



Pedro Romero Mendoza

▽△

La crítica literaria

Capítulo primero

▽△

Del Neoclasicismo al Romanticismo

- I -

▽△

Mirada retrospectiva

Aquellas águilas caudales que se enseñorearon del cielo del arte en nuestro Siglo de Oro -Lope, Cervantes, Calderón, Tirso, Fray Luis, Garcilaso, Quevedo, Argensolas- habían sido ya abatidas por la muerte. La escena se nutrió ahora, sucesivamente, con las creaciones de Zamora, Candamo y Cañizares, de muy inferior calidad, aunque no de tan baja estofa como han supuesto algunos críticos, por demás descontentadizos y severos, y de Moratín, el padre, Cadalso, Huerta, Jovellanos, Cienfuegos, Moratín, hijo, y

Quintana, entusiastas seguidores del ideal clásico, pero sin verdadero talento creador, y algunos de ellos, como los autores de *La Zoraida* y el *Pelayo*, adelantados, en cierto modo, del movimiento romántico. La lira había pasado de las manos egregias de Fray Luis, de Garcilaso y de Herrera, a las torpes y desmañadas, de los poetastros de fines del XVII y de los dos primeros tercios de la siguiente centuria, con excepción de los malogrados Gabriel Álvarez de Toledo y Gerardo Lobo, y la mejicana Sor Juana Inés de la Cruz, que respecto de los Cáncer, Montoro, Benegasi y Trigueros, constituían una tríada poética de singulares merecimientos.

La decadencia literaria, con escasísimas salvedades, había invadido todo el campo de la creación artística. Los soles habían llegado a su ocaso, sin que otros astros de fulgurante brillo y hermosura viniesen a ocupar el cielo. Nuestra postración literaria iba unida al desmoronamiento del imperio, y en circunstancias tales no era cosa fácil oponerse con éxito a esta total declinación hispánica. El mal gusto, con la variedad de sus modalidades expresivas; los revesados conceptos, que el paciente discurso elaboró, con miras, diríamos, de hacerlos inasequibles al entendimiento ajeno; las trivialidades y prosaísmos ocupando el lugar de los temas elevados y trascendentes con que debe irrumpir el ingenio creador en la esfera de sus actividades; el lenguaje tropológico empedrado de oscuridades, extravagancias y descarríos; los chistes procaces y chabacanos, sin un solo destello de verdadera gracia, echaron sus raíces en el suelo del arte, sin que bastaran de momento a tanto estrago estético, las juiciosas normas dadas a la luz por los que pretendían restaurar el buen sentido y la belleza. ¡Qué derroche de imágenes avulgaradas y ñoñas! ¡Qué talento satírico más aplebeyado! ¡Cuántas comparaciones absurdas, sin relación alguna con las cosas que pretendían poner de resalto! ¡Cuánto asunto insustancial, desgarrado y ramplón, acicalado de forma rítmica! ¡Qué amaneramiento más insufrible, sin que cupiera decir en descargo de estos escritores, lo que observó lord Macaulay del estilo amanerado de Horacio Walpole, el cual «logró hacer tan natural y propia su manera, tan fácil y habitual su afectación, que no era posible llamarla en él así»!¹

Todo el edificio del arte, en cuya construcción y ornato habían puesto sus manos los grandes alarifes de nuestra áurea literatura, se había venido abajo. Nada quedaba en pie, sino alguna columna o arquivada de confuso orden arquitectónico, llamados a desaparecer también, dada su poca consistencia y el general desplome.

Ninguno de los grandes objetos a que se dirigen de ordinario los poetas de verdad: Dios, el hombre, la naturaleza, la historia, atraían la curiosidad y el numen de estos tributarios de las musas. Optaban por los temas triviales, carentes de toda fuerza poética, inadecuados para elevarse a las altas cumbres de la creación estética. La idea de Dios les hacía prorrumpir en vulgares conceptos, cuando no en chanzas y burletas de todo punto inadmisibles. Del amor no conocían sino los galanteos y requiebros cortesanos, sin que la exaltación del sentimiento erótico les encaramase a las cimas de la pasión poética. El Universo les tentaba en sus manifestaciones más intrascendentes y prosaicas, como si fueran las caspicias de las ideas y de los afectos humanos las únicas enseñoreadoras del arte. El sentimiento de la naturaleza, que aunque no hubiera llegado todavía el instante de su explotación poética, de su aprovechamiento como elemento estético de inestimable valor, ya había aparecido en sus primerizas formas, apenas se mostraba en aquellas poesías de sentido urbano e incluso doméstico. Los ojos del poeta no van nunca más allá de la faz externa de las cosas. Se recrean y gozan en las descripciones prolijas de menesteres y utensilios campesinos. Amontonan pormenores y circunstancias

pueriles. Son enumeradores rítmicos de objetos prosaicos, de vulgarísimos instrumentos o modalidades y frutos de la vida rústica. Pero sin que una sola vez descubran en los versos un temblor, una emoción, un recóndito afecto del alma. Las agudezas satíricas, que sólo hieren y deslumbran, bajo un adecuado lenguaje poético, bien forjado en el yunque de la composición, se vestían de trapillo, sin una sola prenda elegante y valiosa. El teatro se degrada y corrompe, ya imitando muy de lejos los modelos clásicos y sin aportar nada propio y meritorio, ya cayendo en las torpes extravagancias culteranas, ya omitiendo en la elaboración dramática aquellos rasgos característicos y vigorosos que dan hermosura y consistencia a los personajes y a las situaciones. Los romances, desnutridos de todo primor lírico o pintoresco, se atavían, a falta de otros arrequives, más consubstanciales a su naturaleza, con las galas gongorinas, y discurren ramplones y bajunos, sin un destello de buen gusto, sin la menor bizarría de pensamiento. La oratoria sagrada de Fernando de Talavera y de Fray Luis de Granada, aparece ahora guarnecida de metáforas extravagantes, de sutilezas conceptistas, que son supercherías y habilidades con que la mente escamotea al auditorio la penuria de ideas.

No era sólo España la que arrastraba en estos tiempos por los suelos su espíritu creador. Ronsard y su *pléyade* en la Francia del siglo XVI, el conceptismo de Marini, en Italia y el *eufuismo* inglés, propagado por Juan Lyly, amén de otras varias perversiones del gusto literario que podrían traerse a la colada, atestiguan también que la decadencia de las letras no era privativa de nuestra nación. Cuando la potencia espiritual de un pueblo ha dado de sí todo lo que consentía su elasticidad creadora, sobrevienen estos períodos de declinación crepuscular, en los que la ausencia de calidades morales, de genios verdaderos, trae, por un imperativo biológico, el mal gusto, la extravagancia, la hinchazón hiperbólica del lenguaje figurado y la superchería de las ideas, en sustitución de los conceptos hondos y trascendentales.

En cuanto a nuestro país se refiere y en medio de esta depravación literaria, a la que contribuyeron las *Soledades* y el *Polifemo*, de Góngora -dédalos de acicalada y bruñida poesía- los *Conceptos espirituales*, de Ledesma, las fábulas de Villamediana, como *Faetón* y *Europa*, *El nuevo jardín de flores divinas*, de Alonso de Bonilla y las oraciones sagradas de Paravicino, alzose la voz discretísima de Luzán. Discretísima, insistimos, pese a las intemperancias de que alguna crítica hizo objeto al autor de la *Poética*. Para juzgar una obra hay que colocarse con la mente en la época en que se escribió. Ved, si en plena decadencia, entretenido el ingenio de nuestros escritores en la concepción y ejecución de obras mediocres, y relamidamente aderezadas de extravagantes figuras de dicción, ampulosas, declamatorias, torturadas en el potro de tormento de la más extraña elaboración poética, el flamante código literario de Luzán, y la crítica² sagacísima de *Jorge Pitillas* y don Juan de Iriarte, no fueron dignos de estima y encomio.

No podía enderezarse del todo árbol que había nacido tan contrahecho y torcido. Pero muchas ramas viciosas y dañadas fueron sabiamente desgajadas de él. La hojarasca gongorina, tuvo ejemplar correctivo en el libro de Luzán. Sean muchos los defectos que podrían notarse respecto de esta reglamentación literaria, estrechísimo molde para lo que había de venir después, mas nada angosto en época como aquélla, en que la reflexión triunfaba del verbo creador, desgarrado y enclenquillo, reconozcamos paladinamente que, sin tales árbitros de la belleza, nuestra postración artística habría ido en aumento y el alba de un nuevo acontecer estético se habría distanciado de las posibilidades de nuestro genio literario.

El siglo XVIII, juntamente con el último tercio de la centuria anterior, es un paréntesis de mal gusto, primero, de exhumación del ideal clásico, después, y como largo período de decadencia, erudito, investigador, discursivo, poco apto para crear; es un paréntesis, decimos, entre los magnos alumbramientos de la áurea literatura y la rebeldía pujante y potentísima del romanticismo. La crítica literaria en todo este tiempo se acomoda al carácter negativo de nuestro arte. Sus cánones y reglas corresponden, pues, a un subalterno criterio estético. No se trata de una ordenación de principios trascendentales, encaminados a la realización de la belleza; de una filosofía del arte, que abriera nuevos horizontes al ingenio español. Como falta la chispa genial del espíritu que prenda fuego a sus potencias, los nuevos códigos literarios, ya inspirados en el neoclasicismo francés, ora nacidos al influjo de la preceptiva italiana, más tienen por objeto la ejecución artística que el determinar los elementos estéticos, integrantes de toda obra bella.

Sin embargo, Luzán y Mayans y Siscar, que entre la multitud de retóricos aparecidos en el siglo XVIII -siglo de las *Poéticas* se le ha llamado- yérguense como las dos más vigorosas autoridades en materia estética, no sólo subvinieron a las necesidades de la pura composición literaria, sino que asentaron principios, más o menos originales, de filosofía de lo bello. Principios que en razón a su conformidad con la verdadera naturaleza del arte, salvaron el peligro de temporalidad y provisionalismo a que están sujetas las cosas endebles y poco meditadas. Hoy no han perdido del todo su vigencia. Cuando nos acercamos a estos doctrinales estéticos, a fin de compararlos con los que les sucedieron en el gobierno de las letras, y poder establecer así las diferencias que los separan en la interpretación del arte, notamos en seguida la estabilidad de algunos conceptos fundamentales, que ningún legislador literario posterior ha mejorado.

- II -



La *Poética*, de Luzán

Nos vamos a detener en el examen de la *Poética*, de Luzán, porque fue la más combatida y desdeñada por los innovadores del primer tercio del XIX, y conviene traer a la luz sus interpretaciones y cánones de belleza más importantes, al objeto de señalar el proceso evolutivo de la crítica literaria y la consagración de principios que tomó a su cuidado la escuela romántica.

Siendo este libro del humanista de Zaragoza, el mejor, sin duda, de cuantos se compusieron en la expresada centuria decimioctava, y el que por esta causa³ más hubo de influir en los gustos literarios de entonces, lógico será que lo elijamos como punto de partida y contraste respecto de las subsiguientes etapas de creación de lo bello.

Salta a la vista, tan pronto abrimos la *Poética* de Luzán, lo que pudiéramos llamar el utilitarismo artístico del autor, que se muestra desde el principio partidario del arte docente, negando de este modo la realización por sí de la belleza, el desinterés nobilísimo de toda concepción estética, y unciendo el arte, que es por naturaleza

independiente y rebelde a la prosecución de fin alguno, que no esté dentro de su propia esfera, a un objeto útil, preconcebido, de filosofía moral⁴. Error crasísimo, pero muy propio de una época en la que predomina el elemento cientifista y filosofante sobre el puramente poético y creador, que eso es la poesía, del griego *poeio*: crear. Notemos en obsequio de Luzán que, aun cuando atribuya al arte propósito tan descaminado y opuesto a su propio ser, no sólo no proscribiera de la poesía el mero fin estético, sino que lo admite, puntualizando además la forma en que debe realizarse, con lo que resulta en parte paliada o constreñida su anterior afirmación respecto de la finalidad artística⁵.

Su posición en el arte es más firme que la de *Boileau*, -de quien se le ha creído mero discípulo- porque es más amplio, profundo e independiente su sentido de la belleza. Aun cuando pague el natural tributo, dada la época en que vive, a ciertas estrecheces y regateos neoclásicos, respecto de la libertad de movimientos del espíritu en la realización de lo bello, sus principios fundamentales son más filosóficos, están más llenos de sustancia moral y por consiguiente trazan con más holgura el marco en que el verbo creador ha de moverse. Mejor conocedor de la naturaleza humana o menos cargado de prejuicios y melindres que *Boileau* para penetrarla, reconoce las desigualdades de los pueblos en costumbres, clima, estudios, etc. y las consecuencias de diversificación literaria que tales circunstancias han de traer al acervo común del arte⁶. ¿No cabría decir a este respecto, que Luzán fue un precursor de *Taine*, sobre la influencia del clima, carácter y vida del autor en sus obras?

Al tratar de la verosimilitud en la poesía, se muestra partidario de una amplia libertad creadora. «El poeta -dice Luzán - busca siempre lo extraordinario, lo nuevo, lo maravilloso; y para esto es mucho mejor la verosimilitud poética, que la verdad histórica»⁷. ¿Cómo conciliar este punto de vista tan liberal, con aquel otro, tan estrecho y desatinado, que propugna el humanista aragonés al estudiar la comedia, y del que más adelante haremos mención?

Justo será reconocer, dada la idiosincrasia literaria del siglo XVIII la casi imposibilidad de juzgar con entero acierto nuestro teatro clásico. Lope y Calderón fueron, sin duda alguna, los adelantados del romanticismo. Toda esa vigorosa resonancia espiritual, todo ese empuje del alma, destrabada de cualquier elemento coercitivo y libérrima, por consiguiente, en sus pasiones y afectos, que observamos en las obras de dichos autores, habían por fuerza de repugnar a quien, más independiente que *Boileau*, *La Harpe*, *D'Aubignac* y *Batteux*, no tenía aún la autonomía necesaria para enrostrarse sin merma de la verdad, con nuestros dramáticos del Siglo de Oro.

