

enredo, un solo desenlace: «si no, la atención se distrae, el objeto principal desaparece, los incidentes se atropellan, las situaciones no se preparan, los caracteres no se desenvuelven, los afectos no se motivan...» «No se cite el ejemplo de grandes poetas que las abandonaron, puesto que, si las hubieran seguido, sus aciertos serían mayores...» «Si tal licencia llegara á establecerse, presto caerían los que la siguieran, en el *caos dramático de Shakespeare*»¹. «Si la ejecución es dificultosa, ¿quién ha creído hasta ahora que sea fácil escribir una excelente comedia?»

La comedia de Moratín, sujeta ya por tantas trabas, aún lo está por muchas más que el poeta se impone. Los personajes han de pertenecer forzosamente á *la clase media de la sociedad*, como si ella sola tuviera el privilegio de las situaciones cómicas. Para Moratín es objeto indigno del arte lo que él llama «el populacho soez, sus errores, su miseria, su destemplanza, su insolente abandono». Como se le había puesto en la cabeza que la comedia se escribía para enseñar y corregir, estima que tales gentes son incapaces de enmienda, y las entrega al brazo de las leyes protectoras y represivas.

Otras recomendaciones son muy discretas, v. gr., preferir los caracteres á la acción; no hacer ridículos todos los personajes, para que no falte la necesaria degradación en las figuras; no fundar el objeto primario de lo cómico en defectos físicos ó en ridiculeces de poca monta, ni tampoco

¹ ¡Vaya una desgracia!

co en extravagancias parciales y rarísimas. Pero el mejor precepto de todos, y el que más honra el discernimiento de Moratín, y el que explica por qué se salvó él donde tantos naufragaron, es el de hacer española la comedia, y *vestirla de basquiña y mantilla*, lo cual dentro de cualquiera Poética puede y debe hacerse y recomendarse.

Se ha presentado á Moratín como enemigo acérrimo del antiguo teatro español. Nada más falso y absurdo: su padre iba mucho más lejos que él en esta parte. Por el contrario, D. Leandro, así en este prólogo como en sus *Orígenes* y en todas sus obras, manifiesta bien que sentía por los colosos de nuestra escena todo el aprecio compatible con sus teorías estrechas y con su propia índole, nada propensa á la admiración ni al entusiasmo. En ese mismo prólogo, que es su última y más solemne palabra, recomienda á la juventud «la continua lección de nuestros mejores dramáticos antiguos, los cuales, á vueltas de su incorrección y sus defectos, nos ofrecen los únicos excelentes modelos que deben imitarse, cuando la buena crítica sabe elegirlos». En los *Orígenes del teatro español*, obra de erudición copiosísima para su tiempo, de propias y bien ordenadas investigaciones, que arguyen verdadero celo patriótico y amor sin límites á su asunto, puede haber, aunque nunca en tanto grado como supone Schack, «decisiones arbitrarias inspiradas por el absurdo clasicismo francés»; pero son las menos, y están compensadas con frecuentes aciertos. Nasarre había lanzado sobre Lope la nota de corruptor de

un teatro que el tal Nasarre no conocía ni por asomo. Moratín, que había estudiado ese teatro, defiende á Lope de *acusación tan injusta*, y pondera en magníficos términos «su exquisita sensibilidad, su ardiente imaginación, su natural afluencia, su oído armónico, su cultura y propiedad en el idioma, su erudición y lectura inmensa de autores antiguos y modernos, su conocimiento práctico de los caracteres y costumbres nacionales»; comenzando por declarar que nunca produjo la naturaleza hombre semejante. «No corrompió el teatro (añade): se allanó á escribir según el gusto de su tiempo.» No se puede pedir más á un admirador tan fervoroso de Molière y de Boileau. ¿Y quién no recuerda lo que dice D. Pedro en la *Comedia Nueva* (y es casi lo único tolerable que dice): «¡Cuánto más valen Calderón, Solís, Rojas, Moreto *cuando deliran*, que estotros cuando quieren hablar en razón!.... Aquellos disparates, aquel desarreglo son hijos del ingenio y no de la estupidez».

Los dramaturgos á quienes en la *Comedia Nueva* se persigue y flagela, no son, de ninguna suerte, los gloriosos dramaturgos del siglo xvii, ni siquiera sus últimos y débiles imitadores los Cañizares y Zamoras, ni tampoco los poetas populares como D. Ramón de la Cruz, sino una turba de vándalos, un enjambre de escritores famélicos y proletarios, que ninguna escuela podía reclamar por suyos, y que juntaban en torpe mezcolanza los vicios de todas: el desarreglo novelesco de los antiguos, el prosaismo ramplón y

casero del siglo xviii, los absurdos del melodrama francés, las ternezas de la comedia lacrimatoria, sin que tampoco siguiesen rumbo fijo en cuanto á los llamados preceptos clásicos, puesto que unas veces los conculcaban, y otras (que no eran las menos) hacían gala de observarlos, especialmente el de las unidades, con un estúpido servilismo, que no hacía ni mejores ni peores sus desatinadas farsas. Tal era la escuela que Moratín no llegó á enterrar, porque escribió muy poco para el teatro, y porque casi nadie le siguió: escuela que en una forma ú otra se prolongó hasta muy allá del reinado de Fernando VII, y no se puede decir definitivamente enterrada con el mismo Comella, que murió en 1814. Tal era el teatro de los Moncines, Valladares, Conchas, Zavalas y Zamoras, y, sobre todo, de aquel infatigable dramaturgo de Vich, que inundó la patria escena de Marías Teresas, Catalinas, Federicos Segundos, Cecilias, Jacobas, negros sensibles y Czares de Moscovia, pudiendo saborear en vida algo que se parecía á la gloria, puesto que sus informes abortos ocuparon las tablas de los teatros de Italia y quizá de otras naciones de Europa, como el mismo Moratín testifica. Todos estos infelices poetas eran mucho menos españoles que Moratín, como no quiera entenderse por ser español el ser bárbaro, ignorante y desatinado. Los mismos títulos y argumentos de las absurdas y complicadas fábulas que llevaban á la escena, revelan el origen extranjero de ellas. Y, en efecto, las sacaban unas veces de melodramas, otras de novelas, de libros

