

dujo en el teatro obra tan propia suya, tan característica y *actual* como ésta. Es el teatro que responde no indignamente á las novelas de Voltaire: el teatro que Voltaire hubiera creado, á no carecer en absoluto, como carecía, de fuerza cómica desinteresada. Cultivó, además, Beaumarchais la comedia sentimental y lacrimatoria que tan mal se avenía con su carácter; y en *La Madre Culpable*, última parte de su famosa trilogía, acertó á arrancar lágrimas á los que entonces se llamaban *hombres sensibles*; aplicando las recetas de Diderot con indudable habilidad escénica que Diderot no tuvo jamás, pero de la cual dieron felices muestras algunos secuaces suyos, tales como Saurin, Sedaine y otros. En relación más ó menos íntima, pero evidente, con esta dramaturgia melodramática, popular y casera, floreció también un género de novela groseramente realista, mezcla de cinismo y de sensiblería, cuyo representante es Réstif de la Bretonne, escritor enteramente bárbaro, que desde 1767 hasta 1802 publicó cerca de doscientos volúmenes, muy buscados hoy por los bibliófilos, por los investigadores de la historia del siglo XVIII, y por todos los aficionados á extravagancias y á casos raros literarios. Réstif era una especie de salvaje, monomaniaco de lubricidad, y al mismo tiempo predicador insoportable de virtud: algo así como un Rousseau sin talento, sin imaginación, sin elocuencia, sin cultura y sin estilo. Compilaba sus libros contando día por día todas sus impresiones, lo que

veía en la calle, lo que le sucedía á todos sus conocidos; todo esto minuciosamente y con nombres propios, sin perdonar las circunstancias más fútiles, los pormenores más necios, ni las más escandalosas obscenidades. De todo sacaba partido: llegó á contar las vidas de todos los habitantes de algunos barrios, de todos los artesanos de tal ó cual oficio, de todos los tenderos y de todas las mujeres galantes de París. Si se quisiera hacer de intento y con mala fe una parodia del realismo y del naturalismo moderno, de los *Rougon-Macquart* por ejemplo, no habría más que reproducir cualquiera de las obras de Réstif. Es el colmo de la exactitud y del documento experimental: nadie ha escrito más inmundicias ni más sandeces. Se cree obligado á consignar todas sus indigestiones, y á copiar las recetas de sus médicos. De este modo abultaba prodigiosamente sus obras: *Las Contemporáneas* tienen cuarenta y dos tomos, y llegó á escribir un drama en cinco volúmenes. Es uno de los locos literarios más dignos de estudio, y sus obras mina inagotable de noticias sobre el modo de vivir de las clases populares en Francia en vísperas de la Revolución.

Si á todo lo expuesto hasta ahora se añaden ciertas influencias inglesas y alemanas (la novela inglesa de Richardson y Fielding; el pseudo-ossianismo; la primera traducción del *Werther*, publicada en 1775, é imitada inmediatamente por el alsaciano Ramond¹ en las *Últimas aventuras*

¹ Ramond, más conocido como físico y geólogo, fué en va-

del joven D'Olban, etc.), y algunas pálidas imitaciones de la literatura española, que hacían el arcádico Florian y otros, se tendrán reunidos todos, ó casi todos, los elementos análogos al romanticismo que existían en Francia antes de la Revolución. La Revolución misma poco influyó en las letras, salvo por el irreparable crimen de haber cortado la vida á Andrés Chénier. El único género que pudo levantar la cabeza en medio de aquel torbellino, fué la oratoria política, y aun ésta en los primeros momentos, puesto que luego se hundió en un mar de sangre. Es claro que la conmoción producida en los espíritus por un acontecimiento tan sin igual en los anales del mundo, tenía que determinar á la larga una exaltación en la fantasía poética, de donde germinase un arte nuevo, acomodado á las condiciones de la sociedad renovada. Pero este arte no era posible que le creasen los hombres que hicieron la Revolución; sino

rios sentidos uno de los precursores más caracterizados de la nueva literatura. En 1780 había publicado, con el título de *La Guerra de Alsacia*, una crónica dramática, imitada de las de Shakespeare y del *Goetz de Berlichingen*. Pero su gloria verdadera la obtuvo como paisajista y pintor de montañas, engrandeciendo y transformando la manera de Juan Jacobo, y asociándola con la exactitud científica de Saussure. Sería curioso cotejar sus descripciones de los Pirineos (*Observations faites dans les Pyrénées*, 1789. — *Voyages au Mont Perdu*, 1801), con las de Taine, para estudiar prácticamente las transformaciones sucesivas del arte del paisaje literario; y quizá no estarían todas las ventajas de parte del autor más moderno, á pesar de la mayor brillantez de su manera.

