

mismo la desvía á veces de su espíritu, y la hace áspera é intratable. De otras posteriores á la generación literaria del siglo pasado no hemos de hablar ahora.

Á alguien extrañará que después del nombre de Martínez de la Rosa, y como representante de la misma escuela de elegante clasicismo, no coloquemos el nombre de otro escritor granadino, D. Javier de Burgos, el más célebre de nuestros intérpretes de Horacio. Pero, en nuestro concepto, Burgos, á pesar de haber traducido á Horacio, ó quizá por haberle traducido y entendido tan bien, entró mucho antes que Martínez de la Rosa en los rumbos de la crítica moderna, como lo atestiguan sus estudios sobre nuestros dramáticos, impresos ya en la época constitucional del 20 al 23, sus comedias algo posteriores, y su discurso de entrada en la Academia Española en 1827. Le reservamos, pues, un lugar entre los iniciadores tímidos, pero iniciadores al cabo, de un modo de juzgar las obras artísticas, algo distinto del que prevalecía á fines de la última centuria. Algo por el estilo puede decirse de las pocas indicaciones generales esparcidas en el comentario de Clemencín al *Quixote*. En realidad, la *Poética* de Martínez de la Rosa es la llave que cierra el período abierto por la *Poética* de Luzán <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Es tan copioso el número de libros y opúsculos de crítica literaria impresos en España durante la época que abarcan estos dos capítulos, que tenemos, no sólo el temor, sino la certeza de haber omitido algunos dignos de estudio y de mención. Sin salir de nuestra propia biblioteca, bastante copiosa en este género de literatura, se nos ofrecen todavía los siguientes

PORTUGAL. El triunfo de la escuela neo-clásica en este reino fué mucho menos disputado que en Castilla. Faltaba el único elemento robusto de resistencia que entre nosotros había: el teatro.

tes, de que no hemos hecho mérito por no haber encontrado ocasión oportuna:

—*Dolencias de la crítica, que para precaución de la estudiosa juventud, expone á la docta madura edad, y dirige al muy ilustre señor D. Fr. Benito Jerónimo Feijóo, etc., el P. Antonio Codorniu, de la Compañía de Jesús, Honorario de la Academia del «Buen Gusto» de Zaragoza. Con licencia. Gerona, por Antonio Oliva. Año 1760. 8.º*

Este libro es un tratado de crítica general y no de crítica literaria: bastante análogo, por otra parte, al *Criterio* de Balme. El P. Codorniu, á quien hay que reconocer no vulgar vocación de moralista y observador de costumbres, como lo manifiesta su libro de *Ética*, traza aquí una especie de higiene intelectual, recorriendo uno á uno los vicios y errores que extravían el recto juicio, y son, por este orden: *inapetencia, antojo y golosina, capricho, inconstancia, tñema, adhesión á una secta, displicencia, rusticidad, mordacidad, indocilidad, temeridad, extrañeza ridícula, solapada envidia*. Es libro ingenioso, lleno de ideas y de agudezas, y muy digno de ser reimpresso.

—*Parnassidos sive Philemonis somnii De recentiorum vatum epicorum praestantia libri IV. Editi a D. Josepho de Pueyo et Pueyo, Marchionum de Campo-Franco Filio Primogenito. Palmae Balearium, apud Ignatium Serra. 1773. Folio. (Reimpreso en el Diccionario de Escritores Baleares de Bover.)*

El *Sueño de Philemón*, obra de un prócer mallorquin, amigo de Mayans y de D'Alembert, es un poema latino de verdadero mérito, aunque de elegancia un poco lánguida y difusa. Arguye en su autor conocimientos de literaturas extranjeras que no eran vulgares en su tiempo. Trata de calificar el mérito de los modernos poetas épicos, con manifiesta predilección hacia Milton. Pone en boca de Boileau (*Despravius*) una confesión y retractación de los errores de su *Poética*:

«Credideram Tassi virtutem laude minorem,  
Deceptusque fui.....  
Carmina credideram porrò languescere Divum

La tradición popular estaba de todo punto olvidada, y en cambio el culteranismo y el conceptismo habían llegado á tan inauditos desbarros, que para ningún espíritu sano podía ser dudosa

Absque ministeriis, quae est usurpata vetustas;  
Arteque confusus cecini: modo dicta retracto,  
Ex quo exaudivi Miltonis nobile carmen.  
Hic nova conatus, primus monstravit iterque,  
Ut decet, ac facit quae nemo fecerat ante,  
Quaeque videbantur mortali haud posse licere.»

—*Teatro Español Burlesco, ó Quixote de los Teatros, por el Maestro Crispín Caramillo, cum Notis variorum. Madrid, imprenta de Villalpando, 1802.* El editor declara en una nota preliminar, que la presente es obra póstuma de D. Cándido María Trigueros. Parece imposible que sea suya: no escribió cosa mejor en su vida. Es una crítica sabrosa y picante de los defectos de nuestro antiguo teatro, que Trigueros quería refundir, pero no destruir.