de viajes, de *Mercurios* y de *Gacetas* del tiempo, prefiriendo los asuntos del Norte de Europa en que hubiera nombres estrambóticos, por donde venían algunas veces é indirectamente á ser tributarios de la poesía inglesa y alemana. Lo que tales invenciones eran, sólo se comprende leyendo las chistosas notas de Moratín á la *Comedia Nueva*.

Más difícil parece defender á Moratín de su pecado shakespiriano, la traducción del *Hamlet*. Y no porque la traducción en sí sea tan mala ni tan infiel, como algunos dicen y como en aquel tiempo sostuvo el abate Cladera, prototipo de D. Herpógenes, sino por la advertencia y las notas que la acompañan, y que á los ojos de un hombre de nuestros días han de parecer forzosamente el colmo de la irreverencia. Los tiempos y las ideas han cambiado tanto, que quizá no agradecemos á Moratín poco ni mucho el habernos dado á conocer íntegro y sin mutilaciones el más grandioso drama de Shakespeare, en 1798, cuando Letourneur le envolvía en sus perifrasis y le recortaba sin conciencia, y cuando Ducis no se atrevía á presentarle en escena sino clásicamente desfigurado y vestido como arlequín con sayo de diversos colores. La traducción de Moratín, imperfecta como es, está muy lejos de tales profanaciones, y supera enormemente á todas las traducciones francesas que entonces existían. Algunos yerros materiales muy chistosos no bastan para disminuir el mérito general de este trabajo, hecho en buen castellano y con esmero. Respecto de las

notas, de que con tanto desdén se habla, mucha disculpa cabe, si nos trasladamos por un momento á la época en que se escribieron. Lo que hoy nos parece tan escandaloso, entonces no lo era, y Moratín no habría sido Moratín si hubiese juzgado de otro modo. Recuérdese la carta de Voltaire á la Academia Francesa y la parodia que hizo del *Hamlet*. Moratín no va tan allá, ni traduce el *Hamlet* para desacreditarle: le traduce de buena fe, para dar una muestra del teatro inglés, que él no aprueba, porque riñe con todas sus convicciones estéticas, pero en el cual reconoce *bellezas admirables*. La acción del *Hamlet* le parece «grande, interesante y trágica, capaz de acalorar la fantasía y llenar el ánimo de conmoción y de terror». Advierte en ella «pasiones terribles, dignas del coturno de Sófocles». Aquella grandeza le deslumbra y le ofende á la vez, pero sabe distinguirla y llamarla por su nombre. *Hamlet* le parece «un todo extraordinario y monstruoso»; pero las grandes, las sublimes bellezas suele percibir las como nosotros, aunque las siente con menos intensidad, porque su gusto no estaba educado en ellas. Admira «la vehemencia, el fervor, la sublimidad trágica» de las palabras de Hamlet á la sombra de su padre (*Angels and ministers of grace defend us*), y, sobreponiéndose á toda su antipatía por lo maravilloso y sobrenatural, exclama: «¡Qué pavorosa agitación se apodera del auditorio! ¡Con qué muda inquietud se espera el éxito! Ya se olvidan cuantos desaciertos han precedido: aquí triunfa el

talento del poeta: ya ha conmovido con poderoso encanto los ánimos de la multitud, que le sigue atónita». Encuentra en el personaje de Polonio «rasgos cómicos dignos de Molière», lo cual en su boca es el más alto elogio. Y hace más todavía: pone en cotejo el *Hamlet* con la *Electra* de Sófocles, y da la preferencia al primero, por ser más profunda la lucha que se establece en el alma de *Hamlet* entre la ternura filial y el deber de la venganza. Cuanto dice sobre el episodio de *Ofeelia* está lleno de discernimiento crítico y de admiración sincera: «su vida, sus cantares, su furor, su alegría, sus lágrimas, su silencio, son toques felices de un gran pincel que dió á esta figura toda la expresión imaginable».

Pudiéramos citar otros infinitos rasgos en prueba de que la crítica shakespiriana de Moratín representaba un verdadero adelanto sobre la de Voltaire y sus innumerables discípulos. Es verdad que hay en el *Hamlet* bellezas que Moratín no ha visto, y otras que torpemente ha convertido en defectos. Moratín juzgaba conforme á una legislación inflexible, y puestos los ojos en un solo tipo de drama. Agradecemosle lo que hizo, y no afectemos indignación por errores inevitables. ¿Quién no se sonría al ver calificadas de *ociosas é intempestivas* las primeras escenas de *Hamlet*, que, gradualmente y con arte tan profundo, van preparando la terrible entrevista del príncipe de Dinamarca con el espectro? ¿Haría la aparición el mismo efecto si fuese desde luego al príncipe y no á los soldados? Moratín, á pesar de su instinto

para los efectos escénicos, no comprendió ni el silencioso paseo del muerto, ni el terror de los guardias, ni la enérgica familiaridad de sus expresiones. Ni comprendió tampoco la lúgubre poesía de la escena de los sepultureros, que á él le pareció de ínfima farsa «llena de imágenes horrendas, asquerosas, repugnantes, ridículas», y, en suma, *impertinente y soez*. No levantemos las manos al cielo: todo temperamento artístico lleva consigo algo de exclusivismo: los poetas no entienden más poética que la que ellos mismos practican: si Moratín hubiera sido capaz de admirar con el criterio ecléctico y desapasionado que nosotros gastamos, todo lo que hay de admirable en Shakespeare, no hubiera hecho *El Sí de las Niñas*, que, á su manera, es una belleza artística de orden bastante alto.