los niños que entonces lloraban en la cuna. La generación revolucionaria, educada en las tradiciones literarias del antiguo régimen, no hizo sino exagerar con el énfasis más risible la pompa monótona y glacial de la literatura de colegio y de academia. Los tigres de la Convención, sedientos siempre de humana sangre, hablaban como alumnos de Retórica en día de certamen. Cuando había caído todo lo humano y lo divino, todavía quedaba en pie la regla de las tres unidades. Mucho más tiempo costó á los franceses derribar la monarquía de Boileau que la de Luis XVI. Nunca se hizo más consumo que entonces de los lugares comunes, históricos y morales, de los ejemplos clásicos neciamente aplicados: no había discurso aplaudido sin la sangre de Mario y de los Gracos, y alguna alusión á las leyes de Minos y de Licurgo. Los himnos y las odas de José María Chénier y de Lebrun, los ditirambos que se cantaban en las fiestas cívicas, las tragedias patrióticas como *Carlos IX* y *Juan Calás*, el arte pictórico de David, tan rígido y falsamente estatuario, las sentencias y apotegmas que solían pronunciar los que iban al cadalso, son manifestaciones diversas del mismo gusto pedantesco y pseudo-romano, que hace tan repugnante esta época á los amigos del buen gusto, como á los partidarios de la humanidad y de la tolerancia. Así como la Revolución del 89 había completado la obra niveladora de la monarquía absoluta, así la literatura revolucionaria fué la última, la más

exagerada expresión del espíritu *clásico* francés, representado ya, no por los exquisitos poetas de la corte de Versalles, sino por una turba de eunucos literarios, abogados declamadores y pasantes de procurador, que venían á vengar en la sociedad los rencores de su impotencia.

Es cierto, sin embargo, que el menguado clasicismo á que nos referimos podía tener ya muy corta vida, una vez arruinado el edificio social que le daba sombra. Indirectamente, pues, la revolución política tenía que acelerar el momento de la emancipación literaria. No porque el romanticismo en literatura sea un equivalente del liberalismo en política, como dijo Víctor Hugo en uno de sus prefacios; puesto que, en primer lugar, los fenómenos estéticos tienen su elaboración propia y en gran parte independiente del orden político; y, en segundo, el romanticismo francés, mucho más fué un salto atrás que no se detuvo sino en la Edad Media, un movimiento de reacción contra el siglo XVIII y el espíritu revolucionario, que no una derivación ni secuela de él (como lo prueban los ejemplos de Chateaubriand, de Lamartine, de Vigny y del mismo Víctor Hugo en toda su primera época), sino porque el suelo trabajado por hondas convulsiones y la atmósfera cargada de vientos de tempestad, son suelo y atmósfera más propicios que el tibio calor de las escuelas y de los salones para que el estro indómito rompa las cadenas de la imitación y ose lanzarse al descubrimiento de nuevos mundos.

La Revolución y el Imperio fueron acumulando electricidad poética que un día ú otro había de estallar forzosamente. No en balde pasan tales cosas por delante de los humanos. Cuantos nacieron entonces conservaron sobre su frente la impresión de aquella tormenta apocalíptica. Recuérdese el proemio de las *Hojas de Otoño*:

«Ce siècle avait deux ans ! Rome remplaçait Sparte.
 Dejà Napoléon perçait sous Bonaparte,
 Et du premier Consul, trop gêné par le droit,
 Le front de l'Empereur brisait le masque étroit.
 Alors dans Besançon, vieille ville espagnole,
 Jeté comme la graine au gré de l'air qui vole,
 Naquit d'un sang breton et lorrain à la fois
 Un enfant sans couleur, sans regard et sans voix.

 Je pourrai dire un jour, lorsque la nuit douteuse
 Fera parler, les soirs, ma vieillesse conteuse,
 Comment ce haut destin de gloire et de terreur,
 Qui remuait le monde aux pas de l'Empereur,
 Dans son souffle orageux m'emportant sans défense,
 A tous les vents de l'air fit floter mon enfance.»

