

Dejando del buen gusto los senderos,
 Caminos escogieron desusados.
 Por lauros, si usurpados, lisonjeros,
 Por extraños y propios deslumbrados,
 En un monstruo el poema convirtieron;
 Que Menandro y Terencio esclarecieron.

.....
 Al fin de la razón la lumbre clara
 Las nieblas disipó de estos errores.
 La España en los que asombros aclamara,
 Sólo vió del teatro corruptores....

.....
 Tú no sigas *insano* á tus abuelos, » etc., etc.

En general, los preceptos estéticos de Pérez del Camino no se levantan un punto sobre el nivel vulgar: sólo los realza la expresión, que suele ser muy feliz. Asociar el arte al ingenio; *crear* y *pintar*, porque en ambas cosas consiste la poesía; formarse, *á par del gusto, oído fino*; cultivar laboriosamente el *instinto* de lo bello, desarrollar sus *gérmenes* por medio de la lectura y de la reflexión, y transformar de esta suerte el *instinto* en *hábito*; convertir la memoria en una galería de imágenes; aspirar de *sabio á la alta gloria*, si se aspira á la fama de poeta: tales son los principales artículos de la fe literaria de Pérez del Camino:

«Formado así tu gusto, y con secreta
 Grave meditación fortalecido;
 Rica de hermosas tintas tu paleta
 Y de armónico son rico tu oído;
 Lleno tú de alta ciencia, como atleta
 Que de potentes jugos se ha nutrido,

Con más seguro pie, con vigor nuevo,
 Puedes el monte hollar del sacro Febo.»

Véase en qué términos procura concordar el principio de lo *ideal* con el de la *imitación de la naturaleza*:

«Y esté siempre á tu espíritu presente
 Que la naturaleza es tu dechado,
 Y que debe el poeta en lengua hermosa
 Imitar su riqueza portentosa.

Cuanto ofrecen monstruos y primores
 El ancho suelo, el claro firmamento,
 Astros, fieras, saber, gozos, dolores,
 Todo puede *imitarlo* un suave acento:
 Todo un numen feliz en sus ardores,
 Cantando al son de armónico instrumento,
 En cuadros de arteificio deleitable,
 Bello lo puede hacer y hacer amable.

Mas esta *imitación*, al Pindo cara,
 Se oculta del copiante á la rudeza:
 Á par tal vez de la beldad más rara,
 Muestra lunares mil naturaleza.
 De la sublime perfección avara,
 Si del todo la ostenta en la grandeza,
 Parca en los individuos la reparte,
 Y aun sólo, al que más, da, dale una parte.

Róbala quien la imita este secreto;
 Nota las perfecciones esparcidas,
 Y las que le presenta cada objeto
 Las ofrece en sus cuadros reunidas:
 Así el griego escultor tomó discreto
 La majestad, las gracias esparcidas,
 Que en uno vió brillar y otro semblante,
 Y respiró en su mármol el Tonante.
 No Aquiles, cual se canta, denodado,

Ni á Troya cual se canta fué funesto ;
 Dominando el poeta lo creado ,
 Formó , escogiendo, el singular compuesto :
 Así cuanto me des sea trazado ,
 Parto *ideal* , pero *posible* : en esto
 La belleza poética consiste....»

Todo el resto del poema se resiente de la misma confusión y superficialidad de nociones estéticas. Hasta principios inconcusos, como el de la *unidad* (*simplex dumtaxat et unum*) le llevan á consecuencias críticas, absurdas y falsas, que Horacio hubiera rechazado de fijo. Así le vemos desatarse en el texto y en las notas contra lord Byron, á quien considera « jefe de la secta literaria llamada *romántica*, secta absurda, que se distingue sobre todo por la incoherencia de las ideas y por la falta de plan»; y se lisonjea (¡en 1829!) con la idea de poder *preservar á la juventud de sus oropeles*. Aconseja el estudio de los griegos y de los romanos: advierte que debe huirse de la Edad Media hasta llegar al Petrarca (nada de Dante), y luego estudiar á los italianos y españoles del siglo *xvi*; pero sobre todo á los franceses de la época de Luís XIV:

«La edad de la barbarie tenebrosa
 Huye veloz sin detener tu paso,
 Y á la edad te transporta venturosa
 Do renace entre escombros el Parnaso.

.....
 Del Sena á la ribera vuela luego,
 Del gran Luís á la corte celebrada....

Nunca el romano circo, nunca el griego,
 Á gloria más solemne y admirada
 El zueco y el coturno alzados vieron,
 Ni más claros intérpretes les dieron.»

Como documento histórico, la *Poética* de Pérez del Camino tiene particular interés. Es el testamento de una escuela que se empeñó en sobrevivir á sí misma. Y quizá á su propia intolerancia y franqueza debe su mérito poético, el cual es tal, que, á no haberse sometido el autor á las cadenas de la octava, que (diga él lo que quiera) es la versificación más impropia para un poema *didáctico*, y, á haberse podido mover con más desembarazo, dando á su estilo más igualdad, y á sus reglas más precisión y evidencia; competiría, no ya con Martínez de la Rosa, sino con el mismo Boileau, por el vigor dogmático de la sentencia ¹.