Pero lo cierto es que ha habido pocos hombres de menos dilatadas aficiones estéticas que Moratín. Su *Viaje por Italia*, tan picaresco, tan divertido y tan gracioso, es, bajo otros aspectos, un documento deplorable. ¡Qué modo de describir los Museos! Parece el inventario de un escribano. Ni una sola vez responde el alma de Moratín á las impresiones de las artes plásticas en aquel suelo clásico de ellas. En presencia del *Duomo* de Milán, sólo se le ocurre decir que es todo de mármol, y que debe de haber costado *sumas enormes*, lo cual él se inclina á tener por una especie de locura.

Cuando dice que se entusiasma con algún cuadro ó con alguna estatua, es para repetir frases

hechas, en las cuales no se trasluce el menor vestigio de impresión personal. Las puertas del *Bautisterio* de Florencia le parecen *cosa de mérito*, y pare V. de contar. El Ticiano no le inspira más que unas reflexiones vulgares sobre la belleza electiva y la invención¹, que pueden aplicarse á cualquier artista del mundo sin que le determinen ni le califiquen.

Aun en la misma literatura, Moratín parece conceder poca atención á todos los géneros distintos de la comedia. Las mismas obras maestras del arte heleno le inspiran observaciones muy triviales y nada entusiastas, á pesar de su decantado clasicismo. En el tercer tomo de sus *Obras Póstumas* se han impreso algunas notas suyas sobre varias tragedias de Eurípides (*Las Suplicantes*, *Ifigenia en Aulide*, *Ifigenia en Tauris*, *Reso*, *Medea*, etc.), donde la crítica es tan pobre y encogida, que sin reparo se tiene por *inútil* el coro y por *impertinente* todo lo que en los antiguos se refiere á los ritos sepulcrales y al culto de los muertos: se dice que Racine ha

¹ «Aquella forma total no ha existido jamás sino en la fantasía del pintor: la naturaleza le ofreció separados los objetos, como hace siempre: él supo formarse de muchas partes hermosas un todo perfecto, y este es el gran secreto de los buenos artífices: esto es lo que se llama invención: de aquí resulta aquella belleza que, sin dejar de ser natural, jamás se encuentra tal en los objetos que la naturaleza nos ofrece.» (*Obras Póstumas*, tomo 1, pág. 334.) Parece imposible que esta rapsodia de estética casera se haya escrito á propósito del Ticiano, cuya manera vigorosa y ardiente es de las que más penetran por los ojos.

mejorado mucho á Eurípides, y que Metastasio sabía hacer mejor que él las exposiciones: se encuentra mal que Aquiles no esté enamorado: se censura á los griegos por no haber observado las unidades, etc., etc. Todo esto se halla muy distante de la alta crítica de Estala, y demuestra cuán grande era la superioridad de éste sobre sus amigos. Eurípides, aún más que Shakespeare, parece haber sido para Moratín y otros *clásicos* de su especie el *libro de los siete sellos*.

Considerado como lírico, Moratín es muy superior á su fama, y nadie puede negarle sin injusticia uno de los primeros lugares entre los más limpios y elegantes imitadores de la musa latina é italiana. Los desaforados elogios de Tineo y Hermosilla le han hecho mucho daño; pero nadie tiene la culpa de la insensatez de sus admiradores. No sólo Hermosilla y su amigo, sino Andrés Bello, que era crítico de una especie superior, encontraba en los poemas sueltos de Moratín «bellezas de un orden muy elevado á que no llegan sus mejores comedias»; y tenía la oda á la Virgen de Lendinara por una de las más perfectas que se han compuesto en lengua castellana¹. Por otra parte, sería error imaginar que Moratín participaba de todas las preocupaciones de sus dos *turiferarios*. Tineo y Hermosilla se llevan las manos á la cabeza al ver que califica de odas las silvas y hasta un romancillo satírico. Por otra par-

¹ *Obras completas de D. Andrés Bello. Volumen VII. Opúsculos literarios y críticos. Tomo II. Santiago de Chile, por Pedro G. Ramírez, 1884, pág. 276.*