—*Instituciones Poéticas, con un Discurso preliminar en defensa de la Poesía y un compendio de la Historia Poética ó Mitología, para inteligencia de los Poetas. Por Don Santos Díez González, Catedrático de Poética de los Estudios Reales de Madrid. Para uso de los mismos estudios reales. Madrid, 1793, en la oficina de D. Benito Cano. 8.º*

No he hecho mención de este libro en el texto, porque, en realidad, no es original, sino un arreglo bien hecho de las *Instituciones Poéticas* del P. Juvencio (Jouvancy), á quien va siguiendo capítulo por capítulo, ilustrándole con varias doctrinas tomadas de otras partes. El *Discurso en defensa de la Poesía* es traducción de uno del Abate Massieu, inserto en el tomo II de las *Memorias de la Academia de Inscripciones y Bellas Letras* de París. Los otros autores que con más frecuencia sigue son Batteux y el P. Juan Andrés. Dedica un tratado entero á la *Tragedia Urbana*, que define: «imitación dramática en verso, de una sola acción, entera, verosímil, urbana y particular, la cual, excitando en el ánimo la lástima de los males ajenos, y estrechándolo entre el temor y la esperanza de un éxito feliz; lo recrea con la viva pintura de la variedad de peligros á que está expuesta la vida humana, instruyéndolo juntamente con alguna verdad importante». Cuanto dice de la *Ópera* está copiado li-

la conveniencia de una reacción, viniera de donde viniera, y aunque se presentara con los caracteres de la llaneza más prosaica. Ya dentro del mismo siglo XVII se notan conatos de imitación

teralmente de las *Revoluciones del Teatro Musical* de Arteaga, á quien decora con el pomposo título de «el Aristóteles del melodrama».

—*Conversaciones de Lauriso Tragiense, Pastor Arcade, sobre los vicios y defectos del teatro moderno, y el modo de corregirlos y enmendarlos. Traducidas de la lengua italiana, por Don Santos Díez González y D. Manuel de Valbuena, catedráticos de Poética de los Reales Estudios de esta Corte. Madrid, en la imprenta Real, 1798. 4.º*

No conozco el verdadero nombre del autor italiano á quien responde el disfraz arcádico de *Lauriso Tragiense*. Su libro es doctísimo y muy ameno; pero inspirado por un criterio ético intransigente. Los traductores le han enriquecido con notas de varia erudición, relativas á nuestro teatro.

—*Reflexiones sobre el buen gusto en las ciencias y en las artes. Traducción libre del italiano. Con un discurso sobre el gusto actual de los españoles en la literatura. Por D. Juan Sempere y Guarinos. Madrid, A. de Sancha, 1782. 8.º*

El autor original es Luis Antonio Muratori.

—*Poema de la Poesía. En tres cantos. Por D. Félix Enciso. Madrid, imprenta de José López, 1799. 8.º* Dedicado al Príncipe de la Paz.

Esta *Poética* es una detestable y prosaica imitación del *Poema de la Música* de Iriarte.

—*Poética* de D. José Mor de Fuentes, en doce cantos. Debí de perderse manuscrita, y es lástima, porque sería tan original y divertida como todas las producciones de aquel docto y es-trambótico autor aragonés. El mismo da noticia de ella en su autobiografía (*Bosquejillo de la vida y escritos de D. José Mor de Fuentes, delineado por él mismo. Barcelona, 1836*): «Se me proporcionó leer la *Poética* de Martínez de la Rosa, recién impresa en París. Parecióme el poema vulgar en la doctrina y fríisimo en la ejecución. Con este motivo concluí en cuatro ó en cinco semanas otra *Poética* en doce cantos. En ella los precep-

francesa, entre los cuales es el más memorable la traducción de la *Poética* de Boileau, hecha por el Conde de Ericeyra, D. Francisco X. de Meneses, la cual obtuvo singulares elogios del mismo Boi-

tos van siempre material y formalmente acompañados del ejemplo.

—*La Elocuencia, Poema didáctico en seis cantos, por D. José Viera y Clavijo, Arcediano de Fuerteventura en la Iglesia Catedral de Canaria. En la imprenta de las Palmas, á cargo de don Juan Ortega, 1841.*

Este raro poema estaba escrito desde 1787, según resulta de su prólogo. Es refundición ó traducción libre de otro del Abate La Serre, publicado en 1778. Viera y Clavijo (uno de los mejores prosistas del siglo XVIII, como lo testifica su *Historia de las Canarias*) cultivaba las Musas contra toda la voluntad de estas sagradas doncellas; tenía, sobre todo, la manía de los poemas didácticos. Baste decir que compuso hasta siete ú ocho, entre ellos *los Meses* (imitación de Roucher y de los *Fastos* de Ovidio), *las Bodas de las plantas* (que es el sistema sexual de Linneo), *los Aires fijos* (en que canta la extracción del ácido carbónico, y los primeros ensayos aerostáticos), etc., etc. Para él toda materia científica era materia poética.

—*Ensayo sobre la Crítica, de Alejandro Pope, traducido al castellano con anotaciones del original inglés por G. A..... Canaria, imp. de las Palmas, á cargo de D. M. Collina, 1840, 8.º, xiv-140 pp.*

Versión en endecasílabos asonantados, flojos en general é insonoros. El traductor fué D. Graciliano Afonso, Doctoral de Canarias, infatigable versificador y humanista, que puso en castellano con poco numen todas las obras de Virgilio, la *Poética* de Horacio, las odas de Anacreonte, el poemita *Hero y Leandro* de Museo, el *Rizo Robado* de Pope, el ditirambo de Dryden, y no sé cuántas poesías más. Su afición á los versos era tan grande como infortunada, sólo comparable con la de su paisano Viera y Clavijo.