La *Poética* de Camino apenas fué leída ni influyó en España. No así las dos obras de que ahora vamos á tratar, aunque brevemente, por lo mismo que son tan conocidas y estimadas, y que su influencia ha sido enorme en nuestra enseñan-

¹ *Poética y Sátiras de Don Manuel Norverio* (sic) Pérez del Camino. Burdeos, casa de Carlos Lawalle sobrino, 1829, 8.º La *Poética* ocupa las 120 páginas primeras. Trata el primer canto de la *preparación del poeta y dotes fundamentales de toda composición* (imitación poética: plan ordenado: unidad: variedad: intención moral); el segundo de la *locución poética* (imágenes: estilo: versificación). En los restantes se aplican estas reglas á todo género de composiciones poéticas.

Esta *Poética* ha sido reimpresa por el Sr. Alonso Martínez, sobrino del autor, al fin de su traducción de *Las Geórgicas de Virgilio* (Santander, imprenta de F. M. Martínez, 1876).

za. Me refiero al *Arte de hablar* de D. José Gómez Hermosilla y á la *Poética* de D. Francisco Martínez de la Rosa, base de cuantas retóricas y poéticas se han venido escribiendo para la enseñanza elemental hasta estos últimos tiempos, en que las nuevas teorías estéticas, ya triunfantes en las esferas superiores de la enseñanza y en el común sentir de los críticos, han comenzado á penetrar, aunque tibia, perezosa y confusamente, en el recinto antes cerrado de las cátedras de humanidades, formando á veces monstruosa amalgama con lo peor de la rutina antigua.

El *Arte de hablar en prosa y verso* (título extravagante, que provocó las burlas de Gallardo y otros) es un libro algo pedestre, pero muy bien hecho dentro del criterio empírico y materialista que su autor aplicaba por igual á la literatura, á la filosofía, al derecho público y á cuantas materias trató su pluma. La grande influencia de Hermosilla como preceptista de la fracción más extremada y recalcitrante del neo-clasicismo ha sido, en parte, útil, y, en parte no menor, dañosa. Es evidente que se inspiraba en el *Arte de escribir* de Condillac, de quien ha tomado sus minuciosos análisis de pensamientos, expresiones, formas de lenguaje, etc. Su estilo tiene las mismas condiciones de precisión, limpieza y sequedad que caracterizan á los ideólogos franceses. Pero Hermosilla supo hacerse propia la doctrina y acomodarla á nuestra lengua mediante una multitud de consejos de utilidad práctica, más gramatical sin duda que literaria, pero indispen-

sable siempre para todo el que, aspirando ó sin aspirar á otras bellezas mayores, comprende que la primera condición de todo escrito es que las palabras traduzcan con exactitud el concepto. Los cuatro primeros libros de la obra de Hermosilla son dignos de toda alabanza bajo este respecto: su tratado de las expresiones y el de la composición ó coordinación de las cláusulas, quizá no tienen superior en ninguna *Retórica* castellana. Todo esto es trivial, mecánico, enfadoso: convenimos en ello; pero necesario. Es la parte de oficio de que no es posible prescindir en ninguna arte, pero á la cual tampoco conviene dar más importancia de la que tiene, ni mucho menos una importancia exclusiva, reduciendo á ella toda la teoría literaria. Sus juicios son de gramático, no de estético: mide los pensamientos y las imágenes con la vara de un mercader de paños: los rasgos más sencillos de estilo figurado le escandalizan y le parecen verdaderas transgresiones contra la ruín lógica y la pobre ideología que él profesaba. Aplica muy formalmente á la crítica de los versos de Lope las teorías de Destutt-Tracy, que, había querido castrar el entendimiento humano reduciendo toda Filosofía y todo arte al arte de la Gramática. De aquí los yerros de Hermosilla; su *formalismo* exclusivo é intransigente; la importancia desmedida que concede á los signos del pensamiento; su apreciación casi mecánica de los productos del ingenio; su calculado desprecio á toda especulación metafísica acerca de la belleza; y el rastrero *sensualismo* que asoma en su obra las ra-

rísimas veces que intenta penetrar en el campo filosófico. Inconsecuente con su escuela, definía el arte «colección ó serie de principios verdaderos, inmutables y fundados en la naturaleza misma del hombre», pero no se tomaba el trabajo de decirnos cómo se fundaba en la naturaleza humana la inmutabilidad de estos principios, ni cuál era la razón que legitimaba su verdad, puesto que no se trataba de axiomas matemáticos, sino de verdades segundas, de las que pueden y deben ser demostradas. Parece que alguien hizo notar á Hermosilla esta laguna, y en un apéndice trata de llenarla; pero confundiendo miserablemente las reglas técnicas, y hasta las reglas científicas y extrañas al arte (aunque el arte las presuponga), con los principios estéticos propiamente dichos. Nos enseña, por ejemplo, que «las reglas de la Arquitectura están fundadas en las eternas verdades de la Geometría, y las de la Pintura en las de la Óptica y Perspectiva». Como si la Pintura fuera alguna aplicación de la linterna mágica, ó la Arquitectura algún tratado de albañilería. Y luego se empeña en persuadirnos que son verdades que forzosamente se deducen «de la naturaleza misma de las potencias intelectuales y morales del hombre» principios como estos, tan menudos y tan discutibles: «que en las tragedias la acción ha de ser *extraordinaria*», «que en el poema épico los personajes secundarios han de ser generalmente *buenos*», etc., etc. De éstas y otras reglillas por el estilo, unas triviales y otras caprichosas, se atreve á decir Hermosilla que