Así se formó aquella generación *ardiente, pálida, nerviosa*, de que nos habla Alfredo de Musset en *La Confession d'un enfant du siècle*: «Concebidos entre dos batallas, educados en los colegios al estruendo del tambor, millares de niños se miraban unos á otros con ojos sombríos, ensayando sus débiles músculos; de tiempo en tiempo aparecían sus padres manchados de sangre, los acercaban á su pecho recamado de oro, y luego volvían á montar á caballo; un solo hombre vivía entonces en Europa; todos los años la

Francia ofrecía á este hombre un tributo de trescientos mil jóvenes, y él, recogiendo con sonrisa esta fibra nueva arrancada del corazón de la humanidad, la retorció entre sus manos, y hacía con ella una cuerda nueva para su arco.... Nunca hubo tantas noches sin sueño como en tiempo de este hombre; nunca se vió sobre los baluartes de las ciudades tal número de madres desoladas; nunca reinó tal silencio en torno de los que hablaban de la muerte. Y, sin embargo, nunca hubo tanta alegría, tanta vida, tanto estrépito de trompas militares dentro de los corazones; nunca hubo soles tan puros como los que secaron toda esta sangre. Se decía que Dios los encendía para este hombre, y se los llamaba los soles de Austerlitz. Los niños de entonces respiraban el aire de este cielo sin nubes, donde brillaba tanta gloria, donde resplandecía tanto acero.... ¡La muerte misma era entonces tan bella, tan grande, tan magnífica en su púrpura humeante!.... Todas las cunas de Francia eran broqueles; todos los ataúdes lo eran también; no había verdaderamente viejos: no había más que cadáveres ó semidioses.»

Con estos y todavía con más enérgicos colores pinta el gran poeta la iniciación que en lo sublime y en lo trágico tuvo aquella juventud de la Restauración que «al salir del colegio no encontró ya ni sables, ni corazas, ni infantes, ni caballos». «Todos esos mancebos eran gotas de una sangre ardiente que había inundado la tierra; habían nacido en el seno de la guerra,

y para la guerra. Habían soñado durante quince años con las nieves de Moscou y con el sol de las Pirámides; se los había templado en el menosprecio de la vida, con temple de espadas; traían en la cabeza todo un mundo.»

Esta fuerza, que no pudo gastarse en el campo de la acción, se dilató formidable é invasora por el campo del arte. La leyenda napoleónica, que se fué elaborando con rapidez igual á la de los acontecimientos mismos, dió á la nueva poesía francesa su elemento épico, así como la resistencia al Imperio había despertado la poesía nacional en Alemania y en España.

Pero ni el Imperio ni la Revolución podían ser materia del canto mientras no estuviesen definitivamente enterrados. Los que escriben las epopeyas no son nunca los propios héroes. Algún tiempo ha de pasar, por breve que sea, para la transformación de la materia histórica. Por eso no hubo período más pobre, más estéril para la poesía que la época imperial. Ninguno tampoco en que el falso gusto oficial y solemne, la falsa nobleza del estilo, el hábito de la perífrasis, la convención académica, las heces del pseudoclasicismo, llegaran á tan risible extremo. Eran tiempos en que se huía con empeño de llamar las cosas por su nombre, sobre todo si eran plantas ó animales: tiempos en que un poeta se immortalizaba llamando al *capón* «frío celibatario, inhábil para el placer, ajeno á la felicidad de ser esposo, mártir infortunado del lujo de la mesa», mientras un traductor de Ho-

mero, para no pronunciar las voces *puerco* ni *asno*, decía del primero: «Ese grueso epicúreo, que engorda á fuerza de bellotas»; y del segundo, «ese útil animal á quien tanto ultrajan nuestros desdeños». A la vaca se la llamaba «indigna rival de Pasifae»; y á la gallina, «la esposa del cantor del día». Los géneros más de moda eran el poema descriptivo y el poema didáctico, por suponerse que no exigían inspiración ni calor, sino meramente cierto hábil artificio para decir *poéticamente* las cosas *prosaicas*. El maestro de este género, y que realmente alcanzó en él singulares triunfos de destreza técnica, aventurándose alguna vez á ciertas libertades de lengua y de versificación más románticas que clásicas, y mostrando ingeniosa invención en los detalles aunque nunca acertara á componer un cuadro, fué el abate Delille, conocido ya antes de la Revolución como excelente versificador por una traducción de las *Geórgicas*, entonces muy celebrada, y que hoy nos parece muy poco virgiliana. Apenas quedó objeto natural ó artificial que el abate Delille no pusiera en verso: la jardinería, la agricultura, la vida de sociedad, el arte de la conversación, y, finalmente, los *Tres Reinos de la Naturaleza*, que es una completa enciclopedia. Delille es en las literaturas vulgares el más hábil y discreto representante de aquella especie de poesía, á la cual los Jesuítas dieron su nombre por haber hecho en ella maravillas de ingenio y de paciencia los versificadores latinos de la Compañía. Sería in-