Cuando se acerca a ellos va siempre provisto del escalpelo disector, y como todos los críticos -*Azorín*, por ejemplo, respecto del *Don Álvaro* de Rivas, *Hermosilla*, *Clemencín* respecto del *Quijote*- que se entretienen en el examen minucioso, prolijo, cominero, de pormenores y naderías, apenas si cala lo interno de las obras, como no penetra el agua en los terrenos impermeables y por esta causa se extiende sobre su superficie. Nuestro teatro clásico fue para el humanista aragonés zona impenetrable. Su genio crítico, se dilató respecto de las particularidades subalternas, sin traspasar casi los umbrales del fondo.

Las famosas unidades dramáticas han traído de cabeza a los preceptistas neoclásicos, que, en cuanto a las de lugar y de tiempo, han sobrepujado en mucho las pretensiones del filósofo de Estagira. Descontada la unidad de acción, contra la que

nada puede oponer ninguna crítica sensata, debido a la intangibilidad de su naturaleza, pues no es posible admitir acción dramática, ni épica, cuadro, escultura o pieza alguna musical que carezca de unidad, las otras dos, caen de lleno en el campo de la controversia. Los retóricos del siglo XVIII han ido, en la interpretación de estas dos unidades, mucho más allá de lo que aconseja la recta razón. Que el asunto de una obra haya de desenvolverse en tiempo no superior a las veinticuatro horas del día y sin cambiar de sitio, es notorio absurdo: huyendo del peligro que satirizó Cervantes en su comedia, *Pedro de Urdemalas* y en el *Quijote* y cuya ocurrencia repitieron después otros escritores, entre ellos Boileau:

*enfant au premier acte, et barbon au dernier*⁸,

Cerraron las puertas del teatro a argumentos y situaciones de indudable belleza, pero no cabían dentro de tan angostos límites temporales y locales. Y lo más chistoso del caso es que estos acérrimos propugnadores del ideal clásico, como hemos observado antes, iban mucho más lejos en sus reglas sobre el teatro, que los mismos griegos, de cuyos códigos literarios decían tomar tales preceptos. Ni Esquilo, ni Sófocles, ni Eurípides, ni los poetas cómicos que compartían con estos los aplausos del público ateniense, fueron fieles cumplidores de las unidades de tiempo y de lugar. Tampoco las observaron los dramaturgos ingleses, ni los alemanes y mucho menos, si cabe, nuestros clásicos que hicieron mofa de ellas⁹. Sin embargo, los preceptistas del siglo XVIII llegaron incluso a considerar de todo punto inadmisibles que la acción dramática excediera del tiempo invertido en su representación, y que los personajes se trasladasen de un lugar a otro, sino cuando más del Coso de Zaragoza a la plaza del Pilar, ya que salirse de este ámbito¹⁰, no para saltar de España a Italia y de Italia al África, como en el *Príncipe Perfecto*, de Lope, por ejemplo, sino para andar en una ciudad de acá para allá o dos o tres leguas a la redonda, era licencia a todas luces reprensible¹¹.

No será preciso decir que Luzán formó en las filas de estos intransigentes y severos imitadores de la antigüedad clásica, y que sus concesiones en materia tan risible, como la que nos ocupa, fueron muy parcas¹².

Pero donde alcanza su plenitud tan restrictivo espíritu estético es en lo que toca a la comedia. Su asunto ha de ser más real que verosímil. No admite como fábula idónea la que exceda los límites de lo corriente, la que no esté del todo contrastada por la realidad, y sea, pues, un fiel trasunto de la vida común¹³. De este modo, al que Moratín, el autor de *El Café* y *El sí de las niñas*, se plegó con el mayor arte posible en escenario por demás estrecho, quedaron las tablas desalojadas de asuntos, que, sin faltar a la verosimilitud, invadían la esfera de lo extraordinario y maravilloso, o simplemente, de los hechos menos frecuentes de la humana existencia. Prosaísmo absurdo, cárcel odiosa y aborrecible en la que morirse, de vulgaridad y de rastrera servidumbre respecto de lo trivial y bajuno, el alma creadora. Cárcel que habían roto, por dicha y en loor del arte verdadero, Lope y Calderón con sus comedias *Adonis* y *Venus*, *El premio de la hermosura*, y Shakespeare con las intituladas *Como queráis* y *El sueño de una noche de verano*, en las cuales la poesía se pone alas para remontarse sobre cuanto nos rodea en el mundo tangible y perecedero en que vivimos de ordinario.

Menos tolerante se mostró aún con la tragicomedia, negando de este modo la posibilidad del drama romántico¹⁴. Combinar el elemento trágico con el cómico constituía una libertad literaria digna de inmediato correctivo. Porque siendo cosas tan opuestas conducían a términos distintos y pretendiendo lograr con ambas los fines de la tragedia y de la comedia, ninguno de los dos se realizaba¹⁵. ¡Qué estragos no habían de hacer tales objeciones en la mente menos aguda y enseñoreadora de las cosas, de un Herosilla, por ejemplo, cuya pedestre interpretación del arte dejó chiquitos a todos los retóricos del siglo XVIII! Pues medido todo con módulo tan exiguo, atada la fantasía a estas férreas argollas, evitado casi en absoluto el libre juego de las potencias, merced al cual se ha enriquecido la literatura de obras inmortales, ¡sólo la fría, reflexiva y calculada concepción artística, sin fulgores, ni contrastes, ni ardimiento alguno, medida y ponderada, a compás y gramo, cabía en molde tan estrecho!

Ya hemos observado al principio que Luzán fue partidario acérrimo del arte docente. El *utile dulci* horaciano, pero sacado de sus quicios naturales, fue siempre el postulado estético de nuestro humanista. Copiosos testimonios de este parecer, como queda advertido en páginas anteriores, encontraremos a lo largo de la *Poética*. Lo útil va en todo instante antepuesto a lo deleitable. Obsesionado por la finalidad educativa del arte, por el provecho moral que debe obtenerse de sus realizaciones, llega incluso a desbarros tan imperdonables como el creer que la fábula épica «es un hecho ilustre, y grande, imitado artificiosamente, como sucedido a algún rey, o héroe, o capitán esclarecido, debajo de cuya alegoría se enseñe alguna importante máxima moral o se proponga la idea de un perfecto héroe militar»¹⁶. ¡Peregrina concepción de la poesía épica, en virtud de la cual el ciego de Chíos o de donde fuese, se convierte en una especie de preceptor en verso de príncipes y reyes! ¿Sería por esto por lo que a Alejandro no se le caía de las manos la *Ilíada*? ¡A qué extremos de ceguera pueden conducirnos las escuelas literarias! Este siglo decimoctavo ató al arte con tales ligaduras, ya poniendo trabas a la fantasía creadora, ya a tribuyendo a la poesía distinto objeto del que corresponde a su verdadera naturaleza, ora reglando con cominero espíritu la composición literaria, que cuanto produjo fue cosa calculada y fría, de peinada y relamida envoltura, sin afectos profundos y vigorosos, ni altivez de pensamiento, ni exaltada y pujante imaginación. Y lo que es peor aún con una insufrible tendencia moralizadora y didáctica, que si no prostituye al arte, lo desnaturaliza al menos y hace de él un medio en vez de un fin, un vehículo agradable de máximas y conceptos morales, en lugar de ápice de la belleza, que debe ser su única y auténtica finalidad.

Sobre el tan debatido punto de si como *máquina* o *maravilloso* del poema épico debe entrar la mitología griega, o el cristianismo, con Dios, la Virgen, potestades, santos, etc., por estar más conforme esto último con el tiempo en que la obra se escribe y el pensamiento religioso que de ordinario la vivifica, Luzán se muestra menos intransigente que el autor del *Facistol* y de las *Sátiras* ya que aconseja la intervención de ángeles, buenos y malos, magos, encantadores, etc., en el poema sin que tal cosa impida el uso también de las deidades énicas, en lo que toca a su carácter físico y moral¹⁷.

Después de cuanto va dicho no puede sorprendernos que nuestros románticos se estremecieran de terror al oír tan sólo el nombre de Luzán. A gala tuvieron el desentenderse de todo atadero, principio o regla que proviniese de este legislador literario o de cualesquiera otros de la misma escuela. El preceptista aragonés se les

mostraba como una especie de cancerbero del espíritu, entre cuyas manos se frustraban todos los señoríos e impulsividades de la imaginativa, todos los ardimientos y frenesíes del corazón. Sus cánones literarios no eran sino trabas pueriles puestas a la mente creadora; asustadizas restricciones de las que el genio se burlaba en sus alumbramientos augustos; ya veremos más adelante cómo el doctrinal estético de Luzán, que con ligeras variantes menos sustanciales que de forma, aparece reproducido en los tratados de preceptiva subsiguientes, es repugnado del todo por los críticos románticos. Había pasado ya la época de los moldes literarios. El espíritu se emancipaba, y enseñoreándose de todas las cosas con la voluptuosidad inefable de quien durante mucho tiempo se ha visto privado de ellas, irrumpió en la esfera del arte como impetuosa corriente devastadora del pasado y estimulante, en cambio, de un nuevo orden estético. El absolutismo de Luis XIV trajo la Revolución francesa, como la dictadura de Julio César armó la mano de Bruto. La vida es ondulación, desasosiego, dinamismo, transformación y repugna por un imperativo de su naturaleza todo orden rígido y limitado. Por el contrario se acomoda fácilmente a un sistema elástico de contención de su propia energía creadora, mediante el cual se realiza el universal proceso evolutivo, sin grandes conmociones, ni estallidos. Esta verdad incontrovertible, pues la dolorosa experiencia de su inobservancia la hace más evidente y palpable, se extiende a todas las cosas: lo mismo al orden político y social, como al meramente literario. Es una ley biológica. Un estrecho molde político trae a la corta o a la larga, el descontento general, que acabará adoptando forma revolucionaria. Y un rígido patrón literario provoca de igual modo la acción opuesta: esto es, la libertad creadora, con todas sus extravagancias y demasías.

Luzán tuvo sus adeptos e incondicionales y sus detractores. Figuraron entre los primeros D. Agustín de Montiano, D. Luis Joseph Velázquez y Marchena, D. Blas Nasarre, más intransigente aún que el mismo autor de la *Poética* en cuanto atañe a las tan debatidas unidades dramáticas y cuyos exabruptos respecto de nuestros clásicos constituyen un hito en la casi general incomprensión del siglo XVIII para interpretarlos y comentarlos. Entre los detractores de Luzán, no fue el menos decidido fray Francisco Javier Alegre, que le censura de haber menospreciado los valores nacionales, por ignorarlos. Gerardo Lobo se burló de las reglas; Nieto Molina y Maruján, persistieron en su libertad creadora, desembarazándose de toda preceptiva; Moratín, el padre, encendía una vela a Dios, en dos sátiras de su juventud, en las frigidísimas tragedias *Hormesinda* y *Lucrecia* y en su comedia *Petimetra*, escritas de acuerdo con los cánones neoclásicos, y otra al diablo, en sus versos, de vigorosa musa castellana, libres de toda traba retórica, como nacidos de aquel ancho recinto del alma fecunda y potente donde no se conocen las restricciones impuestas por la tiranía de escuelas literarias. Pero pese a esta variedad de juicios y actitudes de nuestros eruditos y poetas, es innegable la influencia ejercida por el severo humanista aragonés, tanto en la literatura inmediata como en la que floreció después, con la incorporación a sus filas de Quintana, Martínez de la Rosa, Lista y demás representantes de las letras neoclásicas.

La severidad preceptiva de Luzán se habrá ido suavizando a través de estos autores, menos apegados a las doctrinas traspirenaicas y más concededores de nuestros valores clásicos. Se comenzará a dibujar una mayor elasticidad del espíritu, que si no exento de preocupaciones retóricas, olvídense al menos de ellas en muchos momentos de creación estética y muévase con soltura y vigor, sin las cortapisas y atadijos del pseudoclasicismo francés. Pero, pese a este adelanto o evolución inicial de nuestra literatura, tan fría, premiosa y desmañada entonces, la ascendencia de Luzán y de sus inspiradores italianos y gállicos aún perdura en nuestros ingenios, como vamos a ver.

Sería muy interesante observar estas influencias en cuantos autores contribuyeron en aquellos días a enriquecer con sus estudios el acervo común de nuestra literatura crítica. Pero este trabajo, por demás dilatorio, retardaría más de lo conveniente nuestro enfrentamiento con los críticos románticos del segundo tercio del XIX. Para notar el influjo del doctrinal neoclásico en los escritores de fines de la centuria decimioctava y primer cuarto de la siguiente, no es necesario detenerse en el examen de cada uno. Bastará, por el contrario, queelijamos, al efecto, a los más representativos de este período literario.

- III -



D. Manuel José Quintana



D. Manuel José Quintana
[Págs. 24-25]

El ilustre cantor de la *Hermosura*, la *Imprenta* y el *Mar*, D. Manuel José Quintana, no fue de los más remisos en reconocer el mérito de la *Poética* de Luzán. Su voto

favorable, no lo es, sin embargo, de un modo absoluto. Encarece el valor de la obra, si bien niega su eficacia¹⁸. Quintana, que había de presentársenos más tarde, sobre todo al componer su cuadro sombrío y terrorífico del Panteón del Escorial, como un precursor romántico, y que había de paliar en edad más madura su intransigencia clasicista sobre las unidades de lugar y de tiempo, apenas si se aparta en un ápice de los cánones literarios que imperaron en el siglo XVIII.

No cumplidos aún los veinte años de edad, el futuro autor de *Vidas de españoles célebres* -biografías que no desmerecerían al lado de las de Macaulay y Lamartine-, escribió su ensayo didáctico *Las reglas del drama*. Tentativa, en tercetos, de arte poética. Amamantado en la escuela literaria de Luzán y recién salido de las aulas, no puede sorprendernos el rigor con que interpreta las famosas unidades:

Una acción sola presentada sea
en solo un sitio fijo y señalado
en solo un giro de la luz febea¹⁹

Severidad que, como acabamos de observar, dulcificó más tarde en nota puesta a la impresión de este ensayo didáctico, pero sin grandes concesiones al genio creador, que ya alentaba bajo la pompa y bríos del estro romántico.