te, en las notas de sus *Poesías* hay singulares rasgos de independencia literaria. Ya desde su juventud, desde el primer escrito que conocemos suyo, las *Observaciones sobre el Canto épico* de su padre, Moratín se mostraba defensor del elemento cristiano en toda poesía, y especialmente en la épica y lírica. Sus palabras son terminantes, y en este punto insistió siempre. Moratín, aunque parezca increíble, pensaba en este punto lo mismo que Chateaubriand, pero bastantes años antes que él. En 1785 escribía: «¿Quién será el que, haciendo revivir las fábulas del paganismo, se atreva á usarlas en un asunto sacado de la historia moderna? ¡Á cuántos errores y contradicciones tiene que exponerse! Sannázaro, Camoens y otros incurrieron en esta falta. El más ciego partidario de la ficción antigua, leyendo los *Lusiadas*, hallará en ellos una general confusión de ideas y una mezcla de lo más sagrado de nuestra religión con lo más profano de la gentilica.... Tales inconvenientes resultan del uso de las fábulas antiguas en la epopeya: hoy son despreciables para nosotros aquellas ficciones: como no son creídas, no pueden mover el corazón, ni causar los efectos que desean los que las usan.... Y si observamos nuestra religión, ¿qué no hallaremos en ella adaptable á la poesía heroica? Un Dios omnipotente que formó el universo con sola su palabra, que todo lo cría, lo alimenta y lo sostiene: un Dios, á cuya voz terrible tiemblan los cielos y los abismos: los ángeles, ministros suyos, ó para el favor ó para el castigo: los bien-

aventurados, otros tantos héroes fortísimos... protectores de los hombres que los invocan y reverencian.... ¡Cuán abundante materia ofrece todo esto al ingenio de un poeta, que, ayudado de ingenio y gusto, quiera unir en la epopeya lo verosímil á lo maravilloso! Ni á sólo esto se reducen sus facultades: las cosas morales y físicas toman nueva forma; les da cuerpo, voz y acción». Esta doctrina se encuentra amplificada en una brillante nota de las *Poesías sueltas*, en que Moratín, á despecho de sus resabios volterianos, reconoce y exalta las ventajas estéticas del cristianismo, y habla con particular encarecimiento de la devoción á Nuestra Señora como fuente sublime de poesía: «Una mujer, la más perfecta de las criaturas, la más inmediata al trono de Dios, medianera entre Él y la naturaleza humana, Madre amorosa, amparo y esperanza nuestra, ¿qué objeto se hallará más digno de la lira y el canto?»

Moratín no formó propiamente escuela, ni tenía instintos de propagandista. Su misma pulcritud le alejaba del vulgo. Los que más frecuentaron su intimidad, como Estala, Tineo, Hermosilla, eran humanistas y gramáticos más bien que poetas. De Hermosilla, que fué el verdadero preceptista de este grupo, se hablará más adelante. D. Juan Tineo, colegial de Bolonia, sobrino de Jove-Llanos, y fundador con Moratín de la burlesca Academia de los *Acalófilos ó adoradores de lo feo*¹, era varón de inmensa lectura latina é ita-

¹ Tenía esta Academia por principal instituto leer y analizar las producciones más disparatadas de todos géneros.

liana ; pero nada imprimió, fuera de una réplica á las observaciones de Quintana sobre *La Mogigata*. Años después de su muerte, se insertaron en la obra póstuma de Gómez Hermosilla *Juicio Crítico de los principales poetas españoles de la última era*, dos fragmentos críticos de Tineo, uno sobre Moratín y otro sobre Meléndez, el primero todo de encomios fastidiosamente repetidos; el segundo de censuras tan encarnizadas y violentas, que á los que, mirando de lejos las cosas, apenas alcanzamos á percibir diferencia substancial ó de doctrina en las escuelas literarias españolas de fines del siglo XVIII, nos parecen absurdas é inexplicables. Nadie creería, á no verlo escrito por Tineo, que Meléndez fué comparado con Góngora en lo malo, y acusado formalmente de corruptor de la poesía y del lenguaje castizo, y de inventor de otro « exótico, mestizo y bárbaro », suponiéndose, además, en él y en sus discípulos, Quintana y Cienfuegos, un plan oculto y tenebroso, una especie de conjuración contra los antiguos númenes de nuestro Parnaso. Todo cuanto se dijo contra los románticos, todo cuanto se dice hoy contra los naturalistas, lo dijeron Tineo y Hermosilla contra Meléndez, que á muchos parece hoy un poeta amanerado, en quien nadie descubre atrevimiento alguno. ¡Buen desengaño para los que toman muy por lo serio estas parcialidades y banderías críticas, de las cuales al cabo de cuarenta años ya nadie entiende una palabra, porque á los ojos de la historia parecen todos unos, vencedores y vencidos, mo-

ros y paladines! *Rixatur saepe de lanâ caprinâ*. Tineo no dejaba de sentir la poesía á su modo, y era apasionadísimo de Fr. Luís de León y de Garcí-Lasso, sobre los cuales ha hecho delicadas observaciones, comparando, y. gr., la *Noche serena* con la oda de Meléndez *Á las estrellas*. Pero su ídolo fué Moratín, á quien admiraba por su semejanza con los poetas italianos, y, sobre todo, por el mérito de la *dificultad vencida*, al cual él daba importancia exagerada, y nada compatible con su entusiasmo por Fr. Luís de León, que nunca hizo alarde de vencer tales dificultades, sino todo lo contrario.

Algunos cuentan al traductor del Batteux entre los preceptistas de la escuela moratiniana, pero dudo que con bastante fundamento. El tal traductor nada más tenía de común con los amigos de Moratín que el ser aborrecedor de Meléndez y de los demás salmantinos, excepto Iglesias, cuyas anacreónticas pone sobre las de Meléndez. Por lo demás, sus adiciones son un centón, en que andan revueltas las doctrinas más contradictorias, copiados á la letra los discursos y prólogos de Estala, y á su lado, enteros y verdaderos, los capítulos de la *Poética* de Luzán relativos al teatro, y el *Análisis del Quijote* de D. Vicente de los Ríos, sin que se descubra en el buen Arrieta otro propósito que el de abultar farragosamente sus volúmenes. Por otra parte, es imposible que esta traducción, escrita en una lengua todavía más bárbara y neológica que la que usó Munárriz en su *Blair castellano*, haya podido ser nunca

el código de una escuela celosa como ninguna otra de los fueros de la lengua castellana. Capmany, que en esta parte pensaba como los moratinianos, confunde á ambos traductores en la misma reprobación y el mismo anatema, al principio de la segunda edición de su *Filosofía de la Elocuencia*.