«están como envueltas en la esencia misma de la racionalidad del hombre», condecorándolas además con el epíteto de «*decisiones de la sana razón*». La razón de quien no las admita está evidentemente enferma. Y de hecho Hermosilla trata como *locos* á todos los que se aparten de ellas: lanza atropelladas censuras sobre los más venerandos monumentos del arte nacional: da á Calderón el epíteto de *calenturiento*: ataca sañudamente la memoria de Lope y de Valbuena en cuantas ocasiones le parecen oportunas, y aun muchas sin venir á cuento; y, finalmente, recopila en ocho famosas *razones* toda su ira y todo su desprecio contra el metro castellano por excelencia, el romance, que califica de *jácara* y de *poesía tabernaria*, así como de *canijos* y *copleros* á sus cultivadores. Esta enemiga de Hermosilla tiene explicación harto fácil. Meléndez había hecho muchos y muy buenos romances, no ya solo amatorios y descriptivos, sino de la especie lírica más elevada, el *de la tempestad*, por ejemplo. Hermosilla sale de juicio ante la idea para él nefanda de que pueda escribirse una verdadera oda, y hasta una verdadera epopeya, en romances. ¡Quién le hubiera dicho á Hermosilla que ya había en Alemania un Jacobo Grimm que sostenía y probaba que el romance no era otra cosa que el metro épico de *diez y seis* sílabas, el más amplio de todos los metros épicos modernos, el que más cerca está del exámetro antiguo! ¡Y cuánto se hubiera asombrado él, que, en son de parodia, traducía en romance el principio de la

Iliada, de ver trozos de la misma *Iliada* puestos por Littré en alejandrinos de *cantar de gesta*. Menos de cuarenta años han bastado para que todo el mundo comprenda lo que hubiera parecido una blasfemia á los antiguos helenistas como Hermsilla, es decir, que los bárbaros poetas franceses y castellanos de la Edad Media son mucho más homéricos que el elegantísimo Virgilio!

Alguien habrá creído, en vista de lo expuesto, que Hermsilla carecía de todo sentido estético. Nada más lejos de la verdad, sin embargo. Hermsilla prescinde de la Estética, por sistema, ó por temperamento empírico; no porque le faltasen condiciones para cultivarla: su apéndice *sobre el gusto* lo prueba con toda evidencia. Ese apéndice no desentonaría en ningún tratado espiritualista. Hermsilla defiende con sumo calor y copia de racionios que «hay en las composiciones literarias cosas que son en sí mismas buenas ó bellas, independientemente del aprecio que merecen al que las lee», y del juicio que de ellas forma, y niega que «la aptitud para distinguir lo malo de lo bueno, lo feo de lo hermoso en materias literarias, sea una facultad puramente mecánica, debida á la sola sensibilidad». Y, sin embargo, para él la idea de la belleza se reducía á la *pura sensación*. Pero en esta parte hace manifiesta traición á sus opiniones: la fuerza de la verdad le arrastra, sin que él se dé cuenta de ello, á todo género de concesiones ontológicas, hasta admitir una belleza que «lo sería aunque todo el género humano dijese que no»,

un *modelo ideal*, un *tipo primordial*, tan inmaculado y tan perfecto como el de los platónicos. Una cosa es lo bello y lo deforme *real* y en sí, y otra muy distinta la impresión que en nosotros hace cuando nuestro órgano intelectual está viciado. Hay en el gusto un placer ó un desagrado que puede depender de la organización física (añade Hermsilla); pero «el distinguir en el objeto agradable ó desagradable lo que produce estas respectivas impresiones, y el decidir si se deben á las cualidades *reales* del objeto ó á nuestra particular disposición», es obra del entendimiento. El sentir *confusamente* la belleza, equivocándola, pertenece tal vez á la sensibilidad: el *conocerla* es oficio propio de la razón discursiva. No puede darse doctrina más verdadera, sólida y ancha.

Pero Hermsilla se cuida poco de la consecuencia y trabazón de sus opiniones. Su libro, á pesar de las exageradas pretensiones que afecta, tiene (sobre todo en el segundo tomo) mucho de centón ó rapsodia. Las *Lecciones* de Blair están saqueadas á manos llenas en todo lo relativo á la teoría de los géneros literarios. Cosa verdaderamente digna de ponderación en Hermsilla, que tan sangriento odio profesaba á los secuaces de la escuela salmantina, á los cuales servía de código el libro del profesor escocés traducido por Munárriz ¹.