Su talento crítico es innegable. Bastará leer sus tres estudios sobre la poesía castellana, su *Vida de Cervantes* y su *Noticia histórica y literaria* de Meléndez, que aparecen entre sus obras completas de la Biblioteca Rivadeneyra²⁰, para admitir nuestro aserto. Comparados sus tres trabajos sobre poesía castellana con los que les precedieron en igual materia, como, por ejemplo, los *Orígenes de la poesía española*, de don José Luis Velázquez, salta a la vista lo sensato del juicio; el buen gusto para elegir entre la innúmero multitud de versos escritos desde Juan de Mena hasta Meléndez y Cienfuegos, pasando por la musa épica, no menos copiosa y variada; la agudeza de algunas afirmaciones, e incluso la severidad que muestra a menudo, respecto de determinados valores literarios, no carecen del todo de fundamento, aunque responda mucho a la estrechez interpretativa de la escuela imperante.

El *Quijote* sólo encendidos elogios merece a su pluma. Habían pasado ya para no volver, los exabruptos y despropósitos de Nasarre y Montiano, sobre nuestra literatura clásica. Quintana advierte, con vivo entusiasmo, las bellezas singulares que contiene el libro inmortal, en el que no «se sabe qué admirar más, si la fuerza de fantasía que pudo concebirle, o el talento divino que brilla en su ejecución». Si mentamos esta obra en una conversación, todos a porfía se harán lenguas de ella. Y la novedad y felicidad del pensamiento, lo verdadero y bello de los caracteres y costumbres, la variedad de los episodios, los chistes y alusiones, el artificio y la gracia del diálogo, el estilo hermoso y el lenguaje castizo, quedarán proclamados y ensalzados²¹.

Por si no fueran suficientes estos elogios tan en razón, añadiré ya un poco hiperbólicamente, que ni Lope, ni Villegas, ni los Argensola, ni todos los poetas de

aquel tiempo juntos serían capaces de «contrapesar el mérito literario de un solo capítulo del *Quijote*».

Quintana hace notar la analogía que el escritor inglés Sterne tenía «en su humor y en su espíritu» con Cervantes; condena al olvido las comedias de éste, si se las hubiera de juzgar por el mérito de *El trato de Argel* o la *Numancia*, salidas de molde en aquellos días, y salva de este fallo tan duro la comedia de capa y espada, *La Confusa*, fundándose para ello en la predilección que su autor sentía por ella y en los aplausos que, según el mismo Cervantes, obtuvo cuantas veces se representó.

Si al glorioso poeta que cantó a Luisa Todi y Juan de Padilla le hubiera tocado vivir más en nuestros días, su alto discernimiento crítico habríase adelantado a Valera²² en el intento de restituir el alcance y significación del *Quijote* a sus verdaderos términos. La afinidad espiritual que se columbra entre estas dos figuras literarias, es, en nuestro dictamen, tan digna de notarse que, si no hubiera otros testimonios de identidad respecto de estos dos autores, bastaría el coincidente punto de vista de ambos al juzgar la primer novela del mundo²³ y la común aversión o repugnancia que les producía la poesía medioeval. Naturales reacciones del espíritu aristocrático y archiculto ante los períodos de formación literaria, en los que lo agreste y rudo del verbo creador adopta una hechura primitiva.

Algunas veces se deslumbra demasiado ante el talento y valer de sus coetáneos, quizá dejándose llevar del afecto y la simpatía, y prodiga excesivos encomios a Meléndez Valdés, si bien reconoce asimismo sus defectos y la superioridad de sus romances y anacreónticas sobre sus poesías filosóficas y morales, y a Jovellanos, de quien dice, con evidente exageración, que habría sido en la antigüedad «Platón con menos sueños, Cicerón con más firmeza y en la Europa moderna Turgot, con todas sus ventajas». En cambio, no desentendido del todo de las prevenciones y escrúpulos neoclásicos que empedraron los juicios de sus predecesores en la crítica literaria, se muestra excesivamente severo con Lope, cuya Jerusalén es «un compuesto de absurdos», entre cuyos centenares de comedias «apenas habrá una que pueda llamarse buena» y de cuyos millares de versos tampoco son «los que han quedado grabados en las tablas del buen gusto»²⁴. Pasa por alto casi la belleza y primor de las coplas de pie quebrado de Jorge Manrique, metro «esencialmente opuesto a toda armonía y a todo placer», inadecuado, por consiguiente, para la exteriorización del sentimiento. Censura a Fray Luis de León, tras de loarle abundantemente por su versificación que, aunque dulce, fluida y graciosa -son palabras suyas-: «carece de gravedad y desmaya no pocas veces por falta de número y plenitud». A este reparo añade otro, «que es el de que nadie tiene menos poesía cuando el calor le abandona: lánguido entonces y prosaico, ni toca, ni mueve, ni enajena, y sólo le queda el mérito de su dicción y su estilo, que son sanos siempre y puros, a un cuando no tengan vida ni color»²⁵. ¡Como si el mérito singularísimo de fray Luis no consistiese, precisamente, junto con la elevación del pensamiento y lo acendrado de los afectos, en esta aparente sequedad de estilo, que no es otra cosa sino la elegante sobriedad retórica de Horacio! Quintana, más enamorado del *magna sonaturum* y de la *ambitiosa ornamenta*, que de la desnudez estatuaría de la forma, lograda por el ilustre agustino, quema el incienso de sus elogios en loor de Herrera, principalmente, y se siente un poco defraudado respecto de la versificación de Fray Luis.

Partidario, cual correspondía a lo robusto y vibrante de su numen, del verso endecasílabo, más holgado, armonioso y señorial para expresar altas ideas filosóficas y morales, complácese en poner bien de resalto el triunfo de los innovadores del XVI sobre los metros de arte menor propugnados por Castillejo. Con los hermanos Argensola, por los que siente más prevención y hostilidad que simpatía, pecó de rijoso y descontentadizo. De Góngora prefiere, como todo lector de buen gusto, las letrillas y romances, por la amenidad, lozanía, número, riqueza de lenguaje y bizarría de la imaginación de que están adornados, a las poesías culteranas, llenas de violentas trasposiciones y de osadas figuras, «jerigonza detestable, tan opuesta a la verdad como a la belleza».

Antes de entrar en el examen de los poetas castellanos desde el rudo y anónimo autor del cantar del *Mío Cid* hasta Gracián, afirma resueltamente que la ocupación «primaria y esencial» de la poesía es «pintar a la naturaleza para agradar, como la de la filosofía explicar sus fenómenos para instruir». ¡Qué lejos quedaban ya aquellas extrañas disertaciones de Luzán sobre los fines de la poesía, y merced a las cuales se nos ahitó la literatura del siglo XVIII de poemas didascálicos, como *Las bodas de las plantas*, *Excelencias del pincel y del buril*, *Las termas de Archena*, etcétera! Y no como una expolición demás, sino para fijar, por alto modo discursivo y poético, en la mente del lector el aserto anterior, añade: «Así, mientras que el filósofo, observando los astros, indaga sus proporciones, sus distancias y las reglas de su movimiento, el poeta los contempla, y traslada a sus versos el efecto que en su imaginación y en sus sentidos hacen la luz con que brillan, la armonía que reina entre ellos y los beneficios que dispensan a la tierra»²⁶.

No será necesario dilatarlos más en el estudio de este autor, para que podamos deducir plenamente de sus juicios, su inicial evolución respecto de los críticos y preceptistas anteriores y su distanciamiento aún de la escuela literaria que iba a instaurarse algo más tarde. Quintana es un escritor juicioso, agudo, de refinada cultura y buen gusto electivo. Sabe elevarse a la contemplación de la belleza, descubrir sus hechizos y singularidades, discernir sus elementos y dar a los poetas el lugar que les corresponde en la esfera de la concepción literaria. Y aún cuando su pincel abuse a menudo de las sombras y nebulosidades al hacer el retrato de nuestros clásicos, aminorando de este modo la brillantez gloriosa de cada uno -tal como hoy los concebimos a la luz de nuestro análisis-, no carecen del todo de fundamento sus aseveraciones.

El clasicismo de Quintana es más racional, comprensivo y tolerante que el de Luzán, pero no se advierte en él todavía ningún arranque de libertad creadora. Cuando refiriéndose a las unidades dramáticas hace notar las disputas en que se enredaron los partidarios de los géneros clásico y romántico o romancesco, como él lo llama, elude en atención a la brevedad con que debe redactarse una nota o escolio, dar largo dictamen sobre este punto, pero el fallo que emite, como de pasada, denota un tímido eclecticismo. «Acaso podría establecerse por principio -dice- que la severidad de las unidades es necesaria en todo lo que pertenece a la verisimilitud, y que no deben concederse al arte más licencias que aquéllas de donde puedan resultar grandes bellezas»²⁷. Unos años antes don Manuel Silvela en su *Discurso preliminar a la Biblioteca selecta de literatura española*, pregunta si no podría darse en el drama «mayor ensanche a esas decantadas unidades de lugar y tiempo»²⁸. ¿Cómo un hombre tan liberal cual el autor de *Pelayo* y *El duque de Viseo*, que incluso llevó esta cualidad

de su espíritu hasta el sectarismo y multiplicó sus testimonios en el decurso de una vida longeva y dinámica, contrajo de tal modo la bizarría de su ingenio a los angostos moldes de la preceptiva reinante? Cuando los adelantados del romanticismo abrieron brecha en el reducto neoclásico, y empezaron a agrietarse sus cimientos y a tambalearse sus muros, Quintana enmudeció, comprendiendo acaso que había pasado su tiempo y que lo más juicioso y hasta conveniente a su grande reputación literaria era abandonar el campo de las actividades espirituales. Aquel gigante de la poesía lírica, crítico, historiador y propagandista de las ideas liberales, tan perseguidas en sus días triunfales y por las que estuvo retenido durante seis años en la fortaleza de Pamplona, carecía de la necesaria ductilidad para plegarse a las flamantes doctrinas estéticas, cuya aplebeyada incontinencia y sombrío porte repugnaban a su alto sentido aristocrático del arte.

- IV -

▽△

Lista

Representémonos a un hombre que cubre su cabeza con un gorro negro, de seda, y que viste una levita del mismo color «ancha y larga». Frisa en los cincuenta años, pero si hemos de colegir de su aspecto la edad, no sería aventurado creerle ya sexagenario. El gorro que lleva en la cabeza remata en una borla, y poquísimas veces está colocado en su verdadero sitio, pues ya aparece de través, ya casi junto a la nuca, ya cubriéndose la frente.

Nuestro hombre, cargado de espaldas y bajo de estatura, padece una acentuada miopía, bien de nacimiento, ora adquirida en el comercio de los libros y en las actividades docentes. Su rostro «no solamente no es bello, sino que a primera vista, tiene algo de repugnante, algo de incompleto, de obra sin terminar, de boceto de fisonomía humana más que de fisonomía real y efectiva». Pero tan pronto nos hable, con su palabra diserta y jugosa, la cara cambiará por completo. Lo que antes se nos mostraba informe y no debastado, ahora se animará y armonizará. Cada facción ocupará su lugar correspondiente y el conjunto nos cautivará por «lo imponente y simpático». Rostro, en suma, muy parecido al de Sócrates, según los grabados que conocemos del filósofo griego²⁹.

Dentro de nuestra república literaria en el primer tercio del siglo XIX, pocas figuras habrá tan venerables como ésta: la de don Alberto Lista. Dedicado preferentemente a la enseñanza, no es un dómine pedantesco y rijoso. Su simpatía y afabilidad granjeáronle el aprecio y respeto de sus discípulos e hicieron amable y fecunda esta labor educativa. En aquel tiempo, en que el saber empezaba a ser tan poco estimado, la erudición de Lista, respecto de los conocimientos más desemejantes, constituía un caso singular y, por otro lado, definidor de la prosapia espiritual de nuestro crítico y poeta. Aun cuando así en política como en literatura se le haya tildado de indeciso y oscilante, a nuestro juicio su filiación literaria, que es la parte que a nosotros nos interesa de su persona, no ofrece la menor duda. Si su talento y sensibilidad estética le depararon lugar más sobresaliente que el de Herosilla, por ejemplo, en el fondo venían a ser bastante parecidos. Educado en la escuela neoclásica ofrecía todas sus características fundamentales. Las buenas, como el amplio saber, el contacto diario con los modelos reputados de verdaderamente ejemplares dentro del arte, la ponderación y armonía de

las facultades intelectuales, esto es, que no vivían unas a expensas de otras; y las menos buenas: el rígido sometimiento a los principios literarios establecidos por Aristóteles y Horacio, y demás preceptores del Parnaso, y como consecuencia irremediable de tal dogmatismo artístico, la repudiación o menosprecio de toda manifestación literaria disconforme de las reglas y cánones clásicos. Sin embargo, no llegó ni con mucho, a las partidistas exageraciones³⁰ de sus antecesores y coetáneos al juzgar nuestro teatro del siglo XVII, si bien condenó, no desprovisto de toda razón, a Tirso por pésimo conductor de la fábula, dramática, a Rojas por haber pagado tributo, en la totalidad de sus obras, al gongorismo y a Lope de Vega, porque no se encontrará composición suya, cualquiera que sea el género a que pertenezca, donde no haya que reprender algo.

Dos son los trabajos de Lista a que hemos de referirnos en este sucinto examen de su doctrinal estético: las *Lecciones de literatura española* dadas por él en el Ateneo de Madrid durante los años 22 y 23 del pasado siglo y reanudadas el 36 y los *Ensayos literarios y críticos*, recogidos en dos volúmenes en 1844, con un prólogo de don José Joaquín de Mora, y publicados antes en un periódico de Cádiz.