justicia considerar todo esto como un mero artefacto mecánico. No es vulgar el grado de imaginación que se requiere para reproducir, aunque sea de un modo superficial, tantas formas y apariencias de la naturaleza y del arte: no es pequeño el mérito de la dificultad vencida, ni deja de ser simpática en algunos casos esa alianza candorosa y patriarcal de la poesía con la ciencia y con la industria. Yo creo que la colección de los *Poemata Didascalica*, si fuera más conocida, ofrecería muy grata lectura aun á los más preocupados contra los versos latinos modernos. Pero es lo cierto que este género, que en latín se tolera y aun divierte como una especie de gimnasia recreativa, resulta pueril y enfadoso en lenguas vulgares. Puede ser materia de curiosidad y aun de agrado ver los esfuerzos que hace un humanista para hablar en verso latino del té, del café, de los relojes, de la pólvora, del barómetro, de la aurora boreal ó de las virtudes del agua de brea. Tales poemas, escritos por juego en una lengua muerta, tienen algo de humorístico en la intención de sus propios autores, y en tal disposición de ánimo deben leerse, estimando y celebrando la gracia del procedimiento. ¿Pero quién puede sufrir con calma la mayor parte de los poemas didácticos que con seriedad se han escrito en todas las lenguas vivas, y especialmente en francés durante la época á que nos referimos, poemas sobre el arte de leer los versos, sobre la cocina en el campo y en la ciudad, sobre las aves de corral,

sobre la navegación, sobre el sistema de Linneo? Hubo quien puso en verso el Código de Napoleón¹.

No sería justo confundir al abate Delille con la turbamulta de sus secuaces, porque tuvo más talento é imaginación que ninguno de ellos; no retrocedió á veces ante la palabra propia y el detalle pintoresco, é hizo decir á la lengua poética francesa muchas cosas que hasta entonces no había dicho. La misma absurda empresa de versificar enteras la física, la química y la historia natural, no dejó de traer muchas conquistas parciales de estilo, que con el tiempo fueron bien aprovechadas. Algún agradecimiento se le debe por haberse atrevido el primero á nombrar con sus nombres propios todas las partes de una carreta, y á escribir con todas sus letras aquella temida palabra *asno*, de la cual decía Rosset, otro poeta *geórgico* de entonces:

«¡Que ce nom méprisé dégraderait mes vers!»,

suponiendo además que el orgullo del mulo se ofendería si alguien osase nombrar á su padre,

«Dont l'orgueil rougirait si je nommais son père».

Hoy podrá parecer mérito insignificante el de haber rehabilitado al asno y á la vaca, pero en

¹ Para toda la literatura de la época imperial, véase el libro muy completo y muy bien hecho de Gustavo Merlet *Tableau de la littérature française : 1800-1815*. (Paris, Didier; tres tomos, sin indicación de año, según la mala costumbre de los franceses.)

su tiempo el abate Delille pasó por un revolucionario de la lengua poética, muy atrevido y muy peligroso. Es cierto que Delille, para hacer pasar la palabra propia la cargaba de epítetos y accesorios de estilo noble; pero de sus versos puede decirse, como ha dicho el ingenioso y delicado Martha¹, que fueron jardines de aclimatación poética, dignos de recibir medalla de honor en cualquier concurso agrícola.

No exhumaremos ninguna de las momias de la literatura del Imperio. Libros hay en que esta época ha sido perfectamente ilustrada. Nos limitaremos á recordar que en la poesía lírica, algunas inspiraciones aisladas y fugitivas parecieron preludiar la voz armoniosa de Lamartine, próxima á levantarse. La posteridad ha recogido estas suaves armonías, que han bastado para la celebridad de dos ó tres poetas. *La caída de las hojas* y *El Poeta moribundo* de Millevoye, *La hoja* de Arnault, algunas composiciones ligeras de Fontanes (que fué tan famoso como rector de la Universidad de Francia y como grande amigo de Chateaubriand), algunos versos que Joubert llamaba *argénteos*, perdidos en *El genio del hombre* de Chénédollé, es todo lo que ha podido salvarse del naufragio². En el teatro, las pérdidas todavía fueron mayores: la comedia resistió mejor que la tragedia, y todavía se leen con agrado algunas piezas de Étienne, de Picard,

¹ *De la Délicatesse dans l'art*, pág. 311.