El *Ensayo sobre la crítica* va acompañado de notas útiles, unas originales, y otras extractadas de los comentadores ingleses de Pope.

leau, que no entendía una palabra de portugués. Esta traducción está hoy tan olvidada como el frigidísimo poema de la *Enriqueida*, fruto también de los ocios literarios del Conde, de quien dice Vernei que era hombre erudito, pero falto de método y crítica. Semejantes trabajos, á los cuales no avalora otro mérito que cierta sensatez relativa en medio de aquel desbordamiento de mal gusto, no bastaron para encauzar las letras por ningún razonable sendero. Ni contribuyó á ello tampoco la ostentosa prodigalidad y opulencia del reinado de Don Juan V, perpetuo imitador de Luís XIV en todas sus cosas, siquiera en su época se fundasen varias academias de Historia y de Literatura, y se diesen á la estampa voluminosos trabajos de erudición genealógica y arqueológica, de más bulto y aparato tipográfico que provecho. En el teatro no se hizo otra cosa que proteger la ópera italiana, gastando en ello sumas enormes, mientras que la escena nacional yacía entregada á la ínfima farsa, de la cual alguna vez se levantaban voces enérgicas y carcajadas francas y sonoras, como las del infeliz judaizante Antonio José da Silva<sup>1</sup>. Aun en las obras de estos

<sup>1</sup> Esto se entiende en cuanto al gusto literario; pues, por lo demás, al reinado de D. Juan V pertenecen algunos de los más insignes trabajos de erudición de que Portugal pueda gloriarse; v. gr.: la *Biblioteca Lusitana* de Barbosa Machado, el *Diccionario de Bluteau*, etc., etc. Pero el contagio de la época se ve patente, así en los nombres de las Academias (*Problemática de Setúbal, Scalabítana, Pastoril, Aventureros de Santarem, Abandonados, Conformes Lisbonenses, Escogidos, Aplicados*, etc., etc.), como en los títulos de los libros: *Vocabulario portuguez, áulico, anatómico, architectónico, bélico, botánico, brasi-*

autores cómicos, que tienen algún sello popular, ó, digámoslo mejor, plebeyo, se empieza á notar la influencia de las diversiones cortesanas. Las obras dramáticas *del judío* se llaman *óperas*, por más que sean verdaderas zarzuelas. En una de ellas se imita el *Amphytrion* de Molière; en otra, dos comedias de Boursault, cuyo protagonista es Esopo. Otros imitaban rudamente la comedia castellana de enredo, ó *de capa y espada*: así lo hicieron el maestro de escuela Nicolás Luís y los demás abastecedores del *Teatro del Barrio Alto* de Lisboa. Su repertorio se conoce con el nombre de *comedias de cordel*, porque solían venderse, pendientes de una cuerda, en los mercados y plazas públicas, juntamente con los romances de ciego. Pero este género tenía que sufrir la terrible competencia de las mismas comedias castellanas, que siguieron representándose en su lengua original durante toda la primera mitad del siglo XVIII, y aun algo más acá. El mismo Nicolás Luís cambió alguna vez de modelos, volviendo la vista al teatro francés é italiano: así es que se le atribuyen traducciones de la *Esposa Persiana* y otras comedias de Goldoni, y de cuatro ó cinco óperas de Metastasio; pero todo procuraba amoldarlo á las antiguas formas del teatro peninsular. La superioridad de éste era una idea asentada en la cabeza de la mayor parte de los espectadores y de los poetas cómicos. Teó-

lico, cómico, etc., etc. Estos y otros cincuenta adjetivos, todos, ó casi todos esdrújulos, lleva en la portada el Bluteau, puestos por orden alfabético, desde *áulico* hasta *zoológico*.

philo Braga cita el prólogo de una comedia (en castellano, por supuesto) de Manuel Pacheco de Sampayo Valladares, intitulada *Tenerse muertos por vivos*, donde se leen estas palabras: «Está asentado en la vulgar opinión por cosa irrefragable, que lo cómico fué uno de los estylos (digo lo moderno) que se hizo muy de lo natural á los castellanos con privación de las demás naciones<sup>1</sup>».

Pero en otras esferas distintas de las populares, la revolución intelectual en sentido francés iba haciendo muy rápidos progresos. En 1737 el diplomático Alejandro de Guzmán había hecho representar una traducción de *El Marido Confundido* («*Georges Dandin*») de Molière. En 1737, año memorable entre nosotros por la publicación de la *Poética* de Luzán, comenzaba sus trabajos el Luzán portugués Francisco José Freyre (entre los Arcades *Cándido Lusitano*), trasladando algunas piezas del teatro italiano, á las cuales siguió muy pronto la *Méropé* de Maffei. Alejandro de Lima y otros ponían en portugués, más ó menos refundidos, los libretos de Metastasio.

Cándido Lusitano y el arcediano de Évora Luís Antonio de Vernei, más conocido por su pseudónimo de *El Barbado*, son los dos escritores que mejor personifican las ideas de renovación crítica que protegía Pombal, y que dominaron en la *Arcadia Lusitana*, sociedad ó

<sup>1</sup> *Historia do Theatro Português*, tomo III (siglo XVIII), página 225.

academia que celebró su primera junta en 19 de Julio de 1757. Antes de ella, en tiempo de Don Juan V habían existido otras, la de los *Ocultos*, la de los *Aplicados*, todas con denominaciones más ó menos extravagantes, conforme al antiguo gusto italiano ó español. Pero la *Arcadia* era asociación muy de otro género, y desde sus primeros pasos se mostró armada con todo el prestigio del dogmatismo oficial más intolerante y absoluto. Herculano lo ha dicho con toda exactitud: «El *seiscentismo* (ó sea el gusto del siglo xvii) acabó á manos de los Arcades, que restablecían el predominio del arte antiguo y volvían los ojos al pensamiento y al estilo de los poetas del tiempo de D. Juan III y de D. Sebastián, al paso que el Marqués de Pombal procuraba restaurar la perdida robustez de la monarquía, con la rigidez de sus principios administrativos y con la acción vigorosa de su gobierno de hierro. La monarquía del Marqués de Pombal era anacrónica en política: la restauración del arte clásica era anacrónica en literatura. Ambas debían necesariamente pasar, y pasar rápidas. Así aconteció. La fórmula política nunca había sido tan absoluta entre nosotros: la fórmula literaria nunca había sido tan mezquinamente romana. Nunca los nombres y ejemplos de Aristóteles, de Horacio, de Virgilio, habían sustituido tan completamente al raciocinio crítico».