Lista entiende por clásico «lo que es perfecto en su género, en materia de literatura, y que debe servir de modelo» y por romántico «lo que se semeje al mundo ideal que se finge en la novela (roman)». Nuestro autor no creía, como sostenían algunos escritores de su tiempo, que el género clásico era aquél en que se observan los preceptos y romántico el que falta a ellos, entregándose el poeta a los excesos delirantes de una imaginativa libre de trabas y ataderos. «La poesía es un arte: y no hay arte sin reglas, deducidas de la observación de la naturaleza y de los modelos». De cuanto antecede se deduce que no hay más que dos géneros: «uno *bueno* y otro *malo*, así en literatura como en las demás artes y ciencias». Las obras que produzcan un grande interés, serán *buenas*, aunque presenten algunos defectos. Las que nos causen sueño, fastidio o risa por los delirios del autor, serán *malas*, pese a algunas bellezas que puedan ofrecernos. Tan sólo las palabras clásico y romántico tienen un sentido merced al cual se diferencian verdaderamente y cuya desemejanza debemos conocer y observar. Esta diferencia nace de considerar las letras antiguas de griegos y romanos; *clásicas* y *románticas*, las de la Edad Media. A la luz de esta consideración, la cuestión gana en trascendencia y debe ser objeto del estudio de humanistas, historiadores y filósofos. La primera literatura pintó al hombre exterior; la segunda al hombre moral y esta desemejanza de objeto, modificó las reglas de convención del arte, porque, para presentar en general un afecto cualquiera no es necesario marco tan amplio como el que se precisa para descubrir en el hombre pasiones que luchan con él, y de las cuales unas veces sale vencido y otras vencedor.



D. Alberto Lista
[Págs. 32-33]

A la escena, continúa diciéndonos Lista, pueden llevarse defectos, vicios, y aún maldades, pero de tal manera que al verlas encarnadas en los personajes dramáticos, sirvan para su detestación. Antes de proclamar este principio había llamado «estercolero moral» al *Angelo*, al *Antony* y a *La torre de Nesle*.

A pesar de su partidismo literario, reconoce paladinamente que entre nosotros no es hacedero el conservar intactas las unidades de tiempo y lugar «sin sacrificar bellezas dramáticas de primer orden». Una de dos: o hay que reducirse a la sencillez constructiva del teatro griego y llenar con los coros el tiempo que se necesita para que el espectáculo tenga la conveniente extensión, o dar mayor amplitud a las mentadas unidades. Pues estas reglas que atañen a la verosimilitud material son de convención. «La esencial es la verosimilitud moral». Mas no se crea en lo ilimitado de tales concesiones. Como Quintana, Martínez de la Rosa y Hermsilla, pues al fin y al cabo son discípulos de los mismos maestros, añadirá un poco asustado de su anterior liberalidad en esta materia: «una acción bien sostenida hasta el fin y las unidades de tiempo y lugar respetadas todo lo que sea posible»³¹.

Si bien apuntalado por estos principios que le encasillan en la escuela neoclásica, con todas sus ventajas y todos sus inconvenientes, ya precisados antes, su talento crítico quedó muy de resalto en la interpretación y comentarios de nuestro teatro del siglo

XVII. Advertidas fueron, con enjuiciadora morosidad, las bellezas, aciertos y singularidades de nuestro copiosísimo repertorio dramático de aquella áurea centuria. La severidad clasicista de su pluma no ahogó cuanto hay de trascendente, audaz, pintoresco y brioso en nuestros dramáticos. Faltóle a Lista la independencia literaria, la decisión y desenfado de don Agustín Durán para proclamar, abierta y valerosamente, todo el mérito de la gigante labor de Lope y la no menos envidiable de Tirso y Calderón. Pero tal osadía e incontinencia críticas no podían darse por entero, libres de toda limitación doctrinal; en quien, aparte de su claro discernir y buen gusto, se había amamantado a los pechos de la poética clásica.

Las escuelas literarias malean al genio, lo traban y cohíben. Es cierto que hay preceptos inferidos de la misma naturaleza del arte, como el *omnis pulcritudinis forma unitas est*, de San Agustín³². Pero a la sombra de estos principios incontestables, se han impuesto otros de fácil expugnación, y que a pesar de su natural, inconsistente y frágil, campean en la literatura y se enseñorean de la potencia creadora de los autores, constriñéndola o pervirtiéndola. ¡Cuántas poesías de Lista adolecen de ser el resultado de preestablecidos patrones literarios, en cuya angosta concepción o típicos caracteres de escuela, se malogró el entusiasmo lírico! Ya el marqués de Valmar trajo a examen estos defectos en su *Historia crítica de la poesía castellana en el siglo XVIII*³³ y no hemos de insistir sobre ellos.

Sus *Ensayos literarios y críticos* contienen trabajos de la más diversa materia. Sobre la importancia del estudio filosófico de las humanidades, los sentimientos humanos, la filosofía de lo bello, historia, política, poética, oratoria sagrada, retórica, gramática, física, astronomía, etc. Esta variedad de disciplinas y la extensión de conocimientos que en cada una revela, hace muy atrayente su erudición, a lo largo de la cual no se advierte el menor rasgo de petulancia. Los estudios matemáticos de Lista -circunstancia no muy común entre los que apagaron su sed en la fuente Aganipe- contribuyeron, sin duda alguna, a la claridad, exactitud y concisión de cuantos escritos salieron de su pluma. Seduce de este autor la habilidad y el arte con que expone su pensamiento; la mesura con que afirma o niega, y hasta la Simpatía personal que parece como trasvasársele a sus artículos y ensayos y hacer llevaderas, si no compatibles del todo con nuestros puntos de vista de hoy, sus intransigencias clasicistas.

En su ensayo *De los sentimientos humanos* arguye Lista: «Si el hombre, al ver el espectáculo de la naturaleza física y moral, no hiciese más que *sentir impresiones y gozarlas* o reproducirlas por instinto, no habría ciencia que formase el gusto; no habría arte que dirigiese el genio; y no es cabalmente lo que pretenden los caudillos de la actual escuela romántica, que lo han dado todo a la sensación o al impulso, y nada a la razón»³⁴.

Ante las exorbitancias del romanticismo, que es la negación de toda autoridad literaria, porque según la nueva escuela «el poeta no necesita de ningún estudio», «[...] sale inspirado desde el seno de su madre», suple con la inspiración la incultura, observa Lista: «En nada se conoce más la falta de genio que en la exageración, porque el principal carácter de lo bello y de lo sublime es la sencillez. El verdadero genio da a sus cuadros proporción, armonía, naturalidad: la presunción quiere siempre ocultar su falta de originalidad dando a todos los objetos dimensiones gigantescas»³⁵.

No puede sorprendernos, después de cuanto va transcrito, que el poeta de *La muerte de Jesús* y de *El canto del Esposo*, pusiera como colofón a uno de sus artículos: «*Telémaco* será leído mientras haya hombres; y *Nôtre Dame de París* será un libro desconocido antes de veinte años». Profecía que no se cumplió y cuya frustración obedece al error crasísimo de medir con el compás de Aristóteles, Horacio y Boileau, una obra cuyo autor, al elaborarla, había hecho con las reglas, lo mismo que nuestro Lope, encerrarlas con seis llaves. Pero Lista, como todos los escritores neoclásicos, cifraba en los preceptos de griegos y latinos, que después siguieron a cierra ojos los Menatori, Blair, La Harpe, Addison y Burke, la realización de la belleza, y su habilidad dialéctica empleábase a fondo en la defensa y valoración de estos principios.

«Sin reglas no hay arte, afirma. El verdadero genio triunfa de todas las dificultades, y producirá siempre grandes cosas a pesar de los obstáculos que se le opongan [...] En el día el drama ha roto todos los frenos, y ¿qué es lo que produce? ¿Qué uso hace el genio de tanta libertad como ha adquirido? Despeñarse [...] Las reglas dan cierto estímulo para vencer los obstáculos que ellas mismas presentan; el talento se replega sobre sí mismo, adquiere nuevas fuerzas; medita, combina el plan; y porque trabaja más y estudia mejor la materia, siente más vehementes inspiraciones, y así llega a la perfección. El genio libre traslada al papel lo que primero le ocurre (¿al genio o al papel, señor gramático?); no corrige; no contempla su asunto; marcha a su albedrío vagamente y sin dirección, y siempre falta a sus producciones la consistencia que resulta de las dificultades previstas y vencidas»³⁶.

Los prejuicios de escuela, tan arraigados en Lista a pesar de su talento y sensibilidad literaria, le arrastran a condenar o burlarse al menos de los poetas que, según expresión suya, se colocan «en el centro del universo». «Los lectores se reirán de su orgullo presuntuoso -añade- pero él habrá cumplido su misión, que en la época actual es la de proclamarla propia inteligencia. Hasta ahora se había creído un gran mérito en las obras de las artes ocultarse el artista; en el día lo primero que hace el autor es presentarse en el punto más visible de sus cuadros»³⁷. Pero ¿no es ésta la verdadera poesía lírica? Ateniéndonos al punto de vista de nuestro autor habrían podido darse en la literatura nuevos Píndaros, Horacios, Tibulos y Catulos, mas ¿acaso habríamos tenido a los Leopardi, Heine, Bécquer y Espronceda? Además, ¿no se colocó Ovidio también «en el centro del universo» al cantar sus propias tristezas?

No fue Lista, como Hermosilla, según veremos después, un ideólogo a lo Destutt-Tracy, tan en boga a la sazón, ni siquiera a lo Condillac. No en vano era un poeta y sabía la enorme importancia que tienen los afectos en las obras de imaginación. Si no hay idea en la mente que no proceda de un análisis anterior, arguye Lista, no está todo el hombre en la generación, deducción y expresión de las ideas. De aquí que el *pensamiento* en poesía nazca de las relaciones y concordancias íntimas que existan entre el asunto y las pasiones. «Estas relaciones, hasta cierto punto misteriosas, no las halla el

raciocinio, sino la inspiración. Por lo tanto en las obras poéticas es siempre el entusiasmo el padre de la invención»³⁸.

Al discurrir largamente sobre el origen del romanticismo, el autor de las odas *A la Beneficencia* y *El triunfo de la tolerancia*, no hace sino reproducir *mutatis mutandis*, cuanto sobre el mismo tema había ya observado don Agustín Durán, como notaremos en instante oportuno.

El romanticismo, según nuestro autor, es consecuencia de la grande revolución social que produjo en el mundo el derrumbamiento de los dioses gentílicos y la abolición del gobierno republicano. Dados los caracteres de esta edad, que se inducen fácilmente de sus ideas religiosas y políticas, la poesía sólo podía cantar el patriotismo y el amor físico; no los sentimientos interiores del hombre, la colisión entre el deber y los afectos, «el deseo innato e inmenso, pero vago, de felicidad, que reside en el alma humana». Griegos y latinos describían en sus obras lo que observaban en la sociedad; las pasiones, vicios y virtudes de los hombres, pero sin las modificaciones que sufren en cada caso particular y aislado. «A la religión de la imaginación sucedió la de la inteligencia». Cada uno se estudió a sí mismo, domeñó sus propias pasiones, subordinándolas al poder de la razón. Cambió la forma de gobierno; transformáronse los sentimientos y las costumbres; emancipándose la mujer de la esclavitud doméstica y el amor, que había sido hasta entonces el resultado de una atracción meramente física, se embelleció y sublimó merced a su auténtico sentido moral. La literatura que reflejase todo este nuevo mundo espiritual no podía ser la misma del siglo de Pericles o del de Augusto. ¿Cómo se manifestó entre nosotros, llegados los tiempos en que el verdadero romanticismo, del que habían sido precursores los poetas ingleses, italianos y nuestro Herrera, Rioja, Lope y Calderón, hizo su aparición estrepitosa y cerril?

«Nada es más opuesto al espíritu, a los sentimientos y a las costumbres de una sociedad monárquica y cristiana que lo que ahora se llama romanticismo [...] El drama moderno es digno de los siglos de la Grecia primitiva y bárbara: sólo describe el hombre *fisiológico* [...] ¿Sacia su amor, su venganza, su ambición, su enojo? Es feliz. ¿Halla obstáculos invencibles que destruyen sus criminales esperanzas? Busca un asilo en el suicidio»³⁹.

El teatro romántico, según Lista, es un cúmulo de monstruosidades morales. Los hombres que los autores dramáticos llevan a la escena son mucho más perversos que los de verdad. Las novelas estragaban en otro tiempo la mente de los jóvenes, porque les hacían creer que los hombres eran mejores de lo que son. Pero error por error es preferible considerar a todos los hombres semejantes a Grandison y a todas las mujeres de tales virtudes, como las de Clara, que enfrentarse a cada paso con un Antony o una Lucrecia Borgia. Esta moda literaria pasará y entonces podremos reconocer que el romanticismo del siglo XIX, «antimonárquico, antirreligioso y antimoral» no puede ser la literatura que corresponde a los pueblos iluminados por el cristianismo, «inteligentes y civilizados». El actual drama francés, prosigue, «falsea la moral universal, civil y política del género humano», supone que el hombre no logra vencer sus pasiones y no le cabe otro recurso que satisfacer sus apetitos o quitarse la vida. Es, por consiguiente,

opuesto a los sentimientos de la civilización en que se desenvuelve, no cumple sus imperativos y habrá de caer tan pronto dejen de sostenerlo «el capricho y la moda».

Respecto de la poesía lírica, continúa observando nuestro autor, «siendo como es la expresión de un sentimiento, no tiene ni puede tener formas diversas». La diferencia no consiste en la división o variación de las estanzas, sino en que *lo que se diga*, esté bien o mal. La tendencia romántica de componer sus versos líricos en diversidad de metros, aunque contraria a la práctica de nuestros poetas del siglo XVI, y de los que en la lengua del Lacio cultivaron este mismo género, es muy conforme a la de los griegos y no diremos por eso que la poesía del sentimiento haya cambiado esencialmente⁴⁰.

No es partidario Lista del principio estético «del arte por el arte»; pero está muy lejos de creer, con sus antecesores neoclásicos que la escena dramática es una escuela de moral. Las enseñanzas que puedan deducirse de la representación procederán, no de un deliberado propósito del autor, sino de la bondad misma del arte. «En materia de poesía, el principio es la belleza: la virtud es una consecuencia, aunque imprescindible y necesaria. En el teatro la moral es un corolario; el elemento principal la diversión y el placer»⁴¹.