² Véase el artículo de Scherer sobre los precusores de Lamartine: *Études sur la littérature contemporaine*, ix, pág. 289.

de Andrieux, de Colin de Harleville, no sólo como documentos históricos sobre las costumbres de aquel periodo, sino como obras fáciles, discretas y graciosas, aunque no de mucha fuerza cómica ni de muy profunda observación. En la tragedia, salvo Ducis, que pertenece más bien á la época anterior, y que sin ser gran poeta en sus obras, tuvo el alma muy poética y muy capaz de sentir todo lo trágico y lo sublime aunque fuese con inspiración de reflejo; se vió invadida la escena por una procesión de sombras clásicas cada vez más tenues é impalpables, *simulacraque luce carentum*, que no otra cosa parecen los héroes trágicos de aquellas insípidas rapsodias de Raynouard, de Arnault, de Jouy, de Brifaut, de Gabriel Legouvé, á las cuales el genio de Talma infundió pasajera ó más bien aparente vida, que en vano habían intentado comunicarles sus autores. No deja de advertirse en alguno de ellos tendencia á cosas nuevas; pero la novedad suele reducirse á zurcir en el manto de Racine retales del Shakespeare de Ducis ó de los poemas de Ossian ó de los idilios de Gessner, como lo hicieron respectivamente Arnault en *Blanca ó los Venecianos* y en *Oscar*, y Gabriel Legouvé en *La Muerte de Abel*; ó bien en tomar asuntos de la historia de la Edad Media, procurando darles algún color de época, como lo intentó en *Los Templarios* Raynouard, que luego, renunciando á su falsa vocación dramática, había de inmortalizarse como fundador de la gramática provenzal y del

estudio científico de la poesía de los trovadores. Pero generalmente el color local era cosa tan desatendida y tan indiferente, y de tal modo predominaban las declamaciones abstractas y vagas, que Brifaut no tuvo reparo en trasladar á la época de Nino II, rey de los Asirios, una tragedia cuya acción pasaba primitivamente en la corte de D. Pedro de Castilla, sin que esta transformación le obligase á cambiar más de una docena de versos. La tragedia clásica cumplía de este modo su evolución fatal, convirtiéndose en un puro simbolismo ético, sin contenido alguno de realidad humana.

Un solo innovador dramático hubo entonces, pero de tan singular naturaleza, que, lejos de contradecir con su ejemplo cuanto llevamos dicho sobre el carácter de la literatura de esta época, viene á confirmarlo más y más, porque sus innovaciones no fueron orgánicas ni íntimas, ni obedecieron á un plan razonado de reforma poética, sino superficiales, exteriores y arbitrarias, y aunque produjesen cierto rumor de escándalo, no dejaron tras de sí cosa alguna, ni legaron ningún elemento útil á la literatura subsiguiente. Llamábase este falso y estrepitoso innovador Nepomuceno Lemercier, hombre de muchas letras y de no vulgar talento crítico, como lo prueba su *Curso de Literatura*, explicado en el Ateneo de París durante los años de 1810 y 1811, obra severamente clásica, y que contrasta de modo extraño con sus tentativas dramáticas y épicas. No hablaremos de su

Agamenón, que quiere ser imitación de Esquilo, y en la cual de todos modos se mostró menos infiel que otros franceses al espíritu de la tragedia griega. Sus verdaderas innovaciones comienzan en *Pinto*, donde la revolución portuguesa de 1640 está tratada en estilo de comedia de intriga, á la manera de Beaumarchais. Este *Pinto*, que es la más agradable de las obras de Lemercier, debe considerarse además como precedente natural de las comedias políticas de Scribe y de tantos más. Otro grande atrevimiento de Lemercier fué su *Cristóbal Colón*, que llamó *comedia shakesperiana* (1809), con la novedad de poner la acción á bordo de un barco, lo cual salvaba aparentemente la unidad de lugar, pero la sacrificaba en lo substancial, puesto que hacía viajar á sus personajes desde España hasta América. El recurso era ingenioso, pero la pieza fué silbada ¹, y quizá lo merecía por otros conceptos. Nunca las fuerzas poéticas de Lemercier estuvieron en relación con la grandeza de sus propósitos ni con la ingeniosidad de sus concepciones, y á esto hay que atribuir en gran parte sus repetidos fracasos y la versatilidad é inconstancia con que cambiaba de rumbos, más por amor á la novedad que por amor á la belleza. Débil en la ejecución, formaba vastísimos