Para preparar la reforma de los estudios, para exterminar (según frase de Almeida Garrett) «á la barbarie, atrincherada en Coimbra como en su

última ciudadela de Europa», Luís Antonio de Vernei (á quien no sin razón llaman algunos «el Feijóo portugués») había compuesto su famoso libro sobre el *verdadero método de estudiar para ser útil á la República y á la Iglesia* (1746), colección de cartas que hicieron extraordinario ruido, y fueron en seguida traducidas al castellano<sup>1</sup>. Una de las causas de la boga de este libro, fué sin duda la guerra que hacía á los métodos y escuelas de los Jesuítas, contra los cuales comenzaba á formarse la nube que estalló poco después; pero, aparte de esta polémica, el libro era estimable, y en algunas cosas muy adelantado para su tiempo. Vernei no era profundo en nada; sus libros, así los pedagógicos como los de filosofía, adolecen de superficialidad y de afán indiscreto de novedades; pero era buen humanista y hombre de varia y curiosa lectura. Su larga residencia en Italia había pulido su gusto, y desengañándole de los vicios de la educación en Portugal, infundiéndole, al mismo tiempo, ardentísimo amor á la pura latinidad y á los primores de las letras humanas. Pero le sucedía lo que á muchos, que, por haber residido largo

<sup>1</sup> *Verdadero método de estudiar para ser útil á la República y á la Iglesia proporcionado al estado y necesidad de Portugal, expuesto en varias cartas en idioma portugués, por el Rdo. P. Barbadiño, de la Congregación de Italia, al Rdo. P. Doctor en la Universidad de Coimbra. Traducido al castellano por D. Joseph Maymó y Ribes, Dr. en Sagrada Teología y Leyes, Abogado de los Reales Consejos y del Colegio de esta Corte. Madrid, por Joaquín Ibarra, 1760. 4.º Tres tomos.*

Véanse especialmente las cartas 5.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup> y 7.<sup>a</sup>

tiempo en un país más culto, viniendo de otro menos ilustrado, desprecian en montón las cosas todas de su tierra, de tal suerte, que el *Verdadero método de estudiar* puede tomarse por sátira sangrienta y espantosa contra Portugal y los portugueses. Nada le parece bien: ni siquiera Camoens, á quien desenfadadamente maltrata y zahiere, tanto ó más que el P. Macedo. Vernei hacía profesión de escritor cultísimo y de atildado ciceroniano, hasta el extremo de pasearse muchas veces por las calles de Roma con un libro de Cicerón en las manos. Le dominaba el formalismo retórico, y á esta luz estudió las causas de la decadencia de las letras en Portugal, y expuso la urgente necesidad de su remedio. Hizo violenta y apasionada censura del método de enseñar la lengua latina que lleva el nombre del P. Manuel Álvarez, y en la crítica de los vicios de la oratoria sagrada mostró tanta energía y donaire, que el mismo autor del *Fr. Gerundio* le quedó envidioso. Llamó á la Retórica «perspectiva de la razón y alma del discurso», é insistió mucho en probar que, no sólo al razonamiento oratorio, sino á toda manifestación de los conceptos de la mente, se extendía su poder y dominio. Procuró desembarazarla del enfadoso bagaje de *tropos* y *figuras*, y fundarla, por el contrario, en una racional teoría de los *afectos* ó pasiones, y del modo de conmoverlas y excitarlas. Y aun sobre el *constitutivo esencial* de la poesía desarrolló ideas no descaminadas, sosteniendo que todo en ella había de ser grande, imaginación, concepto y palabras, y que nunca podían ser objeto del

arte las verdades abstractas, sino las cosas sensibles y palpables. Pero no nos dejemos engañar por las apariencias: Vernei no es consecuente en sus doctrinas sobre la poesía. La hace derivar de dos facultades, *ingenio* y *juicio*: «*ingenio*, para saber inventar y unir ideas que son semejantes y agradables; *juicio*, para saberlas aplicar adonde debe». Todo se reduce á una especie de *intelectualismo*, opuesto al de Gracián en las aplicaciones, pero idéntico en la substancia. «Una semejanza de ideas que divierte y eleva», esto es para Vernei toda la poesía. La diferencia está en que no admite, como Gracián, los conceptos fundados en semejanza engañosa; antes afirma repetidamente que «el fundamento de todo concepto ingenioso es la verdad». No estaba bien con el continuo movimiento en que los poetas acostumbraban tener á las divinidades gentílicas para toda especie de poemas, sagrados y profanos. Sólo toleraba la Mitología en los poemas burlescos, excluyéndola implacablemente de los serios, porque «en nuestra religión nada significan tales nombres». Tenía por impropiedad ridícula que un poeta comenzase invocando á las Musas y á Apolo, ó llamando de los infiernos á Plutón para excitar la discordia, ó de su gruta á Eolo para alborotar los mares. «Nosotros tenemos en nuestra religión (añadía) cosas que pueden suplir las ideas de los antiguos: tenemos ángeles y Santos que nos pueden inspirar el bien, y tenemos diablos para inspirar el mal.... Los griegos no se valieron de las divinidades de los hebreos ó sirios, sino de las