¹ *Arte de hablar en prosa y verso* por D. José Gómez Hermsilla, Secretario de la Inspección General de Instrucción Pública. Segunda edición. Madrid, en la Imprenta Nacional, 1839. 2 tomos, 4.º

La primera edición es de 1825. Hubo otras muchas poste-

Las excelentes condiciones didácticas del libro de Hermosilla, su claridad y su método, unidas al apoyo oficial de que él y otros afrancesados disfrutaban en los últimos años de Fernando VII, hicieron que el *Arte de hablar* se entronizase en la enseñanza con irritante monopolio. El autor era secretario de la Inspección general de Estudios (cargo que casi equivalía al de director de Instrucción pública en nuestros días), y le costó

riosos, entre ellas dos de Salvá (París) con notas críticas, que corrigien ó moderan algunas de las expresiones de Hermosilla en detrimento de la fama de nuestros poetas antiguos.

Sobre los incidentes de la primera edición del *Arte de hablar* debe leerse una carta curiosísima de Hermosilla á Moratín, inserta en el tomo III de las *Obras póstumas* de éste. Los enemigos del iracundo preceptista suscitaron contra él una tormenta palaciega, solicitando que el libro se prohibiese, so pretexto de *moralidad*. El lance fué ruidoso, é intervinieron en él altos personajes, tales como el Nuncio de Su Santidad y el confesor de la Reina Amalia, á quien el libro va dedicado.

Poseo un manuscrito de Hermosilla intitulado *Compendio de bellas-letras*, copiado en Montpellier, en 1818, por su discípulo el químico catalán Roura. Este manuscrito puede considerarse como el primer bosquejo del *Arte de hablar*. La doctrina es, en substancia, la misma, y la exposición tampoco varía en cosa notable. Es, sin embargo, curioso ir advirtiendo la creciente rigidez de la crítica de Hermosilla, desde el *Curso de Bellas Letras* hasta el *Arte de hablar* y el *Juicio crítico*. En nuestro manuscrito nunca menciona á Meléndez más que para elogiarle, y califica á Valbuena de *buen poeta*.

Entre los folletos que se publicaron contra Hermosilla, merece atención el siguiente:

—*Carta Crítica, en que se dice algo, de lo mucho que se pudiera decir, acerca del juicio establecido en cierta obra moderna sobre los célebres poetas españoles Lope de Vega y Valbuena, y otro algo en orden á la utilidad de aquella obra. Madrid, imp. de D. M. de Burgos, 1826. 8.º*

poco lograr una real orden (de 19 de Diciembre de 1825) que declaró su libro texto *único* y forzoso para las cátedras de Humanidades, sustituyendo al *Blair* de Munárriz, que hasta entonces había gozado del mismo escandaloso privilegio. Aunque el de Hermosilla duró sólo hasta 1835, suponemos que en estos diez años debió de ser para él un verdadero río de oro.

Pero si la protección del Rey, muy bien hallado entonces con los fautores del *despotismo ilustrado*, bastó para enriquecerle, no así para tapar la boca á sus adversarios, que se arrojaron feroces sobre el libro, y aun sobre la persona del autor, á quien su genio atrabiliario hacía aún más odioso que el recuerdo de sus veleidades políticas. Los pocos que quedaban de la escuela salmantina acogieron con una tempestad de folletos y de sátiras el libro de Hermosilla. Moviales á ello la enemistad política, cada vez más encarnizada, entre los *afrancesados* prepotentes y los *liberales*, entonces en desgracia, y tan fiera y deslealmente atacados por Hermosilla en su *Jacobinismo*; pero incitaba aún más á los discípulos de Meléndez el desdén y afectado olvido de Hermosilla hacia su maestro: aquel empeño interesado y ciego de poner á Moratín por dechado de toda perfección: las alusiones, poco embozadas, contra Cienfuegos, y el ensañamiento con Valbuena y con los *Romances*; sólo porque Quintana había ensalzado á uno y á otros en su colección de poesías selectas. Salieron, pues, á luz hasta dos ó tres opúsculos anónimos, no mal escritos ni ra-

zonados, en que se ponían de manifiesto los errores y contradicciones de Hermosilla. Y mientras un chusco preguntaba en un ovillejo, aludiendo al raro título del *Arte de hablar*:

«¿Quién da para hablar cartilla?
Hermosilla»;

corría por Madrid el siguiente epigrama, que al ofendido autor hubo de serle doblemente doloroso, por ser parodia de otro de su ídolo Moratín:

«¿Veis á Hermosilla escuálido, estropeado,
Tuerto, deforme, feo por esencia?
Pues lo mejor que tiene es la presencia.»