Ya hemos dicho que el triunfo de Moratín sobre los malos dramaturgos estuvo muy lejos de ser tan completo como el que Cervantes obtuvo sobre los libros de caballerías, hasta el punto de no haberse impreso casi ninguno después de la segunda parte del *Quijote*. Moratín, trabajando con los mil escrúpulos con que trabajaba, no podía abastecer de piezas nuevas el teatro, y además, graves contrariedades y disgustos le alejaron de él muy pronto. Y como, por otra parte, nadie le imitaba ni seguía en el camino de la comedia clásica, continuó entregado el teatro á los Zavalas y Comellas, con cuyos disparatados engendros alternaban las producciones de nuestra antigua escena, ya en su primitiva forma, ya refundidas, y alguna que otra tragedia clásica, formada más bien sobre el patrón de las de Alfieri que sobre el de las de Corneille y de Racine. Entre estos ensayos trágicos, algunos ni representados siquiera, deben contarse los cuatro de Cienfuegos y los dos de Quintana, el *Coriolano* y el *Saúl* de Sánchez Barbero, el *Numa* de Castillo, algunas piezas de Rosa Gálvez, *Las Troyanas* del Duque de Híjar, la *Egilona* de Vargas Ponce, la *Polixena* de Marchena, y pocas más, ni buenas ni

malas, á las cuales pueden agregarse algunas valentísimas traducciones como las de Saviñón, D. Dionisio Solís y D. Juan Nicasio Gallego. Comedias originales, apenas hubo ninguna digna de particular memoria: las de Messeguer, Plano, Ramírez de Arellano, Enciso y Castrillón y algún otro (que tradujeron y refundieron mucho más que inventaron), son tan débiles y oscuras, que sus títulos se van de la memoria y de la pluma. En realidad, Moratín no tuvo sucesores hasta la época constitucional del 20 al 23, en que se dieron á conocer como poetas cómicos Martínez de la Rosa y Gorostiza. Sin ellos, habría una verdadera laguna en la historia de la comedia española desde Moratín hasta Bretón.

Moratín, creyendo de buena fe que las medidas oficiales podían reanimar la escena moribunda, había aconsejado al Príncipe de la Paz la formación de una *Junta censoria* de teatros. Pero esta junta se constituyó de una manera tan absurda, que á su frente vino á estar, como gobernador del Consejo, el general Cuesta, bizarro aunque desgraciado militar, y todavía más desgraciado y de todo punto incompetente juez en materias de poesía y de buen gusto, á lo cual se añadía su índole terca y dominante. De análogos defectos adolecían la mayor parte de los vocales. Moratín no pudo entenderse con sus compañeros, y se marchó de la junta renegando de ella, y bastante desengañado respecto de las maravillas de la protección oficial, puesto que años después no quiso aceptar el cargo de director único de teatros con

que le brindaron sus protectores. La junta, después de la dimisión de Moratín, no hizo más que desatinos, empezando por imprimir un formidable catálogo de piezas cuya representación se prohibía (más de seiscientas), figurando entre ellas las creaciones más portentosas de nuestro antiguo teatro, *La Vida es sueño*, *El Príncipe Constante*, *El Tejedor de Segovia*, etc., etc. En seguida hizo imprimir un *Teatro Nuevo Español* (1800-1801) en cinco volúmenes, donde hay alguna que otra pieza original y muchas traducciones, de las que decía Moratín que necesitaban traducción. Es curioso encontrar en esta colección las primeras muestras de la influencia del teatro alemán. Allí figuran, pésimamente vertidos (del francés, por supuesto) *Intriga y Amor* de Schiller, y un drama de Kotzbue (*La Reconciliación*). Casi al mismo tiempo, otro drama de Kotzbue, *Misantropía y arrepentimiento*, muy bien arreglado á nuestra escena por D. Dionisio Solís, alcanzaba verdadera popularidad. De este modo iba insinuándose el romanticismo en la forma de drama sentimental, al mismo tiempo que comenzaba á penetrar en la poesía lírica con Cienfuegos.

D. Dionisio Solís, á quien ya hemos mencionado varias veces, era uno de los literatos más clásicos de entonces, y aun se le acusaba de excesivo latinismo. Apuntador y oráculo de Maíquez, contribuyó á llevarle por el camino de la tragedia, y para que él los declamase puso en sonoros y magníficos versos castellanos el *Ores-*

tes y la *Virginia* de Alfieri. Pero aunque amigo de Moratín, no se dejó arrastrar á ciegas por su autoridad, sino que mostrando gusto muy ecléctico y singular afición á nuestro teatro, alternó esas traducciones con obras de índole muy diversa, y resucitó al olvidado Tirso de Molina. Sus ideas literarias propendían á la libertad, mucho más de lo que pudiera creerse. Al frente del *Orestes*¹ puso un prólogo vigorosamente escrito, donde, después de hacer notables consideraciones sobre el teatro italiano, achaca su esterilidad á la imitación servil de los antiguos. «Intentaron (los italianos y franceses) fixar límites á las artes, como el Criador á las ondas del mar, *usque quo et non amplius*: nunca quisieron, ó no supieron nunca renunciar al mísero trabajo de traducir ó de imitar.... Aun sus propias Poéticas, al menos las más célebres, no son otra cosa que citas ó comentarios prolixos de Aristóteles y de Horacio, á quienes concedían la infalibilidad de los oráculos: sin duda porque uno y otro los imitan en su misteriosa obscuridad. De manera que, sustituyendo la autoridad al raciocinio, el fanatismo de la credulidad á la reflexión y al análisis, idólatras de cuanto la antigüedad les ofrecía, sin distinción ni examen; en suma, más eruditos que filósofos, instituían en sus libros la imitación en dogma, en mérito la uniformidad, y un arte, en fin, de quien los más poderosos efectos son fruto de la