que hallaron establecidas en su país. Pues ¿por qué hemos de valerlos nosotros de los griegos, teniendo otras mejores?... Los poetas que tal hacen *sacrifican su Catecismo á la Mitología de los antiguos*, ó, más bien, no significan cosa alguna, y se hacen risibles *por hablar de cosas que no puede haber*, lo cual es contrario á la verosimilitud del poema.» Esta es la base principal de sus reparos contra Camoens, formulados con el pedantismo retórico más intolerable, como de dómine que amonesta y castiga á rapaz mal enseñado. Ni aun quiere conceder que tenga nada bueno, sino solamente lo que tomó de los italianos, en quienes Vernei fanáticamente idolatraba, hasta el punto de haber perdido todo sentimiento de nacionalidad y de raza. Por otra parte, su sentido estético era casi nulo. Todo lo quería asimilar al artificio oratorio de los antiguos preceptistas, y para él no había mejor poema que el que más se pareciese en su disposición y traza á una arenga de Cicerón. «Cuanto más se examina la buena poesía, tanto más claramente se reconoce la Retórica.» De aquí no pasaba. En la poesía española (incluidos los portugueses) no veía otra cosa que un tejido de sutilezas, conceptos y disparates. Las líricas de Camoens le agradaban por la naturalidad, pero no encontraba á sus sonetos giro artificioso y conclusión epigramática ó lapidaria, *more itálico*. ¡Cuán lejos estaba de la comprensión del profundo carácter elegiaco de aquellos bellísimos sonetos! Pero cómo admirarnos de esto, cuando vemos que Vernei

restringía el concepto de la poesía lírica hasta darle por forzosa y única materia la alabanza de las acciones de los dioses y de los hombres ilustres! Con tan absurdos principios discurre en todos los demás géneros de poesía. De Camoens dice que erró por haber llamado á su poema *Lusiadas* y no *Vasco de Gama*, y por haber enlazado con su asunto toda la historia de Portugal, en vez de limitarse á una navegación.... No entiende una palabra de la *unidad interna* de los *Lusiadas*, mucho más alta y más épica que la vulgar unidad de acción. Si maltrata á Camoens, en cambio olvida á Cervantes, pero no deja de poner el *Telémaco* de Fenelon por ejemplar de novela y de epopeya. Define el drama *instrucción que se da al pueblo en alguna materia*, y, por de contado, se desata en invectivas contra el teatro español: «nunca hallé comedia que se pudiese sufrir....: raras veces imita el español á la naturaleza: reyna la afectación y las sutilezas en todo....: los graciosos son los hombres más insulsos que he visto, porque su gracia no nace de las entrañas de la materia».

Á pesar de los infinitos errores y rasgos de pedantismo que obscurecen la obra de Vernei, no puede negársele cierto mérito relativo en su lucha contra el barroquismo literario del siglo anterior, contra lo que él llamaba el *sexcentismo*. Era la reacción del sentido común, algo prosaica y muy vulgar, pero reacción de todo punto indispensable, si habían de acabar algún día las monstruosidades del *Postillón de Apolo*, de la *Fénix Renascida* y

de los *Cristales del alma*<sup>1</sup>. Pombal, cuyo despotismo se extendía á las materias de ciencia y gusto como á las restantes, impuso despóticamente en las escuelas el método de Vernei y sus tratados de Lógica y Metafísica, escritos en sentido sensualista mitigado, bastante afín del de Genovesi.

Mientras que el sistema de Vernei se entronizaba en las cátedras de filosofía, comenzó á dominar en las de Humanidades el preceptismo de Cándido Lusitano (Francisco José Freyre), presbítero del Oratorio, que, además de haber compuesto una larga *Poética* original, basada en Boileau, Le Bossu, D'Aubignac y demás dictadores del gusto francés, tradujo con harta languidez y prosaísmo la de Horacio, y todavía de un modo más infeliz cinco tragedias de Eurípides

<sup>1</sup> Sería inútil y enojoso dar cuenta de todos los folletos que en Portugal y en Castilla se publicaron contra el plan de estudios del Barbadiño. Los Jesuítas no se dejaron adormecer por el incienso de la dedicatoria con que Vernei trató de desagrararlos, y salieron á la defensa de sus combatidos métodos, distinguiéndose en esta polémica el P. Isla, que la introdujo, sin venir á cuento, en dos ó tres capítulos de su *Fr. Gerundio*; el P. Codorniu, que escribió un *Desagravio de los autores y facultades que ofende el Barbadiño*, y el P. Tomás Serrano, á quien la intolerancia antijesuítica impidió vulgarizar por la estampa una *Carta Crítica* sobre los desaciertos de Vernei en materia de poesía, gramática y humanidades. En Portugal escribieron contra él Fr. Arsenio de la Piedad (pseudónimo) y otros.

Ideas bastante parecidas á las de Vernei sobre Camoens había mostrado Ignacio Garcés Ferreira (entre los Arcades Gilmedo) en el *Aparato preliminar* á su edición de los *Lusiadas* (1731-1732), uno de los primeros trabajos con que comenzó á manifestarse en Portugal el criterio de la nueva escuela. Garcés Ferreira había vivido mucho tiempo en Italia.

y cuatro de Séneca, la *Athalia* de Racine y otra porción de dramas. Cándido Lusitano tenía una de las imaginaciones más heladas y antipoéticas que se han visto jamás en retórico alguno. Extractaba, según su propia confesión, á *diversos autores franceses*, en los cuales creía descubrir las leyes infalibles de la poesía trágica. No he encontrado en sus numerosos trabajos críticos idea alguna original ni digna de particular memoria. En su *Poética* abundan las nociones tomadas de Muratori y de Luzán. En las notas de su traducción de Horacio sigue á Dacier. Su erudición estética no se extiende más allá del *Ensayo sobre la crítica*, de Pope<sup>1</sup>. Francisco José Freyre muestra casi tanta incapacidad como Vernei, para juzgar obras de arte y de literatura. Otro tanto puede decirse de Jerónimo Soares Barbosa, catedrático de Elocuencia y Poesía en Coimbra á fines del siglo XVIII, el cual volvió á traducir y explicar metódicamente, todavía con más infelicidad que Cándido Lusitano, el *Arte Poética* de Horacio, empeñado en dar orden analítico á sus preceptos. Soares Barbosa sostenía, entre otras cosas, que los *Lusiadas* no debían llamarse así, sino *Vasqueida* ó *Gameida*, so pena de contravenir á la unidad de acción, esencial en el poema épico.

