al mismo grupo literario que Quintana y Gallego, aunque con talento muy inferior, perteneció el bibliotecario D. Eugenio de Tapia, escritor de larga vida, que figuró con no vulgar gracejo entre los adversarios del romanticismo, componiendo varias sátiras y un poema burlesco á modo de parodia.

se parece algo á la sobriedad forzada del que no goza de perfecta salud ni tiene sus potencias íntegras. Hay siempre algo de recortado y de incompleto, que no ha de confundirse con la sobriedad voluntaria, última perfección de los talentos varoniles y señores de su manera.

Pero esto es todo lo malo que puede decirse de Moratín, y aun esto lo hemos exagerado en los términos, para que no se nos tache de apasionados ciegos de aquel ilustre escritor. Porque en realidad apasionados somos, aunque no de la totalidad de sus obras, ni quizá por las mismas razones que otros. Acaso parezca una paradoja decir que el rumbo que siguió habitualmente Moratín no era el más proporcionado á su ingenio, y que fué hasta cierto punto mártir de la doctrina literaria cuyas cadenas parecía llevar con tanta soltura y desembarazo. Y el primer error de Moratín fué obstinarse en la imitación de Molière, con cuyo talento no tenia el suyo punto alguno de semejanza. Las obras en que quiere imitarle directamente (*La Mogigata*, por ejemplo), son las más débiles y las más descoloridas de todas, y forzosamente han de parecer de segundo y aun de tercer orden á todo el que no profese por las menudencias gramaticales y la elegante imitación del lenguaje familiar una adoración exagerada. Moratín carece absolutamente de la profundidad lógica más bien que psicológica que Molière pone en sus figuras; de aquella penetrante fuerza cómica que ahonda en las entrañas de la vida, y saca de ella, si no tipos

complejos como los de Shakespeare, á lo menos imperecederas generalizaciones, que parecen almas humanas, siquiera muchas veces no lo sean. Moratín no penetra ni ahonda nada, y suele usar de tonos tan apagados, que apenas dejan impresión distinta en los ojos ni en la memoria.

Pero cuando Moratín es Moratín, empieza á descubrirse en él, aunque algo atenuada como de propio intento, una naturaleza de poeta, mucho mayor de lo que al principio se hubiera creído, y entonces nos encontramos con que Moratín alcanza verdadera superioridad en dos géneros muy distintos: la crítica literaria llevada al teatro, pero por otro camino y con distintos fines que la llevó Molière, y un cierto género de comedia urbana, sentimental y grave, donde los elementos cómicos quedan en segundo término. Esta comedia en nada se parece al género declamatorio, ampuloso y fríamente frenético, atestado de moralidades, sentencias, exclamaciones y pantomimas, que había querido implantar en Francia Diderot. Al contrario, la musa de Moratín, suave, tímida, casta, parece que rehuye la expresión demasiado violenta del sentimiento, y guarda, en el mayor tumulto de la pasión, una compostura, una decencia, una flor de aticismo como la que Terencio ponía hasta en sus esclavos y sus ramerías. Moratín es de la familia de Terencio: ambos carecen de fuerza cómica y de originalidad, y en ambos la nota característica es una tristeza suave y benévola. No lo negará quien haya meditado despacio el incomparable *Si de*

las Niñas, tan malamente tildado por algunos de frío y seco, y comparado por Schack con un paisaje de invierno. Yo no veo allí la nieve ni la desolación, sino más bien las tintas puras y suaves con que se engalana el sol al ponerse en tarde de otoño.

Moratín no servía para la pintura de otros vicios y ridiculeces que los literarios. *El Barón* es pueril y candoroso hasta el último punto: *La Mogigata* poco menos, y ni por semejas descubre los verdaderos caracteres de la tenebrosa hipocresía. Y tenía que suceder así forzosamente, porque Moratín (según de todos los sucesos de su vida resulta) no conoció jamás el mundo ni hizo esfuerzos por estudiarle, sino que, solitario, huraño y retraído, hombre bueno y generoso en el fondo, pero desconfiado y de difícil acceso, vivió con sus libros y con muy pocos amigos, y no parece haber sentido verdadera indignación por otra ninguna cosa, sino por los malos dramaturgos y las perversas comedias. Y así como en *El Viejo y la Niña*, obra de su juventud, y en *El Sí de las Niñas*, obra perfecta de su edad madura, puso lo que en él había de poeta de sentimiento, así en la *Comedia Nueva* derramó toda su cáustica vena contra los devastadores del teatro, produciendo la más asombrosa sátira literaria que en ninguna lengua conozco, y que quizá no tenga otro defecto que haber querido el autor, para hacer más directa y eficaz la lección de buen gusto que se proponía dar, presentarse bajo la máscara del único personaje realmente antipático de tan rego-

cijada obra. Mucho disfavor se hizo Moratín arrebatado por sus furoros de hombre de escuela: él valía más que D. Pedro.