¹ *Orestes*, Tragedia en cinco actos, representada por la primera vez en el coliseo del Príncipe, día 30 de Mayo de 1807. Madrid, imp. que fué de García, año de 1815.

libertad y entusiasmo del alma, en un oficio mecánico de la memoria. *Ellos creían que la bondad de un drama no consistía más que en obedecer con una pueril superstición á los preceptistas del teatro*, como creían que las meras fórmulas retóricas constituían un discurso elocuente. Aquellos discursos ó poemas, que no tenían una exacta conformidad con estas fórmulas y preceptos, no tenían tampoco derecho, en su dictamen, al aprecio común, y mucho menos á la estimación de ellos, y *reducidos á la estrechura de sus reglas*, se resistían á confesar y reconocer el mérito de la *Farsalia* y del *Orlando*, porque, en fin, ¿cómo clasificar entre los épicos al Ariosto y á Lucano? ¿Cómo sentir deleite en la lectura de unas obras de que la antigüedad no les ofrecía modelos?... Siendo como es indefinido el número de ideas que puede abrazar nuestra mente, lo son también los modos de combinación de ellas.... Señalar límites á la esfera de los aciertos, y presumir que fuera de ella sólo se encuentra el error ó la nada, no es otra cosa que renunciar á la perfectibilidad de las artes, cerrar las puertas de la celebridad á los talentos, y condenarlos á una perpetua y afrentosa esterilidad. Las máximas absolutas, á no ser en las ciencias abstractas, son en las demás cosas erróneas y falibles: el preceptista ó crítico que identifica los términos de un arte con los de su propia capacidad, y se instituye árbitro de la posibilidad de las cosas, incurre é induce á los demás en un error funesto á la perfección de aquel arte. Aun cuando los preceptos se intro-

dujeron en las artes para utilidad de ellas, no debe ser tanta su inflexibilidad y tiranía, que, cuando esta utilidad misma lo ordena, no cedan en su obsequio, y sufran alteración en sus principios. *Y en el caso de que dichos principios sean inmutables é inconcusos, los medios de usar en el teatro de ellos para suscitar afectos y deseos, no reconocen límites, porque una multitud de circunstancias distintas entre sí concurren á la elección de dichos medios, y los modifican y alteran con respecto á los usos, á las ideas, al carácter, al clima y á las preocupaciones de los pueblos.* En conclusión, *el espíritu de imitación y regularidad científica en el arte dramático, nunca produjo ni producirá cosas que la posteridad imite y que arrebatan el alma en la lectura ó el teatro.* Y aconseja «examinar los fundamentos de la autoridad de que disfrutaban los trágicos franceses: estimar lo que en ellos es merecedor de estimación, y censurar lo que es digno de censura; formar idea de lo bueno ó malo de las cosas con relación á sus efectos y al fin á que caminan; regular por estos efectos y este fin los medios de que usan los maestros del arte, é inferir de ellos el mérito y autoridad de su doctrina; contrastar, en fin, el torrente de su celebridad, y osar creer en la posibilidad de su reforma.... porque la perfección absoluta, bien en las artes, bien en las demás cosas, no es de aquellas que el cielo quiso conceder á la tierra».

Fuera del error crítico que Solís comete poniendo á Alfieri entre los insurrectos y extreme-

do el contraste entre su tragedia y la francesa (que son, al fin, especies del mismo género), nada puede pedirse á esta elocuente profesión de *romanticismo*, tan enérgica y entonada como el prólogo de *Cromwell* ó el de las *Orientales*. Solís, á principios del siglo xix, venía á sustentar la misma doctrina estética que el P. Feijóo á principios del xviii. Y ya hemos visto cuántos son los eslabones que enlazan al uno con el otro, porque nada hay casual ni fortuito en la historia de la crítica española. El modesto y olvidado Solís, que es uno de los mejores poetas líricos y dramáticos de su tiempo, merece ser citado también entre los críticos de más arrojo, sin que haya entre sus principios y los de Moratín la comunidad que han soñado algunos críticos. Solís era muy amigo de Moratín, pero casi su adversario en literatura.

El movimiento literario iniciado en Salamanca y Madrid se comunicó con más ó menos intensidad á otras ciudades de la Península, especialmente á Sevilla, donde fructificó más y tomó un color local bastante pronunciado, amalgamándose con las gloriosas tradiciones de aquella ciudad en el siglo xvi, las cuales se intentaba renovar con más ó menos fortuna. Entonces nació la célebre *Academia de Letras Humanas*, sucesora de otras de muy corta vida que en Sevilla y en Osuna habían existido con los títulos de *Academia Horaciana* y *Academia del Sile*. Más afortunada la *de Letras Humanas*, duró desde Mayo de 1793 hasta fines de 1801, años fecundísimos y bien

aprovechados para las letras andaluzas. Y aunque la Academia, como cuerpo organizado, murió en el año últimamente dicho, su influencia se extendió mucho más acá, puesto que continuaron enseñando y escribiendo sus individuos conforme á las ideas y prácticas que en aquellas juntas dominaban. Arjona, Reinoso, Blanco y Lista compendian las glorias de la escuela sevillana en ese período: á su lado se agrupan otros poetas de segundo orden, como Roldán, Castro, Núñez-Díaz, Mármol, Hidalgo, y hasta cierto punto el abate Marchena.