Expuestas quedan con toda la extensión posible, dados los límites que nos hemos impuesto, las ideas más interesantes de Lista sobre el arte literario. De este gran escritor y poeta nada vulgar, que llamó «gigantes» a los personajes de Shakespeare, «chubasco» que pasaría pronto, como así fue, en cuanto se refiere a sus formas estrepitosas y revolucionarias, al romanticismo; que afirmó de Quevedo que no podía ser imitado en sus composiciones festivas, si bien rebajó más de la cuenta las líricas al decir que «mal pueden compararse con las de los poetas del siglo anterior, ni aún con las mejores de su propio siglo», y que, para concluir, aconsejó a los nuevos ingenios, tomando de *Voltaire* la máxima, que compusieran sus obras «con toda la osadía de la inspiración» pero que las corrigieran «con toda la severidad de la lógica».

- V -

▽△

Martínez de la Rosa

No fue Martínez de la Rosa hombre de una sola pieza como Quintana. Tanto en política como en literatura revelose oscilante y tornadizo. Ya lo hemos hecho notar así al tratar de sus dos dramas *Aben-Humeya* y *La Conjuración de Venecia*. Si en estas obras se mostró precursor del romanticismo, abrazándolo casi en la última, con sumisión parecida a la de sus figuras más representativas, tornó, más tarde, con el *Edipo* a la escuela neoclásica y habíase declarado abiertamente partidario de la preceptiva del siglo XVIII, en su elegante *Poética* publicada en París, en dos volúmenes, entre sus *Obras literarias*.

Quizá no sea discreto atribuir estas mudanzas, tan sólo a la índole temperamental de Martínez de la Rosa. La eclosión romántica se había producido ya en Francia y era muy

fuerte el ascendiente de las nuevas ideas estéticas para que un carácter tan sensible y voltarió como el de este poeta granadino, no lo denotase en sus creaciones. Pero sí prácticamente, a virtud de sus predichas obras, había derrocado todo el severo edificio del doctrinal neoclásico, y aparecía a los ojos de la gente como prosélito, o poco menos, de la flamante escuela, en su arribada a París y moldeado en el crisol de Luzán y demás legisladores literarios de la anterior centuria, ofrecíase dado por entero a estas rijosas austeridades.

Una, grande, completa, interesante
la acción trágica sea
[...]
Si al genio y al arte dable fuere,
dure la acción del drama el tiempo mismo
que a ella presente el público⁴² estuviere;
mas al espacio y término de un día,
la común indulgencia
ensanchó de los vates la licencia.
[...]
Nunca el lugar se mude de la escena;
y a la ilusión atento,
jamás olvide el drama que ella sola
le ayuda grata a consentir su intento⁴³.

Doctrina que confirmará y resumirá más adelante, de este modo:

Con la libre y fecunda fantasía
su feliz invención ciña y reduzca
a una acción, a un lugar, a un solo día⁴⁴.

En materia de arte poética, las unidades de lugar y tiempo venían a ser la piedra de toque de la rigidez retórica del siglo XVIII. Hoy nos sorprendemos de que una cuestión tan intrascendente e incluso pueril, como ésta, enzarzarse en apasionadas controversias no sólo a los eruditos y humanistas de dicha centuria y del primer tercio de la siguiente, sino a los que ejercían la crítica en pleno movimiento romántico.

La *Poética* de Martínez de la Rosa es un dechado de elegancia. Sus versos son correctos, armoniosos y rítmicos. Las anotaciones que ilustran cada precepto atestiguan el saber y copiosa lectura del autor que, en pulcro y atildado estilo, pero sin abandonar nunca las normas de claridad y sencillez que se había impuesto, dado su objeto didáctico, va contrastando en clásicos ejemplos la doctrina expuesta. Es una obra que se

lee agradablemente y con aprovechamiento, incluso, debido a la moderación y templanza de los principios estéticos, que aunque no puedan ocultar su origen forastero y clasicista, están muy lejos de ofrecer la rigidez dogmática de los retóricos precedentes. Martínez de la Rosa se pagaba poco de las afirmaciones violentas. Su genio dúctil y moldeable, propendía a lo transaccional y ecléctico, viniendo a ser como pasarela tendida de un ribazo a otro de las ideas estéticas. Actitud elegante, señorial y juiciosa, pero de escaso lastre en una época de fermentación revolucionaria en todos los órdenes: circunstancia que impelía a los espíritus a definirse con rasgos más duraderos y permanentes.

Ningún notorio indicio puede haber por lo tanto, de rebeldía frente a las ideas estéticas que nutrieron la mente de los eruditos del siglo XVIII, en el doctrinal literario del poeta granadino. Pero así y todo cuán lejos y casi en histórica perspectiva quedan los severos preceptos de Luzán, su incondicional disposición respecto del arte docente, como por ejemplo, la absurda finalidad que atribuía al poema épico. Sus ideas capitales transpiran discreción y templanza. Las intolerancias y restricciones que notamos a cada paso en sus antecesores, tan afectados de escolasticismo retórico, toman en él un sesgo más transaccional o temporizador, al menos. Las agudas aristas de la intransigencia, de dañosos resultados para el verdadero genio creador, pues clavándose en él entorpecen sus movimientos, se enroman aquí mediante el juicioso discernimiento de las normas literarias que son consustanciales al arte y que más contribuyen a su realización.

Veámoslo en esta templada estrofa de su *Poética*:

Siempre el *buen gusto* vuestro *genio* enfrene;
cual hábil arquitecto, elija, ordene,
el sitio, el plan, los propios materiales;
y sus obras continuo vigilando,
sin imponerles un yugo embarazoso,
deje al *genio* propicio
levantar el magnífico edificio⁴⁵.

No busquemos en este código literario, ni en los de sus coetáneos, el menor asomo de filosofía estética. Para topar con pensamientos trascendentales, que nos expliquen la esencia de las cosas dentro del arte, la naturaleza y significación de sus elementos constitutivos, habrá que retrotraerse a los días de Feijóo, Arteaga y Eximeno. Martínez de la Rosa no es un esteta, sino un retórico. No discurre sobre el fundamento del arte, sino sobre la manera de ejecutarlo. Sus preceptos en verso y las abundosas anotaciones subsiguientes con que aquellos se hacen más inteligibles y concretos, carecen de todo atractivo filosófico, bien porque tal empeño estuviese fuera de sus posibilidades creadoras, ya porque el principal o único objeto del autor consistiese tan sólo en facilitar a los neófitos de las letras el camino de la realización estética.

Pero, en cambio, su desembarazada marcha a través de nuestra literatura desde sus remotos orígenes hasta Samaniego, Cadalso, Jovellanos y Quintana; el tino y discreción con que elige los modelos confirmatorios de sus afirmaciones y reglas; el concertado examen que hace de ellos, destacando sus méritos y primores y advirtiendo sus defectos y máculas, por insignificantes que sean; la erudición, en fin, desplegada en sus noticias históricas sobre nuestro teatro, que como apéndices de la *Poética* aparecen en el segundo tomo de ésta, se granjean por entero nuestra simpatía y estimación.

- VI -



Don Manuel Silvela

Años antes de aparecer el *Arte de hablar*, de Hermsilla, había salido a la luz el *Discurso preliminar de la Biblioteca selecta de literatura española*⁴⁶, de don Manuel Silvela y dos años más tarde, aproximadamente, el ensayo de don Agustín Durán sobre el teatro antiguo español⁴⁷. Ambos estudios marcan un nuevo derrotero al arte, sobre todo el segundo de ellos, o al menos reclaman más libertad de movimientos en la consecución del fin estético.

El trabajo de don Manuel Silvela fue escrito en Francia, durante la expatriación de su autor. La participación que éste tuvo en el gobierno de José Bonaparte, le obligó a ausentarse de España, fijando su residencia primero en Burdeos y más tarde en París.

Comienza su *Discurso preliminar* con una síntesis histórica de las literaturas griega y latina, y tras una breve referencia del renacimiento de las letras y principio de la literatura moderna, se examina en él la nuestra, desde la formación de la lengua castellana hasta el reinado de Fernando VI. Los juicios que Silvela emite sobre nuestros autores son discretos y templados, y están escritos en desenfadado y correcto estilo. Su disconformidad con los rígidos preceptistas que le anteceden en el magisterio de la crítica, es evidente y asoma a menudo en el decurso del mentado trabajo. Al hablar de nuestros poetas épicos, cuya mediocridad reconoce, sólo les pide unidad de acción, dignidad del asunto y una perseverante elevación de estilo. Pero declara explícitamente, que no es necesario adoptar en la poesía épica «las leyes minuciosas a que se ha querido reducir al genio por la exagerada manía de imitar servilmente a Homero y a Virgilio»⁴⁸. Su actitud equidista de la abjuración completa de todo precepto de que hicieron gala los poetas anteriores a Luzán y de la severidad y escrupulosa rigidez, con que tanto éste como Montiano, Velázquez, el conde de Torrepalma y Porcel advinieron al ámbito de la literatura. Que «si el genio, por libre y disparatado, degenera en extravagante y pueril, también enervado y sujeto, se hace apocado, desabrido, insustancial y tedioso»⁴⁹. Nuestra poesía en estos últimos tiempos, prosigue, comienza a ofrecer un aspecto que parece armonizarlo todo, pues ni la imaginación se exalta hasta el frenesí, ni el espíritu creador se somete a una servil imitación.

Silvela admite como justa la acusación que nos hacen los extranjeros, de hiperbólicos e indisciplinados. De cualquier modo que nos miremos descubriremos en

nosotros «una cierta disposición a la exageración y a la hipérbole». Cierta inclinación a ver los objetos no como son en realidad, sino «de proporciones gigantescas y colosales». Y si en las obras del espíritu nada nos place en su tamaño verdadero, en los empeños del ánimo sólo nos tienta lo que es «desmesurado e inconcebible».

No nos olvidemos, exclama más adelante, de que la imaginativa por fuerza ha de ejercer su imperio cuando se trata de buenas letras y bellas artes. Silvela no autoriza, al mostrarse así, el desorden, ni la confusión, ni el delirio. Pero aconseja el estudio de aquellos principios literarios, que nacen de la naturaleza misma de las cosas, y que por esta circunstancia eminente de consubstancialidad, son los que deben regirnos en nuestras actividades creadoras. Verdad es que para pensar como Sócrates o demostrar como Euclides, no nos queda otro medio que repetir sus raciocinios. Homero y Virgilio, Píndaro y Horacio son los patrones literarios que debemos examinar para formar nuestro gusto; pero no se piense que estos poetas agotaron todas las modalidades que el genio creador puede adoptar al exteriorizarse. «La verdad y la belleza están en la misma relación que las dos líneas que las caracterizan, y que pudiéramos llamar la línea de la necesidad y la del placer; es infinito el número de curvas que pueden tirarse entre dos puntos dados, donde no puede haber lugar sino a una sola recta». Si hay que convenir en aquellos principios indeclinables respecto de toda composición, la unidad o de la idea o de la acción, la debida distribución de las partes, la relación de cada una de éstas con el todo, tengamos presente también que la humanidad está dividida en grupos que se diferencian entre sí por los caracteres de su lengua, de su música, de su pintura, de su elocuencia y de su poesía, los cuales provienen de causas locales que no nos consienten ser enteramente griegos, romanos, italianos ni franceses⁵⁰.

¡Qué atrás quedan de estas alegaciones en defensa de la libertad creadora, los rígidos preceptuarios del siglo XVIII, y qué atávico y extemporáneo nos parece ya el punto de vista de Hermosilla!

«No quisiéramos que a fuerza de agarrotar el ingenio y de gritar con la verosimilitud y regularidad -añade como remate y coronación de su pensamiento- el mundo hermoso, e ideal de los poetas fuese sustituido por ese mundo melancólico de los filósofos»⁵¹.

Toda su *Primera observación al Discurso preliminar* es interesantísima; no tiene desperdicio alguno. A través de estas páginas resplandece la templanza y ecuanimidad de Silvela; el deseo de libertar al ingenio de las trabas de los retóricos rijosos e intolerantes. No es un crítico enquistado, desentendido de las nuevas palpitaciones del sentimiento y de la idea, ya que los hombres van cambiando su bagaje afectivo y moral a lo largo del tiempo, sin que mano alguna, por dura y férrea que sea, pueda retenerlos indefinidamente en una determinada «posición» espiritual. Y esta corriente, más o menos impetuosa, acaba atrayendo a su cauce aún a los que parecen más distanciados de él⁵².

Don Agustín Durán

Que don Agustín Durán, sin duda, el que más contribuyó con su resuelta actitud en pro de nuestro antiguo teatro nacional, a la emancipación de la poesía española. Investigador incansable de nuestras letras y colector discretísimo de romances castellanos, pues a él se debe que la labor emprendida, con tanto celo, tino y diligencia, por Böhl de Faber, Grimm, Depping y Wolf, lograra digno coronamiento, supo justipreciar nuestros valores literarios y devolverles el rango que les correspondía, sacándolos, a tal fin, de las manos desamoradas de los críticos del siglo XVIII.

Varias afirmaciones tuyas, vertidas a lo largo de su *Discurso sobre la decadencia del teatro antiguo español*, bastan para que sepamos a qué atenernos respecto de sus ideas estéticas. «Ni los centones preceptuarios, ni los clamores de los críticos galicistas, ni sus sistemas demasiado exclusivos han producido, ni producirán jamás las sublimes creaciones de un Shakespeare, de un Calderón, o de un Schiller⁵³ [...] Gocemos de los placeres que procura el arte; pero nunca abandonemos los inefables goces que proporcionan las obras directas de la creación: abramos nuestra alma a las emociones que inspiran, aun cuando no podamos analizarlas; sintamos, aunque las reglas lo contradigan; pues al fin las sensaciones son hechos y las reglas son abstracciones o teorías que pueden ser mal aplicadas o inexactas⁵⁴ [...] La lectura de Homero inspiró a Virgilio más bellezas de imaginación que la de la poética de Aristóteles»⁵⁵.

¡Cómo sonarían a herejía estas palabras, tan valientes y rotundas, en los oídos de Hermosilla, e incluso en los de Lista y Quintana!