Ni fueron sólo los discípulos de la escuela de Salamanca los conjurados contra la intransigencia de Hermosilla. Con ellos hicieron causa común los eruditos amantes de nuestra antigua literatura y los campeones del naciente *romanticismo*, comprendiendo los daños que iba á causar la promulgación oficial de aquel código inflexible, en que se desestimaba y proscribía lo más bello y espontáneo del arte nacional. Los traductores del Bouterweck (Cortina y Ugalde) salieron á la defensa de los romances, calificando de *rapsodia* el *Arte de hablar* y de *autor de centones* á Hermosilla. Gallardo apuró el vocabulario de los dicterios con ocasión de lo que él llamaba *Arte de hablar disparates*, así en el folleto de gladiador que tituló *Las letras, letras de cambio, ó los mercachifles literarios*, como en otros papeles volantes que por aquellos años salieron de su ace-

rada pluma. El sabio y mesurado D. Agustín Durán, en su *Discurso sobre el influjo de la crítica moderna en la decadencia del teatro español*, primer escrito en sentido romántico que vió la luz en nuestro suelo después del silencio de Böhl de Faber y de la desaparición de *El Europeo* en 1824, se opuso con más alto sentido crítico que el que alcanzaba Gallardo á lo que él llamaba el *análisis prosaico* propio de *almas de pedernal*, y redujo fácilmente á polvo las *razones* de Hermosilla contra los romances, con sólo insertar, acompañado de algunas notas críticas, el bellísimo de *Angélica y Medoro*. Y cual si todo esto no bastara, años después, el Duque de Rivas, ingenio español de pura raza, creyó conveniente hacerse cargo, en el prólogo de sus bellísimos *Romances Históricos*, de las doctrinas de Hermosilla sobre el particular, demostrando teórica y prácticamente la sinrazón y falta de gusto con que se llamaba *jácaras* á tan portentosas creaciones, y *canijos* á los ignorados y modestos ingenios que tales maravillas produjeron. Á estas refutaciones y á las enseñanzas de Lista se debió el que en parte se atajara el mal causado por la crítica estrecha de Hermosilla, que, por otra parte, llegó un poco fuera de tiempo, y cuando la batalla romántica estaba ya casi ganada.

Todavía puede esto decirse con más rigor de un libro póstumo de Hermosilla, que no vió la luz hasta 1845, y esto, no en España, sino en París, publicado por D. Vicente Salvá, que en su prólogo comienza por desacreditarle. Sólo en

América logró algunos lectores. Se titula *Juicio Crítico* (sic) *de los principales poetas españoles de la última era*, y tiene por objeto único encaramar el nombre de D. Leandro Moratín, como poeta lírico, sobre todos los poetas pasados, presentes y futuros, persiguiendo con una ferocidad sin límites, que raya en lo chistoso y en lo increíble, el nombre de Meléndez y el de Cienfuegos. No puede darse crítica más pobre, más ciega, más apasionada, más contradictoria y pueril, como toda crítica que no pasa de los ápices gramaticales ni se digna penetrar un momento en el alma del poeta. Su misma admiración por Moratín no es sensata ni razonada, y se funda en los motivos más pequeños y ridículos, concediendo igual importancia á un epigrama insulso, ó á un cumplimiento áulico, que á la magnífica elegía *Á las Musas*, á la epístola *Á Lasso* ó á la oda *Á la Virgen de Lendinara*. Yo creo que una gran parte de la prevención que generalmente reina contra Moratín, proviene de haber tenido tan frenéticos y desatentados admiradores.

El *Juicio Crítico* (pleonasma intolerable en un helenista como Hermosilla) yace enterrado para siempre bajo el peso de las refutaciones críticas que hicieron en España D. Juan Nicasio Gallego, y en América D. Andrés Bello. Pero como curiosidad de historia literaria, no es cosa tan baladí, y, además, contiene observaciones gramaticales y métricas que no carecen de utilidad, con tal que los principiantes, al ir á buscarlas en el libro, procuren no contagiarse con aquel modo feo

y pedantesco de crítica, ni confundir el cuidado de la pureza gramatical con la mala educación y la grosería ¹.

Para nosotros, el verdadero mérito de Hermosilla está en sus trabajos de helenista, en su laboriosa traducción de la *Iliada*, ni leída, ni entendida, ni apreciada por los literatos contemporáneos suyos, sin excluir los más ilustres. Hoy bien podemos decir, con el sabio helenista D. Juan Valera, uno de los pocos españoles que tienen voto en estas cosas, que la traducción de Hermosilla, tal cual es, *excede á la traducción inglesa de Pope y á todas las francesas* (excepto la de Leconte de Lisle, posterior al tiempo en que escribía esto el Sr. Valera), *y sólo cede á la alemana de Voss y á la italiana de Monti*. Hermosilla adolece de algunos defectos inherentes á todos los humanistas antiguos; se permite, aunque menos que otros, suprimir epítetos de fórmula, y más comúnmente embeberlos en algún largo rodeo; pero en general respeta las principales condiciones del estilo homérico; no teme repetir palabra por palabra los discursos de los heraldos, y se esfuerza por acercarse á la llaneza y naturali-

¹ *Juicio crítico de los principales poetas españoles de la última era*. Obra póstuma de D. José Gómez Hermosilla. París, librería de Garnier hermanos, sucesores de D. V. Salvá, 1855. (Saint-Cloud, imprenta de la viuda de Bélin.) Es reimpresión en un solo tomo de los dos de la edición de 1845. Del arte de Don Juan Nicasio Gallego ya se ha hablado. Las observaciones de Bello deben leerse en sus *Opúsculos* (tomo II, pág. 265 y siguientes), y en un interesante capítulo de su biografía, escrita por Amunátegui (páginas 501 á 526).