Por los mismos rumbos andaba la crítica de

<sup>1</sup> *Arte Poetica, da regras da verdadeira poesia em geral, e todas as suas especies principaes tratadas em juizo critico...* Lisboa, 1748.

—*Arte Poetica de Q. Horacio Flacco, traduzida e illustrada em portuguez, por Cándido Lusitano. Lisboa, na officina patriarcal de Francisco Luis Ameno, 1758.*



los demás intérpretes del preceptismo horaciano, sin exceptuar al docto académico Pedro José da Fonseca (que merece mucha alabanza como filólogo), ni á Joaquín José da Costa é Sá, que juzgaba y entendía á Horacio con los ojos de Batteux <sup>1</sup>, ni al P. Tomás de Aquino (cuyas ediciones de Camoens han hecho autoridad por mucho tiempo), el cual en sus notas se dejó guiar principalmente por Cascales y por Metastasio.

Pero ¿qué mucho que no mostraran más arranque é independencia los humanistas, cuando la misma pobreza de ideas se observa en los verdaderos poetas de la Arcadia, y hasta en el mayor y más lírico de todos ellos, en el *Horacio portugués*, Pedro Correa Garçãõ, uno de los poetas peninsulares que mejor han penetrado el misterio de las purísimas formas antiguas? Cuando Garçãõ escribía como crítico, no era ya el Garçãõ de la *Cantata de Dido* y de tantas incomparables odas horacianas, sino un tímido secuaz de Boileau, que, no

<sup>1</sup> De todas estas versiones de Horacio y otras más obscuras hemos hecho más detenido estudio en nuestro libro de *Horacio en España* (tomo 1, páginas 247 y siguientes). La de Pedro José da Fonseca se imprimió en 1790, con una serie de notas escogidas de los antiguos y modernos intérpretes, y un *comentario crítico sobre los poéticos*, lecciones varias é inteligencia de lugares dificultosos. Las dos del P. Aquino, que tuvo, como Cascales, la humorada de descoyuntar el texto latino para *metodizarle*, se imprimieron en 1793 y 96. La de Costa é Sá es de 1794. Á todas estas hay que agregar las de Rita Clara Freyre de Andrade (ó más bien Bartolomé Cordovil de Sequeyra y Mello, 1781), Miguel do Couto Guerreiro (1772), Joan Rossado de Villalobos y Vasconcellos (inédita), Bento José da Sousa Farinha: todas ellas infelices y prosaicas.

contento con la rigidez de las *Poéticas* francesas, quería aún cargar al ingenio de nuevas y caprichosas trabas. En 26 de Agosto de 1757 leyó en la Arcadia, á modo de discurso de entrada, una *Disertación sobre el carácter de la tragedia*, pretendiendo probar que era y debía ser regla inalterable de ella el no ensangrentar la escena, por más que estuviera en contra la práctica de los antiguos y de los modernos. Una caprichosa interpretación del *Nec pueros coram populo Medea trucidet*, le parecía suficiente prueba. En otra disertación *sobre la imitación de los antiguos*, leída en 7 de Noviembre de 1757, sostiene que «los Griegos y Latinos son la única fuente de la cual manan buenas odas, buenas tragedias y buenas epopeyas»... «Guardaba el cielo para nuestra Arcadia (continúa) la gloria de levantar esta bandera». Parecíale de todo punto imposible que se escribiese una buena comedia «sin leer á Aristófanes, Plauto y Terencio», y tenía por pecado nefando la mezcla del zueco y del coturno. Garçãõ saludó en versos hermosos, como suyos, todas las tentativas de reforma del teatro. Así exclamaba, dirigiéndose á los hidalgos que protegían el teatro del Barrio Alto:

«Calçando o humilde socco, ao feio vicio  
A mascara rasgada,  
Hãõ de ensinar no cómico exercicio  
Como verdade do alto ceo mandada,  
De rosas coroada,  
Sans maximas dictando ao povo rude,  
Espalhe os claros raios da virtude.»

La aspiración de Garçãõ era ciertamente noble y elevada. Soñaba con un teatro portugués, invocando los manes de Ferreira, de Sá de Miranda, de Gil Vicente, pero no concebía que tal teatro pudiera nacer de otra parte que de la imitación académica de los antiguos. La espontaneidad del genio nacional se le escapaba:

«Inda o Fado nãõ quer, inda nãõ chega  
A epoca feliz e suspirada  
De lançar do Theatro alheias Musas,  
De restaurar a scena portugueza :  
Vos, manes de Ferreira e de Miranda,  
E tu, oh Gil Vicente, a quem as Graças  
Embalaram no berço, e te gravaram  
Na honrada campa o nome de Terencio ;  
Esperae, esperae, que inda vingados  
E soltos vos sereis do esquecimento.  
..... 1.»

No hemos de creer que Garçãõ, excelente y purísimo poeta, profesase la doctrina de la imitación de los antiguos en el mismo sentido vulgar y rutinario en que la enseñaban Cándido Lusitano y otros pedagogos. Quería que se imitase la pureza de los antiguos, pero «sin esclavitud, con gusto libre»<sup>2</sup>, «con frase nueva». La belleza del

<sup>1</sup> Vide la comedia (en verso suelto) intitulada *Theatro Novo*, y las disertaciones de Garçãõ en sus *Obras poéticas*. (Lisboa, na officina typographica, 1778.) Allí se lee otra disertación «sobre el carácter de la Tragedia, y utilidades que resultan de su perfecta composición».