Moratín ha expuesto largamente sus doctrinas dramáticas, no sólo por boca del ya citado insufrible pedagogo, sino en forma directa y preceptiva, así en las *advertencias* (por lo general bien poco modestas) que figuran en las diversas ediciones al frente de sus comedias, como en las extensas é importantísimas notas que dejó manuscritas á *El Viejo y la Niña*, y á *El Café*. Todavía conviene añadir muchos trozos de sus viajes, algunas de sus cartas, muchos apuntes sueltos y juicios de obras dramáticas, y las largas notas que puso á su traducción del *Hamlet* de Shakespeare. Pero la exposición más sistemática y completa es la que se halla en el prólogo general de sus *Comedias*, escrito en París en 1825, y que puede considerarse como su testamento literario. Valiéndonos de todas estas fuentes, procuraremos exponer las doctrinas literarias de Moratín, que son realmente bien poco complicadas ¹.

El concepto que Moratín tenía de la comedia en ese año 25, después de Lessing, después de Schlegel, y cuando ya por todas partes triunfaba

¹ Tratándose de un autor tan conocido y famoso, apenas es menester decir que para las *Obras completas* nos valemos de la edición de la Academia de la Historia, 1830, y de la de Rivadeneyra, consultando además las *Obras Póstumas*, publicadas oficialmente en tres volúmenes el año 1867 (Madrid, Imp. de Rivadeneyra). Los originales que Silvela heredó de Moratín, y que sirvieron para esta edición, se hallan ahora en la Biblioteca Nacional.

la revolución romántica, era el más estrecho que puede imaginarse, mucho más estrecho que lo que el mismo Moratín ha practicado. En general, los artistas son los que tardan más en desprenderse de las preocupaciones doctrinales de su juventud. Los críticos que nada han hecho y que no ponen su amor y su orgullo en sus obras propias, pueden ir muy lejos, sin temor y sin escrúpulos. ¿Pero cómo exigir de Moratín que en su vejez renunciara de plano á una escuela, dentro de la cual había triunfado, probando con su ejemplo que no eran óbice tales preceptos para la creación de obras verdaderamente bellas? Así es que le vemos citar con muchísimo respeto, no ya sólo á Boileau, sino á Nasarre (!), y definir la comedia poco más ó menos como Luzán: «imitación en diálogo (escrita en prosa ó verso) de un suceso ocurrido en un lugar y en pocas horas entre personas particulares, por medio del cual y de la oportuna expresión de afectos y caracteres, resultan puestos en ridículo los vicios y errores comunes en la sociedad, y recomendadas, por consiguiente, la verdad y la virtud». Este es un género de comedia; pero ¿por qué no ha de haber otros igualmente legítimos, como la comedia lírica é ideal de Aristófanes, la comedia-novela de Lope de Vega, la comedia caprichosa y fantástica de Shakespeare? Á lo menos, agradezcamos á Moratín el haber suprimido de la definición de los antiguos, lo de *acción alegre y regocijada*, porque entonces serían sus propias comedias las primeras que quedaban fuera de tan rígida legislación.

También admite Moratín el intolerable apotegma de que «toda composición cómica debe proponerse un objeto de *enseñanza*, desempeñado con los atractivos del placer». Profesa el principio de imitación como distinta de la copia «porque el poeta observador de la naturaleza, escoge en ella lo que únicamente conviene á su propósito, lo distribuye, lo embellece, y de muchas partes verdaderas compone un todo que es mera ficción: verísimo, pero no cierto; semejante al original, pero idéntico nunca». Considera el arte como la facultad de *embellecer* la naturaleza: «la naturaleza presenta los originales: el artífice los elige, los hermosa, los combina...» Establece, sin embargo, una diferencia profunda entre la tragedia y la comedia. La primera es (como hoy diríamos) arte idealista, la segunda arte realista. «*La tragedia pinta á los hombres, no como son en realidad, sino como la imaginación supone que pudieron ó debieron ser*: por eso busca sus originales en naciones y siglos remotos.... *La comedia pinta á los hombres como son*, imita las costumbres nacionales y existentes, los vicios y errores comunes, los incidentes de la vida doméstica.» De aquí infiere Moratín que la comedia puede escribirse en prosa, pero la tragedia debe escribirse siempre en verso. Él compuso en prosa sus dos mejores comedias, y leía continuamente la *Celestina*, el *Quijote* y el *Picaro Guzmán*, para extraer de ellos una prosa dramática, difícilísima de escribir en castellano.

En las *unidades* es inexorable: *una acción sola en un lugar y un día*: un solo interés, un solo