¹ Dice un crítico reciente y muy notable, Jorge Pellisier (en su libro *Le Mouvement littéraire au XIX^e siècle*), que los críticos de aquel tiempo, á trueque de no ver violada la unidad de lugar, hubieran preferido que América no hubiese sido descubierta nunca.

proyectos, no ya sólo de dramas, sino de epopeyas, y dejó en este género ensayos extravagantísimos: *La Atlantiada*, cuyos personajes son las fuerzas físicas convertidas por el autor en nuevo Olimpo mitológico con los pedantescos nombres de *Psycolia*, *Barithya*, *Proballena*, *Syngenia*, *Lompelia*, *Pyrophora*, etc.; la *Panhyprocrisiada* (1819), especie de *pandemonium* poético, en que anda revuelto todo lo humano y lo divino, ni más ni menos que en la *Leyenda de los siglos* de Víctor Hugo ó en el *Abasvero* de Edgar Quinet. En esta parte Lemercier es verdaderamente un precursor: hace hablar hasta á los animales y á los seres inanimados, al Mediterráneo, á una foca, á una ballena y á la Diosa de la Sífilis. Hay en todas estas obras chispazos de talento, unidos á cierta inquietud y desasosiego de espíritu que columbra vagamente un mundo nuevo y quiere lanzarse á él con esfuerzos violentos é irregulares. Parece en algunos momentos que la inspiración va á venir á animar este caos informe; pero, con efecto, nunca llega. Había, además, en Lemercier una contradicción interna, que tenía que esterilizar su obra. Era romántico por instinto y clásico por teoría. Cuando el romanticismo apareció formalmente, no tuvo más encarnizado enemigo que él. En su *Curso Analítico de Literatura*, obra bastante notable, y en algunos puntos teóricos muy superior á las de Batteux y La Harpe, se defiende del cargo de innovador, y se constituye en abogado de las reglas y en campeón « de la

antigua y sana doctrina». Es cierto, sin embargo, que propende al clasicismo verdadero y que acierta á descubrir en Aristófanes, tan maltratado antes de él por la crítica francesa que totalmente le ignoraba, « un bello orden de reglas muy diferentes de las que observan los modernos, pero en las cuales es fácil encontrar la causa del placer que sus piezas procuraban al pueblo más culto é ingenioso de la tierra ». « El ingenio (añade) puede interesar y agradar en la escena, aunque se muestre con formas muy diversas de las que hemos adoptado exclusivamente; y los preceptistas que enseñan lo contrario no hacen más que repetir lo que han leído en sus libros, ó las tradiciones que se han perpetuado por ignorancia y preocupación. »

Es grande el número de libros relativos á la historia ó á la crítica del arte literario, publicados durante la época imperial, y algunos de ellos todavía son dignos de atención y de estudio. Sus títulos se registran en el *Cuadro de la literatura francesa desde 1789 á 1808*, trabajo muy concienzudo de José María Chénier¹; y en la reciente historia de la literatura del Imperio, compuesta por Gustavo Merlet, obra digna de todo elogio. Aquí nos limitaremos á recordar los nombres menos oscuros, los libros de que todavía puede sacarse alguna enseñanza crítica.

El *Ensayo del cardenal Maury sobre la elocuencia del púlpito* (1810), es uno de los más exce-

¹ Reimpreso (no sé si totalmente) al fin del *Curso de Literatura*, de La Harpe, en la edición del *Panteón Literario*.