<sup>2</sup> Véase la sátira segunda sobre a imitação dos antigos :

«Nãõ posso, amavel conde, sujeitarme  
A que as cegas se imitem os antigos...»  
.....

estilo consiste en expresar con energía lo que se piensa :

«A energia

Do discurso e da phrase nãõ consiste  
No feitio das voces, mas na força :»

*Corydon* podía ser árcade, pero ante todo era poeta, y sentía la conciencia de los derechos del genio, y una repugnancia instintiva por las duras pragmáticas de Vernei y de Cándido Lusitano :

«Nãõ he moda

Um estro noble; todo está mudado ;  
Ha pragmática nova, estreitas regras,  
Que obriga a jejuarnos.....»

Dolíase de que «las rigideces y abstinencias claustrales se hubiesen refugiado en el Parnaso»; le estomagaba la poesía pastoril; sentía que le faltaba aire para extender las alas de su numen lírico, y entonces dolorosamente exclamaba :

«¡ Corydon, Corydon ! ¿ qué negro fado,  
Qué frenezi te obriga à ser poeta ?  
¿ Qué esperas de teus versos ?...  
¿ Nãõ sabes que das musas portuguezas  
Foi sempre un hospital ó Capitolio ? »

¡ Grande y singular ingenio, cuyo Capitolio fué una cárcel en que le sepultó el despotismo del Marqués de Pombal! La poesía de la *Arcadia* valía mucho más que sus doctrinas críticas: era poesía artificial y sobradamente aliñada, pero de la mejor, dentro de su género académico. En ninguna parte (excepto Italia) se hicieron durante el siglo XVIII odas horacianas más bellas

que las de Garçãõ, odas pindáricas tan ingeniosamente falsificadas como las de Antonio Diniz, poesía heroico-burlesca que iguale á la del *Hysoso*, en amplitud y gracia descriptiva, ni poesía erótica tan llena de sentimiento y de gracia como la *Marilia* de Thomás Gonzaga.

Lo mismo Garçãõ que Diniz, como educados en la genuína escuela de la antigüedad, procedían sin escrúpulo alguno en la elección de palabras pintorescas y sonoras, resucitando muchas elegancias de la lengua, perdidas ú olvidadas en boca del pueblo ó en los libros viejos. Garçãõ ha hecho la apología de este sistema en la primera de sus sátiras, invocando la autoridad y el ejemplo de Horacio:

«Pergunta se tambem o Venezino  
Clara estrella polar, o velho Horacio,  
Errou na opiniãõ d'esses Cujacios,  
Quando chamou sem pejo dentro em Roma,  
Ante a face de Augusto, em suas odes,  
*Garridos espadões* á mil eunuchos;  
Ao bom Alfio chamou *vil usureiro*,  
A Mevio *fedorente*, mastin a outro,  
Bruza a Canidia.....

.....  
¡Logo pode em latim dizer-se *praco*,  
*Porteiro* em portuguez he condemnado!»

Dar carta de ciudadanía á todo linaje de palabras desdeñadas por el clasicismo académico, fué uno de los principios que escribieron en su bandera los primitivos románticos. Otra escuela más reciente, que hace gala de despreciar á los

románticos, lleva hasta la exageración y hasta la náusea este mismo principio. ¡Pero cuánto y cuántos predecesores inconscientes no podríamos encontrarla entre los mismos poetas de Arcadia y de Academia! *Nihil novum sub sole*.

La mayor parte de los socios de la *Arcadia* trabajaron sin fruto en la restauración del teatro. De Correa Garçãõ hay dos comedias (ó más bien sátiras dialogadas de mucho nervio); de Diniz otra, puros ensayos de gabinete, en verso suelto, ni representados ni representables, aunque de exquisita literatura. Cândido Lusitano traducía sin cesar, y con prosaismo creciente, obras de todos los teatros clásicos, hasta el número de catorce. El peluquero Domingo dos Reis Quita, en colaboración con su amigo Miguel Tiberio Piedegache, compuso la tragedia *Megara*, y luego él sólo la *Inés de Castro*, donde hay verdadero instinto poético, aunque menos que en sus églogas y en su drama pastoril *Lycoris*. En una y otra hizo alarde de marchar por «la senda que practicaron los maestros de la escena, los Esquillos, Eurípides y Sófocles, y seguir religiosamente las prescripciones de Aristóteles», y todavía más en su *Hermione*, donde el *corifeo* es un personaje independiente, y hay coros divididos en *estrofas*, *antistrofas* y *éposos*. El amigo de Quita, Piedegache, calificaba de «bárbaras, pavorosas y hediondas» las situaciones del teatro inglés<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Sobre todo esto, pueden verse curiosísimos pormenores en la *Historia del teatro portugués* de Theóphilo Braga, tomo III (Porto, 1871).