dad del lenguaje épico. Pero como su alma no era poética, fácilmente cae en lo desmayado, en lo trivial y en lo prosaico, que de ninguna manera han de confundirse con la divina sencillez del rapsoda heleno. Sus versos suelen carecer de armonía y de número, pero también los hay muy felices y hasta magníficos. En conjunto, y salvas desigualdades inevitables en un trabajo tan largo, el tono, lenguaje y colorido poético son muy superiores á lo que pudiera esperarse de un tan helado preceptista como Hermosilla. Si esta traducción hubiera sido leída cuando apareció en 1831, Hermosilla habría sido, á su manera, uno de los más eficaces removedores de la opinión en materias poéticas, é indirectamente uno de los fautores del romanticismo, á fuerza de volver al clasicismo primitivo y verdadero. Pero los poetas de aquel tiempo, ó no leían á Homero, ó le leían pésimamente traducido en prosa francesa, lo cual es peor que no leerle de ninguna manera.

Desgraciadamente, Hermosilla, á pesar del mucho griego que sabía, y de los muchos aciertos que hay en su traducción, se fué al otro mundo no sólo creyendo en la existencia personal de Homero (que esto poco importa, y es cuestión opinable), sino creyendo con entera buena fe que Homero había sido un poeta culto y de escuela, ni más ni menos que Virgilio ó el Tasso, y de ninguna manera un cantor popular. Hermosilla no dudaba que si Homero cantó alguna vez en público, sería por su gusto ó por complacer á los

reyes que le protegían, pero de ninguna manera como oficio y para ganarse el sustento. Afirmaba, por de contado, la absoluta *unidad* de composición en los dos poemas, y no dudaba ni un instante que se hubiesen transmitido á nuestros días tales como los *escribió* su autor, porque tampoco sospechaba que Homero no hubiese sabido escribir. ¿Cómo no, si había *estudiado muy detenidamente las reglas del arte*, sin duda en algún manual por el estilo del *Arte de hablar*, y había tenido por *catedrático* (sic) á un tal Femio, *director de una Academia de Literatura en Esmirna*, semejante, sin duda, al colegio de San Mateo en que Hermosilla enseñaba su *Gramática general*?

Este falso y extravagante concepto de la poesía homérica no ha viciado la traducción de Hermosilla tanto como pudiera creerse, pero hace realmente intolerable la lectura de su *Examen de la Iliada*, que ni una sola vez se levanta más allá de la vulgar retórica, y aparece completamente extraño á todas las grandes cuestiones exegéticas, lingüísticas, mitológicas, históricas, y estéticas, sobre las cuales, entonces con más calor que nunca, batallaban los filólogos de otras partes alrededor del texto de Homero. Para Hermosilla no existen ni los *Prolegómenos* de Wolff, que ya tenían más de cuarenta años cuando él escribía, ni mucho menos los trabajos de Lachmann, que tan enormemente influyó, convirtiendo en positivo el método puramente negativo y demoleedor de Wolff; ni mucho menos pudo hacerse cargo de la reacción *antiwolffia-*

na que ya apuntaba en su tiempo, y que ha acabado por arruinar en gran parte las paradojas del gran maestro de los helenistas germanos. No parece sino que en España, desde principios del siglo, nos habíamos incomunicado con el resto del mundo.

Y lo más raro y digno de notar es que esta incomunicación se extendiese á algunos de los más doctos varones que formaron parte de la segunda emigración española de 1823, y que escribían en París ó en Londres, en medio del mayor movimiento y efervescencia de las ideas críticas. Pero es lo cierto que éstas apenas habían labrado nada en el espíritu, por lo demás tan ecléctico y tan inclinado á la tolerancia, de D. Francisco Martínez de la Rosa, cuando en 1827 hizo salir de las prensas de Didot una *Poética* castellana en silva y en seis cantos, acompañada de largas anotaciones y apéndices que llenan dos volúmenes, y constituyen un verdadero curso de literatura castellana ¹. Martínez de la Rosa no era un *clasicista* fanático. Figurará por derecho propio en la última parte de nuestra historia, como uno de los primeros que en nuestro teatro hicieron triunfar el romanticismo: en la práctica con su *Aben-Humeya* y su *Conjuración de Venecia*, en la teoría con su discurso sobre el *drama histórico*. Ya en otra parte, juzgando largamente á Martínez de la Rosa,

¹ Ocupa los dos primeros tomos de las *Obras Literarias* de Martínez de la Rosa, impresas en cinco volúmenes desde 1827 á 1830. Hay varias reimpressiones posteriores, y es libro conocidísimo.