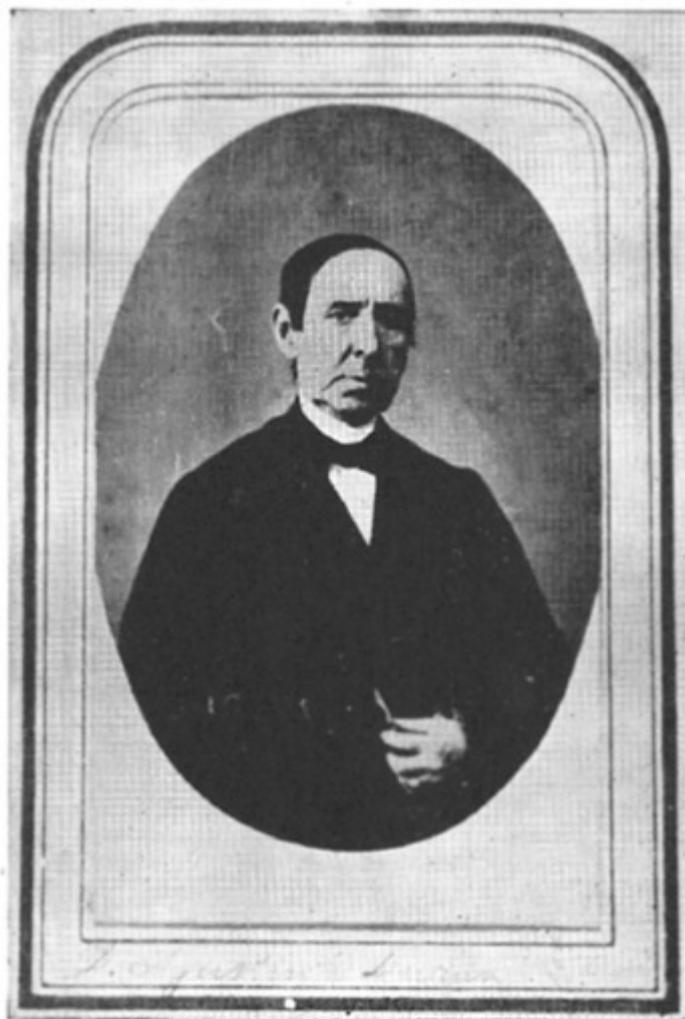
Nuestro país ha sido siempre muy copioso en ideas originales. Pero nos ha faltado la preparación necesaria para sistematizarlas. Todos los elementos que integran la filosofía escocesa provienen de nuestro Luis Vives y los centros que hoy se dedican a determinar la idoneidad de la inteligencia respecto de las diversas actividades profesionales en que podemos emplearla, tienen su antecedente en el *Examen de ingenios*, del navarro Huarte. De igual modo podemos considerar a nuestros críticos del XIX, Silvela y Durán, como precursores de la filosofía estética de Taine. La diversificación de la literatura a causa de los distintivos caracteres fundamentales de cada nación, es un hecho tan evidente que el pretender aplicar al arte literario de un determinado pueblo los principios generales de otro, fuera de los que son comunes a todos, por su consubstancialidad con la naturaleza de las cosas, es error crasísimo y de dañoso resultado en la creación estética.

Don Agustín Durán observó en su citado opúsculo que el drama antiguo español es en razón de su origen y de la manera de ver al hombre, distinto del que tiene por modelo al griego; que esta semejanza da ocasión a dos géneros diferentes entre sí, los cuales no consienten del todo las mismas reglas, ni formas en su expresión; y que siendo el drama español, de más vigor poético que el clásico, debe regirse por preceptos y licencias menos subordinados a la verosimilitud prosaica, que aquellos por los que el otro se regula. La demostración de estas tres afirmaciones, que habían de parecer tan revolucionarias en el primer tercio del XIX, constituye el objeto principal del *Discurso*.

Los críticos y poetas de la época de Luis XIV, prosigue nuestro autor, tomaron de Aristóteles los principios a que se ajustó el teatro griego y a ellos acomodaron también sus obras dramáticas. Pero inútilmente lo intentarían si la idiosincrasia del pueblo francés lo hubiera repugnado. Si el teatro debe ser en cada país «la expresión ideal del modo de ver, sentir, juzgar y existir de sus habitantes, es imposible que las naciones gusten en él de cosas poco acomodadas al tipo característico de cada una»⁵⁶.

No siendo idéntica nuestra idiosincrasia a la del pueblo francés, ya que nuestro país es hiperbólico por naturaleza y tiende a abultarlo todo, a darle a las cosas proporciones colosales, como si tuviéramos una retina que ampliara notablemente las imágenes recibidas y un sentimiento hiperestesiado, que multiplicara e intensificara los afectos, no podíamos imitar con éxito el teatro clásico. De aquí esas creaciones desmañadas, frías, insubstanciales, de nuestros poetas del siglo XVIII. Carecen del calor de las pasiones verdaderas. Todo está en ellas medido y pesado. Sin que aparezca por ninguna parte la fuerza impetuosa del genio creador, tan notoria en las composiciones de Lope y Calderón, de Tirso y Rojas.

Durán reprocha a nuestros críticos del XVIII y primer tercio de la centuria siguiente, la falta de sensibilidad. En general, los hombres exclusivamente entregados «a la árida erudición y a la amarga crítica» acaban por embotar su sensibilidad y son poco aptos para emitir juicios acertados sobre cuestiones de gusto y de imaginación. «Pretenden someter la poesía al mismo análisis que un anatómico usaría con el cadáver de una mujer hermosa: armados de sutilezas metafísicas, como aquél de un escalpelo, empiezan por destruir todas las partes que constituyen la ilusión de lo bello y acaban por reducir a un horroroso esqueleto lo mismo que antes de caer entre sus manos seducía y encantaba los sentidos»⁵⁷.



D. Agustín Durán
[Págs. 48-49]

Renovada por entero la faz del Universo, las formas dramáticas no pueden ser eternas, ni invariable el modo de considerar y presentar los objetos. De aquí, que los alemanes admitan dos géneros diferentes de literatura: el clásico, que procede «de las existencias políticas y religiosas de los pueblos antiguos», y el romántico, nacido «de la espiritualidad del cristianismo, de las costumbres heroicas de los siglos medios, y del modo diverso que tiene de considerar al hombre»⁵⁸. En el arte griego todo se personaliza y materializa; el romántico, por el contrario, todo es espiritual e indefinible.

Aunque los héroes del teatro romántico procedan de la historia y mitología antigua, muéstranse «revestidos del tipo original y característico de los tiempos heroicos de la caballería o del heroísmo religioso que inspira el Evangelio». El objeto que se proponen los poetas románticos no es la pintura del hombre exterior y abstracto, ni de los vicios y virtudes aislados, en cuya expresión se renuncia a los accidentes y asociaciones que varían el carácter de las cosas. Su fin es darnos la etopeya o retrato moral del hombre, considerado individualmente, «en cuya conciencia íntima ha de penetrarse para juzgar del motivo y mérito de sus acciones, y cuya verdad histórica o ideal se desenvuelve haciéndole obrar en muchas o en todas las circunstancias de su vida»⁵⁹.

De los razonamientos que preceden deduce nuestro autor la imposibilidad de «encerrar la comedia o drama romántico en cuadros circunscriptos en las tres unidades». Porque el hombre considerado aisladamente no es una abstracción, ni el resultado de un vicio o virtud, sino ensambladura de muchos vicios y virtudes, los cuales recíprocamente se modifican. Porque el gradual desenvolvimiento de los afectos de un hombre no puede verosímilmente realizarse en el lapso de veinticuatro horas, y porque su retrato moral nunca se inferirá de un solo acto o circunstancia de su vida⁶⁰. Añadamos a todo cuanto va dicho que el ilustre recopilador de romances moriscos, llamó «ordenanza de Aristóteles» a la poética clásica y a las tres unidades, «acaso tan arbitrarias como mal interpretadas», del código literario del Estagirita, «estrechas y semiprosáicas», y tendremos el retrato cabal en materia de arte de este nuevo orientador de nuestra literatura, cuyo lema o divisa sería el *Est Deus in nobis*, ajeno a todo cálculo, regla o compás.

- VIII -

▽△

Hermosilla

Como un monolito de incompreensión respecto de todo nuevo principio estético, se levanta en el primer tercio del siglo XIX y entre las acres y apasionadas censuras de sus compañeros de letras, don José Gómez Hermosilla, autor del *Arte de hablar en prosa y verso*, y de un *Juicio crítico de los principales poetas españoles de la última era*, y traductor, muy aventajado, de Homero. El título de su preceptiva, que intentó justificar en las *Advertencias* a la misma, valiole la rechifla de algunos eruditos coetáneos. Gallardo, el más descontentadizo y malintencionado de todos, arremetió no sólo contra el flamante título del libro, sino contra su contenido y autor, vapuleando al uno y al otro sin piedad⁶¹.

Como ya advirtió Menéndez y Pelayo, cuantas veces traspasa Hermosilla, en el orden especulativo, la esfera puramente gramatical o retórica en que se mueve siempre, Condillac le proporciona su sentido sensualista y empírico de las cosas, y en el terreno literario las *Lecciones* de Blair, los materiales más importantes.

La parte que se refiere a la retórica es, sin duda alguna, muy superior al resto del libro. Gramático y preceptista más que crítico literario, esto es, mejor conocedor del mecanismo del lenguaje y de la técnica literaria, que intérprete y comentador de la belleza, pocos podían tratar dicha materia tan bien preparados como él. Su estudio de las reglas que deben observarse en toda composición literaria, de las distintas formas bajo las cuales pueden ser presentados los pensamientos, de las expresiones, y de la composición o coordinación de las cláusulas, es metódico, claro, preciso. Todo ha sido subordinado a hacer inteligibles y fáciles los preceptos que los amantes de las bellas letras han de conocer bien si aspiran a la mayor perfección posible en la realización artística. Porque el autor del *Examen de la Ilíada*, sostiene categóricamente, que sólo observando las reglas puede lograrse, a satisfacción, el fin literario que nos proponemos cumplir, ya que la ignorancia de ellas, o su voluntaria y consciente transgresión nos acarrearán numerosos defectos, cuyo último resultado sería la decadencia y avillanamiento del arte.

¿Cómo llega Herosilla a esta afirmación tan rotunda? ¿En qué razón fundamental y trascendente apoya dictamen tan severo e inflexible? Según él las reglas del arte no han sido fijadas en tal o cual época por este o aquel individuo de la especie humana. De haber ocurrido así, dichos principios podrían ser «falsos» y susceptibles de «caprichosas variaciones». Estos principios son «eternos y de eterna verdad»; provienen de la misma naturaleza de las cosas que son objeto de las artes, y consiguientemente «tan inmutables como la naturaleza». Ni Aristóteles, ni Horacio y demás legisladores de la literatura han establecido por su sola autoridad tales preceptos. Proceden éstos de «principios eternos e incontestables», de «la naturaleza misma de nuestro entendimiento y de nuestra voluntad». Las reglas a que se ajusta el arte de hablar y que no son «las quisquillas de los retóricos escolásticos», están «como envueltas en la esencia misma de la racionalidad del hombre, y en la de la facultad que tiene de comunicar sus pensamientos por medio del habla»⁶².

Establecidos estos principios, en su parecer, irrefutables, pues ir contra ellos sería tanto como rebelarse contra la misma razón, la consecuencia de que sólo observando, con absoluta fidelidad, las reglas puede alcanzarse el fin estético apetecido, es absolutamente lógica. De aquí el hincapié que hace Herosilla en que todo buen escritor se atenga a dichos preceptos cuando emprende una obra literaria, pues si no ha habido, ni habrá hombre indocito, esto es, ignorante de cuantas leyes rigen el mundo del arte, que escriba «una larga composición completamente buena» ni en verso ni en prosa, tampoco existirá ninguno, por culto que sea, que faltando conscientemente a tales principios no incurra en las monstruosidades de Shakespeare o de Lope.

Animado siempre de este afán de corregir, de traer a la colada los descuidos y lunares de los demás, Herosilla presenta al lector en vez de buenos ejemplos clásicos que imitar en nuestras actividades creadoras, aquellos otros que por su notoria imperfección deben prevenirnos respecto de análogas torpezas. Esto que puede ser muy conveniente y didáctico, resta a la obra de Herosilla amenidad y encanto, ya que los modelos de belleza más perfecta, por efecto de su propio primor y hermosura, irradian en torno su hechizo, mientras que los paradigmas de defectuosidad literaria, si se amontonan unos tras otros, fatigan al lector más que le llaman a repugnancia y aborrecimiento de ellos, y no sólo abaten su espíritu y lo contraen a lo torpe y prosaico, sino que dan al libro cierto tono pedestre y bajuno, y lo hacen plúmbeo e inaguantable.

La misma pereza de Herosilla -o propósito deliberado- a buscar fuera de la *Jerusalén*, de Lope, y del *Bernardo*, de Balbuena estos ejemplos reprensibles, dado su sistema de mostrarnos más abundantemente los defectos de los poetas que sus méritos, contribuye a cansarnos y desalentarnos y nos induce a pensar que miraba con prevención y hasta con inquina, diríamos, a las dos predichas figuras de nuestro Parnaso. La *Poética*, de Martínez de la Rosa, menos tecnicista y didáctica, si se quiere, que el *Arte de hablar*, es, en cambio, más amena, fluida y elegante, y su lectura, en vez de fatigarnos y hacernos aborrecible la doctrina con que intentamos ilustrarnos, nos deleita y alecciona.

Declaró Herosilla en más de un lugar de su obra que «las discusiones metafísicas sobre las sensaciones de sublimidad y belleza, sobre el placer que causa la buena imitación aunque sea de cosas desagradables en sí mismas» y otros temas análogos, corresponden a los estudios filosóficos y no a los tratados didácticos, en los cuales dichas disertaciones son «completamente inútiles», debido a que de ninguna de ellas se

obtiene aplicación práctica alguna⁶³. Pero si bien observó por entero esta teoría en los ocho libros en que divide su trabajo, en el *Apéndice segundo* al mismo trató, con sobriedad y buen juicio, de lo que en materias literarias se llama *buen gusto*, mal gusto. El empirista acérrimo del *Arte de hablar*, que bien por la razón que acabamos de decir, o por falta de afición a estas cuestiones trascendentales de filosofía estética, redújose al examen y aplicación de los preceptos literarios, sin invadir nunca la esfera especulativa, penetra ahora en ella con paso firme y seguro. Pero aunque sus ideas, como ya se ha advertido son de traza puramente espiritualista, no renuncia por eso del todo al lenguaje analítico y sensualista de Condillac.