lentes libros que ha producido la didáctica francesa, y tiene hoy tanto interés y tanta utilidad práctica como el primer día. A pesar de su título, no se limita exclusivamente á la elocuencia sagrada, sino que trata muchos puntos generales de teoría oratoria y del arte de escribir, siempre con buen gusto, lo mismo en los preceptos que en los ejemplos. Se distingue, además, de las retóricas vulgares, por la amenidad de la exposición, y por la mezcla feliz de la crítica y de la historia con la preceptiva. Los juicios del cardenal Maury sobre los grandes predicadores franceses han sido unánimemente aceptados y tienen fuerza de ley en su país. Algunos eran muy nuevos en su tiempo, y se debe agradecer al autor el haber dado su justo precio á los *Sermones* de Bossuet, muy desdeñados entonces y tenidos por inferiores á sus *Oraciones Fúnebres*; y el haber reducido á sus verdaderos límites la importancia exagerada que Voltaire y todos los críticos de su escuela daban á la *Pequeña Cuaresma* de Massillon, en la cual encuentra Maury visibles indicios de decadencia. El autor poseía á fondo la materia, porque fué uno de los primeros oradores políticos y religiosos de su tiempo¹.

Basta mencionar rápidamente los tratados sólidos y juiciosos, pero no muy originales ni brillantes, del abogado Lacretelle *sobre la elocuencia del púlpito* (1802) y *sobre la elocuencia del*

¹ Véase el artículo de Sainte-Beuve sobre el cardenal Maury (tomo iv de los *Lunes*).

foro (1807). El primero fué totalmente obscurecido por el del cardenal Maury : el segundo vale más , pero versa sobre un género que entre los modernos apenas ha tenido carácter estético. Los tomos de *Misceláneas literarias* de Suard, de Morellet , de Palissot, de Mad. Necker y de otros son de más interés por las anécdotas y curiosidades literarias que encierran, que por sus principios críticos, que en nada se apartan de la rutina pseudo-clásica del siglo XVIII, en la cual sus autores se habían educado. El abate Morellet se mostró acérrimo adversario de Chateaubriand, llegando á publicar una parodia de *Atala*. Palissot declaraba que no había podido terminar la lectura de *El Genio del Cristianismo*, y que la poesía de Alemania (¡la poesía de Schiller y de Goethe!) no estaba más adelantada que la poesía francesa en tiempo de Ronsard y de Jodelle. Fué, no obstante, el primero en elogiar á Andrés Chénier. Pocos leen hoy las *Misceláneas de Literatura* (1803-4) de Suard, secretario de la Academia Francesa, mucho más célebre que por sus escritos, por aquella cruel anécdota, verdadera ó falsa, que le representa asistiendo él sólo á la Academia Francesa el día de la decapitación de Luis XVI y cobrando para sí las dietas de todos los académicos. Esta celebridad, poco honorífica, no quita que Suard fuera hombre de mundo muy discreto y ameno y crítico de buen gusto, que dejó algunos opúsculos de literatura agradable y ligera, especialmente una sucinta historia del teatro fran-

cés, un fragmento sobre el estilo, consideraciones ingeniosas acerca del Tasso y de Mad. de Sevigné. Todo esto nos parece hoy bastante superficial y descolorido; pero el gusto no era tan exigente á principios de este siglo como lo puede ser ahora, después de los admirables trabajos de crítica literaria y biográfica con que nuestra edad justamente se envanece.

Entre estos rezagados del siglo XVIII hay que contar también á Cailhava, autor de unos *Estudios sobre Molière* (que vienen á ser un largo comentario) y de un *Tratado sobre el arte de la Comedia*, que todavía puede consultarse con alguna utilidad para las cuestiones de declamación. La bibliografía de este arte secundario, hasta entonces tan descuidada, se acrecentó considerablemente por aquel tiempo con las memorias y reflexiones de diversos actores célebres, entre las cuales sería grave omisión la de las *Reflexiones de Talma sobre Lekain y el Arte Teatral*¹.

¹ De estas Memorias relativas el arte dramático se formó una colección curiosísima en 1822, dirigida por Andrieux y publicada por el librero Ponthieu. Creemos útil dar razón de su contenido : tomo I (Memorias de Mlle. Clairon, seguidas de *Reflexiones sobre el arte dramático y la declamación teatral*).—II (Memorias de Molé, publicadas por Etienne : *Tratado del Comediante*, por Remond de Saint-Albine).—III (Memorias de Augusto Guillermo Iffland, cómico y poeta alemán).—IV (Memorias de Lekain : *Reflexiones de Talma sobre el arte teatral*).—V (Memorias de Brandes, autor y cómico alemán).—VI (Memorias sobre Molière y su viuda Mad. Guérin, sobre Baron, etc.).—VII (Memorias de Prévile y de Dazincourt).—VIII (Continuación de las Memorias de Brandes).—IX y XII (Me-