le presenté como un poeta de *transición*, que alcanza en nuestras letras lugar parecido al de Casimiro Delavigne en Francia. Pero cuando escribió la *Poética*, aún no había sonado para él la hora de la emancipación. No en forma violenta y agresiva como Hermosilla (porque esto no cuadraba con su indole mansa y benévola) sino con templanza, moderación y sensatez, con aquella flor de aticismo y de cultura que le caracterizó siempre, el elegante ingenio granadino profesaba en su código poético principios enteramente iguales á los de Boileau, no sólo en aquello que la *Poética* de Boileau tiene de eternamente verdadero y de racional, sino en lo mucho que tiene de convencional y de arbitrario. La medida y la discreción de Martínez de la Rosa, el fino temple de su gusto, que le hace detenerse á tiempo y no exagerar brutalmente ningún principio, como los sectarios vulgares, contribuyen á que este defecto se perciba menos, al paso que la abundancia de selectas citas castellanas esparcidas en las notas dan cierto sabor nacional á una obra cuyos elementos son evidentemente de importación extranjera. Bajo el aspecto de las doctrinas estéticas, poco hay que aplaudir en la *Poética* de Martínez de la Rosa, que en este punto de la filosofía del arte representa, lo mismo que Hermosilla, un retroceso sensible respecto de las altas y comprensivas ideas que hemos visto desarrolladas en un proceso verdaderamente científico por Luzán y por el abate Arteaga. En estos otros libros del tiempo de Fernando VII, todas las nociones ge-

nerales adolecen de una superficialidad y vaguedad extraordinarias. Nunca habían descendido tanto los estudios filosóficos en España, y era forzoso que todas las ramas del saber se resintiesen de esta decadencia especulativa. Martínez de la Rosa maneja con cierta habilidad diserta y agradable los términos *fantasia*, *ingenio*, *naturaleza bella*, *imitación*, *buen gusto*, *proporción*, *unidad*, *enlace*, *sencillez*, pero como fórmulas vacías de contenido, y sin cuidarse de seguir el desarrollo lógico de tales ideas ni de enlazarlas en forma de sistema. Admite la doctrina del *ejemplar ideal*, pero no en el sentido de idea pura, sino de prototipo formado por selección entre las partes bellas de los objetos naturales, á la manera que Zeuxis lo ejecutó con las vírgenes de Crotona:

«Desdeñando sacar una vil copia
Con baja esclavitud, libre campea
El *ingenio creador*, compara, elige,
Forma de mil objetos una idea,
Y ornando á su placer su propia hechura,
Émulo de natura,
La iguala, la corrige, la hermosea.
Así diestro pintor no copia á Silvia,
La hija más bella de su patrio suelo,
Al retratar la hermosa Citera:
De una y otra beldad forma en su mente
De la alma Diosa el *ideal modelo*,
Al lienzo le traslada, le da vida,
Y á su ingenio divino,
No á Jove ni á las gracias debe Venus
Su airoso talle y rostro peregrino.»

Reduciendo á compendio las ligeras indicacio-

nes de Martínez de la Rosa, diremos que para él las dos facultades artísticas son la *ardiente fantasía* y el *ingenio creador*, las cuales, contemplando *el propio, el solo, el único modelo de la bella naturaleza*, é imitándola sin caer en copia servil, sacan á luz los partos prodigiosos de la *invención*, regulados siempre por el *buen gusto*. Este *buen gusto* no se adquiere ni por áridos preceptos ni por sutiles racionios, sino que se nutre con la contemplación de bellísimos modelos, especialmente griegos y romanos:

«Parece que á los griegos venturosos
Mostró naturaleza
Su nativa belleza,
Y ellos sencilla, pura,
Sin arte ni atavios,
Cual ciegos amadores
Presentaron desnuda su hermosura.»

Fiel á su temperamento equilibrista, en literatura como en política, hace consistir la belleza en un *medio* entre la *variedad* y la *unidad*, á la manera que hacía consistir el óptimo gobierno en un *medio* entre la *libertad* y el *orden*. La expresión *medio* es impropia en ambos casos, puesto que no se trata de términos antitéticos, sino de conceptos inferiores que se armonizan bajo otro superior; pero todavía es más inexacta cuando se aplica á la *belleza*, que por su esencia misma no es *medio* sino *fin*, ni depende de otra cosa alguna, ni dice relación á ella, sino que tiene en sí su propio y sustantivo valor, pudiendo calificarse la *unidad* y la *variedad* de elementos componentes

suyos, pero no de extremos entre los cuales se mantenga equilibrada.

Á pesar de su alejamiento de las especulaciones metafísicas, Martínez de la Rosa ha tomado algunas ideas del excelente libro de Arteaga. Siguiendo las huellas de aquel sabio Jesuíta, nos enseña que «por la palabra *hermosear* no se entiende otra cosa sino dar á cada objeto la mayor perfección posible en cualquier género que sea, pues un objeto horroroso puede ser tan bello en este sentido como el más agradable. Las espantosas sierpes pintadas por Virgilio saliendo del mar para acometer á Laoconte, son tan bellas en poesía, como el pajarillo de Lesbia celebrado por Catulo (son *mucho más bellas*, debió decir Martínez de la Rosa, si no le hubiera extraviado su gusto anacrónico, añinado y madrigalesco); y, pasando de lo físico á lo moral, el parricida Orestes no es menos bello en la imitación dramática que el inocente Hipólito».