«¿Hay en las composiciones literarias -se pregunta- cosas que sean en sí mismas buenas o bellas, independientemente del aprecio que merecen al que las lee y del juicio que de ellas forma?». La facultad de discernir lo bueno de lo malo, lo feo de lo hermoso en materias literarias, ¿es puramente mecánica, debida a nuestra sensibilidad, o es una actitud que procede del talento y cultura del que compone o juzga las obras? Hermosilla no duda un momento en contestar afirmativamente a la primer pregunta, porque las bellezas y fealdades de toda composición literaria son absolutas y en nada dependen del juicio que de ellas formemos. Y niega, con la misma resolución y bríos, que la facultad de discernir lo bueno de lo malo, lo feo de lo hermoso en el orden literario, «sea puramente mecánica, debida a la sola sensibilidad»⁶⁴.

No busquemos en la obra de Hermosilla fuera de estas breves escapadas a la filosofía ningún otro rasgo trascendental. Su concepción tan formalista y rígida del arte, la indolencia o incapacidad para salir de la explicación y práctica de las reglas, la sequedad del estilo, muy acomodado al temperamento mecanicista del autor, la escasa variedad de modelos aducidos en corroboración de los principios sustentados y el preferir en cada ejemplo, como queda dicho, los defectos a las perfecciones, hace desmerecer, en el común parecer de la crítica, este doctrinal literario.

A nadie puede sorprender la polvareda que produjo al salir de las prensas y conseguir, merced a la favorable situación política del autor, que por Real orden de 19 de diciembre de 1525, fuera impuesto como texto de estudio en nuestras clases de Humanidades. Aristarcos envidiosillos y escritores del prestigio y autoridad de Gallardo y don Agustín Durán lanzáronse al ataque, poniendo en la picota del ridículo, ya con doctas y prudentes razones, ya con intemperancias y personalidades y lo que es peor y más duele con epigramas y burlas echados al viento desde el anónimo, el extraño título de la obra, el contenido rastrero y formalista, la poca originalidad del autor y su absoluta ineptitud para percibir la belleza. No cabe duda que la pasión, el encono personal, las rivalidades del oficio, que en la república literaria, son más fuertes e irrefrenables que en cualquier otra actividad humana, entraron por mucho en tan ruidosa porfía. Pero había razón más que de sobra para impugnar con energía y severidad el estrecho código literario de Hermosilla. Su hermética interpretación del arte, la falta de espiritual impulso para elevar la mente y enfrontarla, en férvida y cálida contemplación, con la belleza; las restricciones y angosturas impuestas al alma creadora, que había de moverse, embarazosa y atada, en el férreo círculo de los principios neoclásicos, bien merecían, si no el desamorado y pérfido ataque personal, con lo que nada gana el arte y señorío de los escritores, la crítica sensata y vigorosa.

Tan apasionado alegato del neoclasicismo había de provocar un grande alboroto en una época como ésta de transición literaria. Los mismos neoclásicos -Quintana,

Martínez de la Rosa, Javier de Burgos, Silvela- comenzaban a mostrarse menos intransigentes y severos en sus principios literarios. La vanguardia del romanticismo tomaba posiciones para dar en momento oportuno la batalla decisiva al ideal clasicista del siglo anterior. ¡Cómo no habían de parecer impertinentes y extemporáneas las doctrinas ultraclasicistas de Hermosilla! Se intentaba dar una mayor libertad de movimientos al espíritu creador; emanciparlo un poco de la tiranía de las reglas; sacar a la fantasía de la cárcel dorada que la habían forjado Boileau, Blair, La Harpe y demás estrechos imitadores de Aristóteles y Horacio, y venía esta preceptiva, inflexible y despótica, a reverdecer un ideal cuya caducidad no podía demorarse mucho. Y lo malo es que no sólo se trataba de la libre exposición de unos preceptos literarios que podían ser observados o rechazados por cuantos de un modo activo y directo rendían tributo al arte, sino de un tratado didáctico que habían de estudiar forzosamente los jóvenes y en cuyo molde, apretado y duro, tendría que conformarse el espíritu creador de los futuros poetas.

Siéndonos ya conocida la manera de pensar que en estas materias tenía Hermosilla, no puede sorprendernos la admiración que éste sentía por Moratín, el hijo, del cual fue uno de los más apasionados elogiadores. Tampoco ha de maravillarnos que, dejándose engañar de la aparente poquedad poética del romance, como siglos antes el Marqués de Santillana, hablase en forma despectiva de esta clase de composiciones. «¿Quién no ve - arguye en defensa de su opinión- que apenas un español ha leído una o dos coplas de versos octosílabos y con asonancia en e, o, se le vienen a la memoria, sin que pueda remediarles, las *cachuchas* y los *caballos* y está zumbando en su oído lo de:

caballo del alma mía,
caballo mío careto?⁶⁵

No estriba el mérito de los versos en cambiar frecuentemente de rima dentro de las distintas tres mil novecientas, aproximadamente, terminaciones de nuestra lengua, que tuvo la paciencia de contar don Tomás de Iriarte. Pocos habrán hecho tanto derroche a este respecto, no sólo en cambiar las rimas, sino en buscar y conseguir las más difíciles, como Bretón de los Herreros y, como poeta lírico siempre ocupará un modestísimo puesto en nuestra literatura. En cambio, Bécquer que no empleó, de ordinario, más terminación que la asonantada, ¡qué tesoro de lirismo, de honda y verdadera poesía nos ha dejado! Los romances y romancillos de Góngora, que no podía por menos de conocer Hermosilla, prueban también a qué grado de perfección pueden llegar estas composiciones cuando son forjadas en el áureo yunque de un poeta de verdad. Meléndez Valdés y el Duque de Rivas, el uno en el orden de la poesía trascendental y el otro en el histórico y descriptivo, son dos testimonios más de lo que venimos sosteniendo. Y el ya citado autor de las *Rimas*, con su bellísima composición *Cerraron sus ojos...* demuestra también el hondo patetismo y la pavorosa interrogante filosófica que pueden encerrarse en unos hexasílabos asonantados. Ha de parecernos, pues, a todas luces equivocada la actitud de este intransigente preceptista, con relación al romance. Llamar «tabernaria» a tal clase de poesía y «canijos» y «copleros» a los que la escriben es revelar falta de gusto y de sensibilidad.

No cabe duda que Hermosilla tenía razón al considerar condición *sine qua non* de todo buen escritor, la fidelísima observancia de los preceptos literarios, dado que estos están embebidos por el arte mismo, como principios eternos y de eterna verdad, derivados de la naturaleza de las cosas que son objeto de lo bello. Pero erró gravemente al medir por igual rasero todas las reglas, y al mostrarse tan inflexible respecto de las que son consubstanciales al arte, como de las que señalan una época o un punto de vista subjetivo de este o aquel legislador del Parnaso. Ciertamente de toda certeza, que la unidad de acción, por ejemplo, es absolutamente necesaria en cualquier creación artística; que no nos explicaremos un cuadro, una escultura, una epopeya, una novela; un drama, en los que se falte abiertamente a este principio, ya que todos los elementos estéticos que intervengan en cualquiera de estas manifestaciones del verbo creador deben formar un conjunto verdaderamente armónico y concorde. ¿Pero se podría decir lo mismo del número de actos que según el vate venusino ha de tener la tragedia? ¿De que en la escena, cuando se trate de este género de representaciones, no llegarán a cuatro los actores? *Nec quanta loqui persona laboret* ¿De que no debe ser ensangrentada? ¿Que el poema épico ha de estar escrito, forzosamente, en octavas reales? ¿Que lo trágico y lo cómico no deben ir emparejados aun cuando la propia realidad venga a demostrarnos lo contrario, ya que la vida es una alternativa constante de ambas cosas? Porque la acción de la *Ilíada* dure cincuenta días y la de la *Eneida* un año, como observa muy juiciosamente Silvela, ¿es preciso, que todo poema épico dure por lo menos cincuenta días y no exceda de trescientos sesenta y cinco, o cuando más, añadiremos nosotros, de trescientos sesenta y seis, si la acción épica se desarrolla en un año bisiesto? ¿Han de observarse ineludiblemente las unidades de lugar y tiempo? Si concedemos que el espectador de una tragedia no está en Roma o Atenas, sino en el teatro del Príncipe, de Madrid; que el actor Máiquez o la comedianta Rita Luna, vamos a saludarlos, a la mañana siguiente de la representación, en el Prado; que ni los reyes, ni los príncipes hablaban en verso y que el templo de Delfos, o el palacio de Edipo, o la plaza de Atenas no eran de cartón, ni de papel, sino de riquísimo mármol de Paros, ¿qué inconveniente hay en dar al autor dramático más libertad para moverse en el tiempo y el espacio? Tal licencia ha de ensanchar, sin menoscabo del arte, los dominios de éste, con lo que determinadas situaciones y trances de la vida; no ocurridos en un solo lugar, ni mucho menos en lo que dure la representación, vendrán a enriquecer nuestro acervo dramático y el de los demás pueblos.

Cambian los tiempos y no los fundamentos eternos del arte, pero sí sus modalidades adjetivas. Lo más probable es que Hermosilla dudase de que una composición breve, pequeñita, como los *lieder* de Heine, pudiera encerrar en tan angosto espacio, tantísima poesía, pensamientos y afectos tan profundos y bellos. Parecíale que tal fondo lírico precisaba la oda o la silva, que opulenta y holgadamente manejaron fray Luis, Rioja, Quevedo, Argensola y Herrera. Sin embargo, el sublime autor del *Intermezzo*, del *Regreso* y de la *Nueva primavera*, vino a demostrarnos unos años después de los que vivió Hermosilla, que la poesía puede comprimirse, o como desgranarse en este sartal de piedras preciosas, y meterse luego en nuestros corazones poniendo en tensión todas sus fibras.

Menéndez y Pelayo, que era ante todo un humanista, tan chapado de clasicismo como es lógico, tras de declarar el desdén que al principio le inspiraba este género de poesía, acaba reconociendo no sólo su existencia, sino su mérito singularísimo⁶⁶.

Si el intemperante dogmatismo literario de Herosilla hubiera triunfado, imponiéndose de un modo imperativo e indeclinable a las futuras generaciones creadoras no habrían sido posibles ni el *Don Álvaro*, ni *El Diablo Mundo*, ni *Juan Lorenzo*, ni *La mariposa negra*, ni tantas obras más, dramáticas o líricas de nuestros románticos. Pensad por un momento que la arquitectura griega se hubiera impuesto de tal forma al mundo entero que cuantas construcciones la sucedieron hubieran respondido a los mismos principios y cánones por que ella se regía. ¿Habría habido una arquitectura románica, gótica, plateresca, barroca, etcétera? No comparemos entre sí estos estilos arquitectónicos. Podrán ser, y desde luego lo son, superiores unos a otros. Pero ¿no queda de esta manera bien demostrada la vena varia y fecunda de nuestro espíritu creador? Además, el proceso ideológico de la humanidad, sus mudanzas y transformaciones a lo largo del tiempo, exigían esta acomodación del arte a las ideas y sentimientos propios de cada edad. Una revolución religiosa tan honda y eterna como la producida por el Cristianismo tenía que provocar en los dominios del espíritu una trascendental mutación de sus modos operantes, y el arte, en cualquiera de sus manifestaciones tangibles, había de denotar los nuevos principios observados en su elaboración.

Los griegos, dado aquel sentido esférico, podríamos decir, que tenían del universo y de sí mismos y debido al cual, no lanzaban sus inquisiciones filosóficas más allá de esa ideal esfericidad en que se creían integrados, construían sus templos, dándoles un remate horizontal, limitativo, sin el menor asomo de ansias de infinito. Pero el Cristianismo, embebido de idealidad, de una vida ulterior y definitiva, tuvo forzosamente que sustituir la rasante techumbre de los templos griegos, por ese nuevo estilo del gótico, en que las cúpulas, las ojivas, los aéreos capiteles, señalando el infinito, muestran ya, bien claramente, un concepto nuevo de la vida humana⁶⁷.

Enumeradas quedan las principales características de la crítica literaria, desde Luzán hasta los precursores de la independencia espiritual de nuestros románticos. Hemos visto cómo se alzaba en pleno siglo XVIII, contra la incontinencia de los culteranos y conceptistas, el severo preceptuario del humanista aragonés. La más amplia comprensión de Quintana, Lista y Martínez de la Rosa, que aunque plegados a los imperativos del ideal clásico, no lo sostuvieron con la irreflexiva ceguera o incondicionalidad, al menos, de los eruditos y retóricos de la centuria anterior. El atavismo doctrinal de Herosilla, último paladín, fogoso y recalcitrante, de la escuela neoclásica. Y los vientos de renovación literaria, algo incipientes y tímidos en D. Manuel Silvela, y muy vigorosos y desplegados en el *Discurso* de Durán. Hora es ya, pues, de que nos enfrentemos con las figuras capitales de la crítica romántica.

Capítulo segundo



Clásico-románticos

Gil y Zárate

Los autores que vamos a estudiar ahora o tuvieron algún parentesco espiritual con el romanticismo o por ser coetáneos de este movimiento literario le dedicaron en sus escritos una mayor o menor atención sin integrarse en él, pero aun en el caso de cierta afinidad con la expresada escuela quedaron muy distanciados de ella en carácter, entusiasmo e incondicionalidad respecto de sus principios. Traer aquí a estos escritores, sin hacer la precedente advertencia, sería confundir al lector poco experto en estas lides y ganarnos la disconformidad de los bien enterados. Excluirlos en razón a sus rasgos borrosos e indistintos, constituiría una mutilación injustificada, ya que al examinar un movimiento estético, cualquiera que sea, no basta el enfrentarse con sus figuras más genuinas, sino que conviene abarcar también aquellas otras subalternas o francamente adversas que aumentan o subrayan, por contradicción, las particularidades y trazos del cuadro general objeto del análisis.

Pero si no hemos emitido a estos autores en el presente estudio, sí los hemos sacado del sitio que cronológicamente les corresponde, para formar con ellos un grupo que ofrezca las características enunciadas y que venga a completar nuestro trabajo.