La *Academia de Letras Humanas*¹ tuvo por censor á Forner y por primer secretario á Reinoso. Fué su principal instituto, aparte del cultivo de la poesía lírica, «el examen de los mejores libros escritos sobre las Bellas Letras», es decir, la difusión de una teoría literaria. Sucesivamente fueron leídos y estudiados en común los inmortales tratados de Luís Vives *De causis corruptarum artium* y *De tradendis disciplinis*, el *Ensayo* del P. André sobre la Belleza y un *Análisis del gusto* por Formey, que entonces corría con aprecio, la *Perfecta Poesía* de Muratori, el

¹ Paso rápidamente por las vicisitudes de esta Academia, sobre la cual pueden encontrarse reunidos todos los datos apetezibles en un estudio de D. Alberto Lista *De la moderna escuela sevillana de Literatura* (*Revista de Madrid*, 1838), en otro de Alcalá Galiano (D. Antonio) publicado en la *Crónica de ambos mundos*, y en la extensa biografía de Reinoso escrita por D. Antonio Martín Villa al frente de las *Obras de Reinoso* impresas por la *Sociedad de Bibliófilos andaluces* (Sevilla, 1872).

Método de estudios de Rollin, el del abate Fleury, las *Lecciones* de Blair, y mayormente los *Principios de Literatura* de Batteux, de quien los académicos sevillanos parecen haber hecho estimación singular.

Aunque los jóvenes estudiantes de teología que constituían el núcleo de la Academia habían procurado granjearse la protección de personas tan estimadas y respetables como el antiguo rector de la Universidad, D. José Álvarez Santullano, que hizo oficios de presidente, y el fiscal Forner, no se libraron, sin embargo, de la detracción y el odio de algunos espíritus rezagados y pedantescos, hostiles al buen gusto y al cultivo de las humanidades, y apologistas de los antiguos y degenerados métodos escolásticos. En 1796 se divulgó contra la Academia un libelo infamatorio, con el título de *Carta familiar de Don Myas Sobeo á Don Rosauero de Safo*. El encubierto autor, que antes había sostenido una polémica con Forner sobre la licitud moral del teatro, parece haber sido el Licenciado D. José Álvarez Caballero, preceptor de latinidad; pero la inspiración de la obra se atribuyó al canónigo y ex-rector de la Universidad D. Antonio de Vargas, latinista ilustre, pero poco literato y poco amigo de novedades. ¿*Cuáles son los frutos de esta Academia?*, preguntaba su adversario. Y la Academia acordó dar la mejor respuesta, imprimiendo en un volumen las poesías selectas que en sus juntas habían leído Reinoso, Blanco y Lista, precedidas de una *Apología*, que se encargó de escribir el presbítero

D. Eduardo Adrián Vacquer, socio también de aquella corporación ¹.

«Hay escuelas (decía el apologista) en que se enseña la inteligencia de las Sagradas Escrituras; pero no las hay donde se enseñen la Historia, la Geografía, las Lenguas, cuyo conocimiento es indispensable á un escritorario.... Empréndese el estudio de las Ciencias, pero sin el menor conocimiento de las Humanidades.... Si el estudio de las Humanidades puede ayudar verdaderamente, y abrir camino para las ciencias, ¿por qué no deberá precederlas?... ¿Quién, hasta ahora, criado perpetuamente entre la austeridad escolástica, ha sido después un buen humanista?... Es más apreciable de lo que vulgarmente se cree la profesión de humanista, y sólo las falsas ideas de los que se tienen por literatos y el mal gusto con que hasta ahora se han enseñado las ciencias pudieran haber hecho menos válido el estudio de las Letras Humanas.... ¿Y cuál puede ser la instrucción de unos hombres que ignoran los principios generales del buen gusto, aquéllos que arreglan, ilustran y enriquecen cualquier otro estudio, por docto que sea?»

El servicio inmenso que aquella Academia hizo á la cultura estética del pueblo sevillano, sólo se

¹ *Poesías de una Academia de Letras Humanas de Sevilla. Antecede una Vindicación de aquella Junta, escrita por su individuo D. Eduardo Adrián Vacquer, Presbítero, contra los insultos de un impreso con el título de Carta Familiar de Don Myas Sobeo á Don Rosauero de Safo. En Sevilla, por la viuda de Vázquez y Compañía, 1797. 'A.'*

estima y comprende debidamente leyendo estos pasajes. Una preocupación, entronizada entre teólogos y juriscultos, hacía alarde de menospreciar todo cultivo ameno del espíritu; y las mejores disposiciones poéticas, que nunca han faltado en aquella tierra privilegiada de las Musas, se agostaban y decaían miseramente, perdiéndose en lo trivial, en lo conceptuoso, en aquel género de poesía casera que envilece á un tiempo el arte y la condición del poeta.