Del mismo Arteaga ó de Capmany, que á su vez lo había tomado de los psicólogos escoceses, recibe Martínez de la Rosa la consideración del *buen gusto* como un *sentido interno*, por medio del cual apercibimos instantáneamente (y sin que aparezca siempre el juicio) las bellezas ó los defectos de una obra artística.

También expuso con bastante lucidez la doctrina del *plan* y de la *unidad de composición*, principio común á todas las artes imitadoras, aunque no toma en cuenta las diferencias de cada arte, según sus medios de expresión. «Deben todas las partes

concurrir en un solo punto, como todos los radios de un círculo en un centro; pero si se quebranta esta regla, el ánimo se embaraza, afanándose por percibir de una vez las relaciones que unen las diversas partes.»

La parte de esta *Poética* relativa al drama no anuncia de ninguna suerte al autor de las tentativas románticas ya mencionadas. Es más: parece imposible que se haya escrito después del curso de Guillermo Schlegel, ó después de la irrefutable y profundísima carta de Manzoni contra las unidades dramáticas. Martínez de la Rosa, no sólo las acepta en todo su rigor, sin hacerse cargo para nada de los argumentos de sus impugnadores, como si las cosas estuviesen en el mismo pie que en tiempo de Boileau ó de Corneille, sino que se pierde en un laberinto de discusiones pueriles sobre la mayor ó menor extensión que puede darse al plazo fatal de las veinticuatro horas y sobre el modo de distribuir en los entreactos las horas que exceden de la medida; y en cuanto á la *unidad de lugar* (jamás soñada por los antiguos), toda su tolerancia se reduce á permitir que se mude la escena dentro de un espacio reducido; v. gr.: una plaza, un templo, el «interior de un palacio, y todavía mejor si se encierra toda ella en las varias partes del mismo edificio». La crítica dramática de Martínez de la Rosa en 1827 no iba ni dos dedos más allá que la de Moratín y de La Harpe. Su mayor arrojó consiste en haberse opuesto á la prescripción necia y ridícula de los que prohibían *ensangrentar la escena*, así como, tratando

de la epopeya, tuvo, ni más ni menos que Moratín, el buen gusto de rechazar por igual la *máquina* mitológica y la *máquina* alegórica, en asuntos cristianos y modernos, recomendando por el contrario, los *agüeros*, los *presentimientos*, las *visiones en sueños*, las *profecías*, las *palabras fatídicas* y otras supersticiones de carácter moderno.

Considerada como *poema*, esta obra de Martínez de la Rosa, sin tener nada de aquel vigor de expresión que hace que se fijen indeleblemente en la memoria los aforismos de Horacio y algunos de Boileau, es uno de los mejores testimonios de aquel fácil y simpático talento de ejecución y de remedo que caracteriza á Martínez de la Rosa, y que le da á veces las apariencias de un ingenio superior, sin serlo realmente. Pero hay tanto desbarazo, tanta fluidez, tanta soltura para asimilarse las bellezas ajenas y hacer que parezcan propias y nativas, que el efecto general resulta muy agradable, y aquellos versos tan ágiles y flexibles se deslizan suavemente en el oído, despertando el recuerdo de otras armonías más poderosas y lejanas.

Lo que ciertamente debe ser alabado sin restricciones son los *apéndices históricos de la Poética*, especialmente los que versan sobre la tragedia y la comedia española. El autor los calificó modestamente de «noticias sucintas y no muy exactas»; pero nada más completo y exacto se había escrito hasta entonces sobre nuestro teatro, excepción hecha de los *Orígenes* de Moratín,

que todavía no eran del dominio público. Martínez de la Rosa no tenía la erudición de Moratín en aquel punto particular que tanto había profundizado éste; pero no tiene ni menos penetración ni menos acierto en los juicios de lo que alcanzó á leer, v. gr., la *Propalladia* de Torres Naharro. Y aunque pueden notarse algunos desciertos parciales, entre los cuales es notable el de no haber sospechado siquiera el sentido simbólico de *La vida es sueño*, no viendo en Segismundo otra cosa que «un príncipe de Polonia encadenado por su padre como una fiera», contando tal asunto entre los estériles, y tal drama entre los peores de Calderón, no bastan estos lunares, ceguedades é injusticias, propios de la escuela que el autor seguía, para escatimarle el galardón que merece por los aciertos, que debe, no á su escuela, sino á su personal instinto, discernimiento y sentido de la belleza.

Martínez de la Rosa tradujo magistralmente, en versos sueltos, la *Poética* de Horacio, y la ilustró con una breve pero docta *exposición*. Para esta obra no debemos tener más que alabanzas. De las infinitas traducciones que hay en castellano, como en todas las lenguas cultas, de aquel código inmortal del buen gusto, ninguna es tan elegante y tan poética, aunque haya otras más literales. La de Burgos flaquea por el empeño infeliz que tuvo de hacerla en romance endecasílabo, metro desdichado para traducciones. La de D. Juan Gualberto González es la que más de cerca sigue la letra del original; pero esto