Pero entre todos los árcades dramaturgos, ninguno tan incansable en sus tentativas y tan lleno de fe en su misión como Manuel de Figueiredo, que publicó hasta trece tomos de comedias; un poco robadas de todas partes, pero llenas de excelentes argumentos, á los cuales sólo daña lo insípido de la ejecución. Garrett tenía este teatro por una mina inagotable, y juzgaba que con poco trabajo, con un diálogo más vivo, un estilo más animado, podían sacarse de allí excelentes comedias, porque «allí había oro de Ennio para enriquecer á muchos Virgílios». Manuel de Figueiredo había residido siete años en Madrid, y compuso alguna comedia en castellano, pero no parece haber obedecido á las influencias del verdadero y antiguo teatro español. En el catálogo de sus producciones hallamos un *Edipo*, una *Andrómaca*, una *Ifigenia en Aulide*, traducciones del *Cid* y del *Cinna* de Corneille, del *Catón* de Addison, imitaciones de Molière, etc., etc. Los seis discursos sobre la Comedia que leyó en la Arcadia están ajustados á las doctrinas más clásicas, como de quien afectaba no leer entonces más que á los griegos y á los dos cómicos latinos. Propóniase hacer tragedias sin amor, sin confidentes, sin monólogos, sin apartes, guardando las unidades, conforme á la opinión más austera, sin aprovecharse de ninguna de las libertades «que introdujo la corrupción del gusto ó la flaqueza de los poetas». La tragedia que él trataba de restaurar era «la que tuvo cuna en la sabia antigüedad, la que adoptaron, y frecuentan y estiman las nacio-

nes cultas». Desgraciadamente, sus fuerzas eran desproporcionadas á tamaña empresa. Su carácter moral valía mucho más que sus escritos. Y además, el absurdo de haber escrito en lo trágico, «como para el teatro de Atenas», si le atrajo la estimación de algunos espíritus cultivados como el doctísimo obispo de Beja Fr. Manuel do Cenáculo, le hizo de todo punto ininteligible para su país y para su tiempo, sin alcanzar tampoco, ni siquiera muy de lejos, la imitación clásica, por la cual tanto se afanaba. Sus comedias tienen á lo menos rasgos de costumbres nacionales, curiosos siempre de estudiarse y recogerse.

La *Arcadia Ulyssiponense* no podía durar mucho. Su misión fué acabar con el *sexcentismo*, y murió en medio de su victoria. Nueve años le bastaron para tal campaña: verdad es que todo el espíritu de la época peleaba en su favor. Desaparecieron de un golpe los *anagramas* y *cronogrammas*, los *ecos* y *equivocos*, los poemas *lipogramáticos*, los *acrósticos*, *laberintos de letras*, y demás monstruosidades anatematizadas por Vernei. Sobre sus ruínas se levantó una escuela regular y correcta, aunque no falta de verdadera poesía en dos ó tres ingenios superiores. Pero así éstos como los restantes, pagaron largo tributo á otro género de mal gusto, al mal gusto académico y bucólico, importado principalmente de Italia, desde donde Vernei, y antes de él Ignacio Garcés Ferreira, habían comenzado sus tentativas de reforma del gusto. Denuncian claramente esta influencia el mismo nombre de Arcadia, el de

*Monte Ménalo* dado á la sala de sesiones, la divisa del Lirio adoptada por los académicos, y, finalmente, los pseudónimos pastoriles, que se creyeron obligados á tomar todos los académicos. Así Diniz se llamó *Elpino Nonacriense*; Garçãõ, *Corydon Erymantheo*; Figueiredo, *Lycidas Cynthio*; Domingo dos Reis Quita, *Alcino Micenio*; Tomás Gonzaga, *Dirceo*, y á este tenor los restantes. La Academia, triunfante ya, y, por tanto, sin objeto, enflaquecida además por intestinas divisiones entre sus socios, y no protegida ya tan eficazmente por el Marqués de Pombal, arrastró en los últimos tiempos una vida muy lánguida, y se extinguió sin ruido en 1784. Sus tradiciones literarias las recogió por una parte la *Academia Real de Ciencias*, especie de Instituto ó Academia universal, fundada en 1779 por el Duque de Lafoes, y que aún hoy continúa sus útiles trabajos; y, por otra parte, la *Nueva Arcadia*, institución de vida muy efímera, que comenzó en 1790.

Pero antes de hablar de los trabajos de estas Academias, conviene mencionar á otros críticos que fuera de ellas florecieron, y que por uno ú otro concepto no carecen de cierta originalidad y valor relativo. Tal es, por ejemplo, el canónigo Francisco Bernardo de Lima, que publicaba en Oporto una *Gaceta Literaria*, primera manifestación de la crítica de teatros y de la crítica musical, entre los portugueses. Esta *Gaceta* era protegida por el gobernador de Oporto don Juan de Almeida y Mello, bajo cuyos auspicios se

había establecido en aquella ciudad la ópera italiana<sup>1</sup>. El P. Lima tomó por principal propósito hacer la apología del teatro musical contra sus detractores, mostrando que las óperas de Metastasio «estaban compuestas casi á la manera de los antiguos poetas trágicos y con la más absoluta observancia de las unidades, sin que pudiera negarse que eran poemas de mérito poco inferior á las producciones de Esquilo, Sófocles y Eurípides». Para el canónigo Lima no había espectáculo más exquisito que el de la ópera italiana «cuando une al mismo tiempo las bellezas de la poesía, la gracia y magnificencia de los trajes, la pompa de las decoraciones y los encantos de la Música».

Semejantes ideas se dan bastante la mano con las del P. Arteaga, lo cual dice no poco en favor de la intuición estética del crítico portugués, de quien pudieran citarse otros notables rasgos, v. gr., la condenación de la música artificial, que «no consiste más que en una combinación de sonidos difíciles, que pueden agradar al oído, pero nunca penetrar hasta lo íntimo del alma. Mucho sería (añade) emplear la melodía del canto para animar las imágenes de la poesía y embellecer las modulaciones de la voz por los agrados de la armonía, que es lo que llamamos *música expre-*

<sup>1</sup> La *Gaceta* del P. Lima llevaba por segundo título: *Noticia exacta dos principaes escriptos modernos conforme a analyse que d'elles fazem os melbores críticos e diaristas da Europa*. Uno de los artículos tiene por objeto responder á las diatribas de Vernei contra Camoens.