¡Cuán distinto el espectáculo que presentaba la renovada escuela sevillana! Es cierto que mucha de aquella poesía era artificial; pero con noble y bien encaminado artificio, con elevación y dignidad en los asuntos y en los pensamientos, con jugo de doctrina, con esplendor y lumbré de estilo poético, llevado, es verdad, al extremo, porque ninguna reacción es eficaz sino á condición de extremarse. En la escuela sevillana, como en todo grupo literario, hay que distinguir dos cosas: la ejecución y la teoría. En la ejecución, aunque la moderna escuela sevillana manifestaba altamente el propósito de ser prolongación ó renovación de la antigua, inclinándose unos, como Reinoso y Roldán, á la imitación de Herrera, y prefiriendo otros, como Lista, un tono más suave y más próximo al de Rioja (ó al de las varias composiciones que entonces se confundían bajo el nombre de Rioja), pero acordes todos en la existencia de un lenguaje poético distinto del de la prosa, y que debía estudiarse en los poetas andaluces de la edad de oro, no por eso hemos

de ver en aquel movimiento (como algunos han visto, con notable error) una mera restauración arcaica, que, por otra parte, hubiera sido imposible. El mérito de aquellos poetas está precisamente en lo que tienen de poetas del siglo XVIII, en lo que deben á las ideas de Filosofía y de crítica reinantes en su tiempo. Esto es lo que da relativa originalidad y valor verdadero á algunas composiciones de Lista, de Arjona, de Blanco. Era imposible que espíritus educados con las doctrinas estéticas del P. André, de Batteux, de Marmontel, de Blair: concedores algunos de ellos de la lengua inglesa é imitadores de sus poetas, especialmente de Pope: admiradores de la poesía filosófica de Meléndez y Cienfuegos, de quienes recibieron el primer impulso, dejasen de presentar en sus aspiraciones y tendencias un carácter muy distinto del que hubiera cuadrado á los contertulios de Pacheco ó de Arguijo. Los tiempos eran otros, y otra tenía que ser forzosamente la poesía, menos poética en verdad, pero no falta de mérito cuando acertaba á ser sincera.

En cuanto á la crítica, el mismo Alcalá Galiano, á quien ciertamente no se recusará por parcial de la escuela sevillana, reconoce que era «de lo mejor para su época: no exenta ciertamente de preocupaciones...., pero, en general, sana, clásica, según se entendía á la sazón lo clásico, y apoyada en buena y bastante extensa erudición; crítica, en suma, parecida á la de *La Harpe* ó á la de *Blair*». La definición nos parece exacta, entendiéndose siempre que con ella no se intenta

calificar los numerosos é importantísimos trabajos críticos que Lista dió á luz después de 1820, todos los cuales, sin excepción, pertenecen á un nuevo modo y sistema de crítica, cuyo examen queda reservado para otro volumen de esta obra nuestra. De su primera juventud sólo andan impresas dos piezas críticas, leídas una y otra en la Academia de Letras Humanas, y, cada cual por su estilo, muy notables. Es la primera una imitación, ó, por mejor decir, adaptación ó refundición enteramente castellanizada del poema de Pope *The Dunciad*, larga sátira literaria en forma de parodia épica ¹. Este ensayo de Lista (leído el 22 de Julio de 1798) tiene versos admirables y una madurez de estilo que anuncia ya al futuro maestro y legislador del gusto, en el joven andaluz desenvuelto y chancero. En esta llamada *traducción*, los nombres y alusiones de Pope á autores ridículos ingleses están sustituidas con otras á autores castellanos no menos perversos y dignos de la férula.

Al año siguiente compuso y leyó Lista ² un *Examen del Bernardo de Balbuena*. Lista admiraba tanto como Quintana al brillante y pintoresco obispo de Puerto Rico, á quien pudiéramos llamar el *Ariosto* castellano. Censura el plan del *Bernardo*, pero aplaude fervorosamente el es-

¹ *El Imperio de la Estupidez* (impreso por primera vez en el tomo III de *Poetas Líricos del siglo XVIII*).

² El 15 de Setiembre de 1799. Publicado en la *Revista de Ciencias, Literatura y Artes* de Sevilla, tomo III, pág. 133 y siguientes.

tilo, hasta en aquello en que más se separa de la entonación igual y sostenida de Herrera y de su escuela: «acertó Balbuena en no haber sacrificado su abundante y noble facilidad al nimio trabajo de la corrección». Con este discurso comienza á notarse en el espíritu de Lista cierta desviación del rigorismo sevillano que profesaban otros académicos, especialmente Reinoso, el cual todavía, en un escrito de 1830, hablaba con visible despego del *desaliño* de Garci-Lasso, del *desmayo y falta de sonoridad frecuentes* en Fr. Luís de León, de la *sequedad* de los Argensolas, de la *incuria y vulgaridad* de Lope, y del *prosaismo* general de todos los poetas castellanos ¹, dando ocasión con esto á las feroces represalias de Gallardo, el cual envolvió un poco demasiado á Herrera en sus odios tan personales como literarios contra el *culto Fileno* y el *docto Anfriso*. De estas pobreza ó intolerancias provinciales ó regionales, propias de espíritus firmes y estrechos como Reinoso, estuvo bastante libre D. Alberto Lista, pero no del todo. Hay grandes poetas españoles que nunca acertó á comprender ni á estimar más que á medias. Aconteció esto con el que quizá es el primero y mayor de todos, con Lope de Vega, á quien tan sobremente juzgó en sus *Lecciones de literatura dramática*, y cuyos versos le parecían *malos, malísimos por la mayor parte*, al mismo tiempo que

¹ Artículo *Sevilla* en el *Diccionario Geográfico* de Miñano, tomo VIII, pág. 256. Este artículo es conocidamente de Reinoso.