Ya hicimos notar en otra parte de este libro que la verdadera aportación romántica de don Antonio Gil y Zárate a la literatura española del siglo XIX fue su *Carlos II, el Hechizado*. Aquí rompió con todos los principios de la escuela clásica. El café de la calle del Príncipe, donde se reunían los exaltados partidarios del nuevo credo estético, contribuyó mucho si no fue la causa fundamental del cambio de rumbo. Del *Parnasillo* salió *El trovador*, de García Gutiérrez, para ser representado. Así lo cuentan Díaz Escovar y Lasso de la Vega en su *Historia del teatro español*. El drama del poeta gaditano ya estaba escrito; pero sin el espaldarazo de Espronceda y demás corifeos del romanticismo, los cuales, tras de haber primeramente tomado a chacota al neófito dramaturgo de Chiclana, diéronle después el *exequatur* para presentarse ante el público, sabe Dios el tiempo que habría pasado hasta el estreno de la obra y las vicisitudes y eventos que ésta hubiera sufrido. Pues allí también; entre las acaloradas porfías de los contertulios sobre artes tan opuestos como el clásico y el romántico, y las chirigotas de los más dicharacheros y revoltosos, y el fluir y refluir de gustos y fanatismos literarios, nació la idea de componer un drama que dejara como en mantillas cuantas obras renovadoras habían pisado ya la escena.

Fuera de esta estrepitosa interpretación de nuestro último rey austriaco, nada o muy poco existe en el haber artístico de Gil y Zárate que pueda presentarse como un testimonio más de incondicionalidad romántica.

En 1842, cinco años después de la primera representación de *Carlos II, el Hechizado* y el mismo año en que se estrenó *Guzmán, el Bueno*, las dos obras que, por conceptos diferentes, granjeáronle crédito y nombradía, salió de las prensas su *Manual de Literatura*. Tras un siglo como el XVIII dado por entero ora a la especulación estética, ora a la reglamentación del arte, el componer una nueva preceptiva que venía a engrosar el número de las ya escritas y que apenas difería de éstas, poco o ningún

esfuerzo representaba. *Ítem más*. Librado ya el reñidísimo combate entre los cultores del ideal clasicista y los que profesaban la nueva fe literaria, cabía suponer que cualquiera legislador del arte que recogiese en un haz sus principios fundamentales, juntamente con sus normas subalternas y adjetivas, aludiría en su trabajo a las flamantes ideas estéticas de los innovadores, bien prohijándolas, bien repudiándolas. Pero trasciende a manifiesta timidez, en tal momento, si no eludir del todo la cuestión, escamotearla casi al resolverla con un sentido hereditario, clasicista, entreverado de débiles rasgos de emancipación estética, que esto viene a ser el *Manual de Literatura*: ¿Cómo quien atropelló cual desbocado corcel, las reglas aristotélicas y horacianas, mostrábase ahora tan poco audaz y ambicioso, contentándose con reproducir, *plus minusve* el antiguo doctrinal literario? Así y todo el trabajo de Gil y Zárate, por la claridad y buen método que lo avaloran, se lee, reconocida la modestia del empeño, con gusto y simpatía.

Consta el expresado *Manual* de dos partes. Contiene la primera los preceptos que deben observarse en la variedad de escritos literarios. Constituye la segunda un resumen breve, «pero crítico y razonado» de nuestras letras. Algunos trozos de esta segunda parte, relativos al arte dramático, han sido escogidos para ilustrar ediciones de Lope, Tirso, Calderón y Alarcón⁶⁸. Apenas comenzamos la lectura del *Manual* sabemos ya a qué atenernos respecto de la filiación estética del autor. Gil y Zárate no participa de la creencia tan generalizada entre los románticos y prácticamente observada por casi todos ellos, de que las reglas «coartan la imaginación y el ingenio»⁶⁹. Del mismo modo que las dificultades de la versificación no han impedido existan grandes poetas, es equivocado parecer el de los que sostienen que el acto de crear ha de ser libre e independiente, esto es, ha de estar destrabado de todo precepto, restrictivo al fin del numen poético. «Sólo la debilidad se asusta de tales estorbos; la fortaleza no los teme».

Más adelante reconocerá que Góngora es uno de nuestros vates que vino al mundo del arte mejor pertrechado y adornado de brillantes cualidades. Pero así que faltó a los principios consagrados por la autoridad clásica, «se convirtió en una especie de delirante [...] haciendo alarde de extraviarse por nuevas y extrañas sendas».

Nuestra afición a los libros franceses, sigue observando el autor de *Rodrigo y Don Álvaro de Luna*, ha sido causa de que nuestra lengua, menos sujeta que la de allende el Pirineo a un riguroso orden gramatical, pierda su majestad y opulencia, es decir, «el atrevido vuelo» con que se manifestara en los tiempos áureos. La poesía no ha perdido la libertad de sus movimientos; todavía se muestra «libre y animosa en sus giros», más la prosa se arrastra humilde, y sin desembocar en la afectación sería bueno devolverla, el número y rotundidad que ha perdido.

Al tratar de los principios filosóficos comunes a todas las composiciones literarias y por ende de la belleza, no comparte la afirmación aristotélica, aceptada más tarde por los escolásticos, de que nada existe en nuestra alma que no haya estado antes en los sentidos: *Nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu*. O lo que es igual, que el alma nada entiende sin fantasma: *anima nihil sine phantasmate intellegit*. Pero como de tal principio se deduce que la belleza proviene de la imitación, que una obra será más perfecta cuanto más y mejor se hayan observado los distintos elementos que integran la naturaleza física, así como los que corresponden al orden moral e intelectual, redargüirá que todo esto constituye una contradicción de principios, pues «¿cómo habría ocurrido al artista esa idea de reunir las cualidades bellas esparcidas entre varios seres, si no hubiera existido en su mente la concepción de un tipo más acabado que los que le

presentaban los sentidos?»⁷⁰. Si al ver lo bueno, no presenta la idea de lo mejor ¿cómo concebir tal cosa? -añade.

Tras de rebatir la teoría de la imitación pura, por considerarla mezquina e incompleta, si hemos de seguir la adjetivación de Gil y Zárate, afirmará que son dos los elementos que integran las creaciones de la imaginativa. «Las impresiones de los sentidos con los recuerdos que de ellas conserva la memoria y la concepción racional de la belleza»⁷¹. Lo bello literario y artístico, prosigue, es una concepción intelectual que sugiere a la mente la idea de una forma, si no acabada del todo, más próxima a lo ideal, a la perfección, que la percibida por nuestro sensorio. De esta premisa hemos de deducir que el placer o gozo que proviene de tal idea de lo bello no es sólo material, ya que por el contrario participa de él, de un modo muy considerable, el entendimiento. «Por esta razón pueden ser bellos -remata nuestro autor su raciocinio-, considerados *bajo* este punto de vista, objetos que en realidad serían horribles o asquerosos. La parte que tiene en ellos el entendimiento, les quita toda su fealdad, convirtiéndolos en objeto de placer»⁷².

Seguidamente definirá lo sublime como una belleza inexpresable. De aquí que lo infinito sea sublime: porque no tiene forma que lo exprese, y por cierta remota analogía, el mar, una proceridad, una sima sin fondo, el huracán vertiginoso, la fuerza terrible de las tempestades.

El gusto, que en su significado literal, es uno de los sentidos corporales, mediante el cual percibimos y diferenciamos las impresiones que causan determinados cuerpos en nuestro paladar,⁷³ aplicado a las artes es la aptitud que tenemos de «percibir, conocer y apreciar» los elementos que constituyen la belleza, los cuales producen en cada uno de nosotros una impresión de placer o desagrado denominándose también así la cualidad que poseemos⁷⁴ para distinguir lo bueno de lo malo, lo bello de lo que es deforme o contrahecho. En el hombre hay un origen variable de tal capacidad o aptitud, y otro permanente. El que procede de los sentidos es el variable, y permanente el que nace de la inteligencia. Esta y la sensibilidad, son las dos facultades que forjan en la mente el ideal de la belleza: tipo o modelo que sirve de término de comparación al gusto.

Algo habremos de detenernos, naturalmente, al examinar con toda la brevedad que nos sea posible, las diferencias esenciales que entre la literatura antigua y la moderna señala Gil y Zárate en el capítulo quinto de su *Manual*⁷⁵. Bajo el título adicional o complementario de *Clasicismo y Romanticismo* se enumeran estas desemejanzas siendo la más importante de todas, la que resulta del cotejo de dos civilizaciones tan distintas a su vez como la griega y la cristiana, o lo que es lo mismo, la antigua y la moderna. Cada civilización tuvo sus características esenciales, sus rasgos típicos, genuinos, inconfundibles y forzosamente las literaturas que nacieron de ellas tenían que presentar, entre sí, facies diferentes. Gil y Zárate al determinar cuáles fueron los rasgos propios de unas y otras letras, no hace sino reproducir cuanto ya observaron sobre igual tema, críticos predecesores como Quintana, Lista, Martínez de la Rosa, don Agustín Durán, Silvela y otros.

La poesía clásica, afirma nuestro autor, es la poesía del placer, de los goces. Se fija tan sólo en el presente. La moderna, que oscila entre el pasado y el porvenir, alimentándose de recuerdos y presentimientos, es la poesía del deseo. Si la una ofrece, como peculiaridad más saliente, la energía y el patetismo, no obstante la serena

interpretación que aquellos pueblos antiguos daban a la vida, y buena prueba de ese aspecto enérgico y terrible ha sido la tragedia griega, la otra se complace en emplear todos los tonos que existen entre el placer y el dolor, entre la tristeza y la alegría. Los acordes que lanza su alma son más hondos, más íntimos, más entrañables, la imaginativa menos sensual, la mente más razonadora. Pero no se crea que los límites que fijan dichas particularidades están siempre bien marcados. En la realidad se confunden a veces y los objetos no aparecen en todo momento separados unos de otros. La melancolía o vaguedad inefable de las letras modernas no se muestra con la misma intensidad en todas las literaturas de Europa. En los pueblos nórdicos⁷⁶ donde el espíritu propende a la contemplación y la naturaleza circundante por su especial carácter excita la innata melancolía del hombre, la literatura se impregna de este dulce y vago sentimiento. En cambio, otras naciones, como consecuencia del clima o de ascendientes literarios, presentan rasgos y singularidades distintos.

Los antiguos fundaban su ideal en la armonía y proporción de sus facultades. Los modernos, «que tienen el sentimiento profundo de una desunión interior» veían en la naturaleza humana una doble faz «que hacía imposible la realización de aquel ideal. Su literatura aspira sin cesar a conciliar, a unir íntimamente los dos mundos entre los cuales nos sentimos divididos, el de los sentidos y el del alma. Da un alma a las sensaciones, y un cuerpo al pensamiento»⁷⁷.

Tras estas especulaciones de orden abstracto y metafísico, Gil y Zárate denomina literatura clásica la de los tiempos antiguos y las que pretenden troquelarse en los mismos moldes que la griega y la latina, y romántica la que vino en la Edad-Media, como resultado de la civilización cristiana, al mundo del arte. El autor de *Rosmunda* y *El Gran Capitán* no se inclina preferentemente por ninguna de estas dos escuelas, considerando que entrambas son buenas, si son producto de la espontaneidad y de la originalidad.

Para no dilatarnos demasiado en el examen de esta parte primera del *Manual*, añadamos sucintamente que su autor censuró la tendencia funestísima de los novelistas franceses coetáneos, de «presentar los vicios más torpes e inmundos de la sociedad»; consideró imposible en nuestros días el poema épico, y pensando que el mérito capital de estos no estriba precisamente en la máquina o maravilloso, afirmó que dichas creaciones podían prescindir de él; y en cuanto se refiere a las unidades dramáticas se mostró transigente y severo a la vez. Si la única razón que existe para desentenderse de estas reglas es la de que impiden la libertad de movimiento de nuestras facultades anímicas, Gil y Zárate no la tendrá en cuenta y se inclinará por la observancia de las mentadas unidades. Sólo los ingenios de segundo orden pueden sentirse un poco embarazados en presencia de tales limitaciones. «¿Sirve el precepto de las tres unidades -interroga el autor del *Manual de Literatura*- para hacer mejores dramas, o hay en él algo que, sea contrario a la esencia de esta clase de obras, algo que se oponga a la perfección del arte? Este es el verdadero punto de la cuestión»⁷⁸. Las tres unidades, prosigue, cooperan sin duda alguna a la más completa verosimilitud dramática o ilusión de la realidad, y será la obra más perfecta aquélla que además de observar las otras condiciones del arte escénico, se atenga con toda fidelidad, es decir, «rigurosamente» a las precitadas reglas. «Si produce más bellezas la observancia de las unidades, guárdense⁷⁹; si por el contrario son preferibles las bellezas que resultan de las demás circunstancias opuestas, entonces sacrifíquense las unidades, pero sólo en aquella parte que sea absolutamente necesaria»⁸⁰.

Si bien se declaró partidario en la tragedia del verso endecasílabo asonantado y proscribió categóricamente el uso de la prosa, y adujo razones para que no se empleasen el endecasílabo libre, por carecer de flexibilidad y precisar, para sostenerse, de un tono elevado; los pareados, por ser monótonos; la silva porque puede degenerar en floja y el romance de ocho sílabas, la redondilla y la quintilla, porque si es cierto que son aptos para exteriorizar diversos estados del alma, quizá desentonen respecto del rango artístico de la tragedia, esto es, del «aire de grandiosidad» que le es preciso, afirmó que, con habilidad, en determinados asuntos y situaciones podrían usarse con fortuna tales combinaciones métricas, así como otras no enumeradas y se conseguiría huir de la pesadez o monotonía.

Por último al convenir en que el drama es susceptible de presentar al público acaecimientos, tipos y caracteres que repugna la tragedia, advierte, incitado a ello por la propensión de muchos dramaturgos contemporáneos de llevar a la escena los vicios, crímenes y excesos más reprobables, que no debe mancharse el arte dramático con tales impurezas y desbarros. «El poeta que esto hace, se degrada, y tiene pobre idea de lo que es el drama»⁸¹.

Como vemos no hay ninguna novedad en este trabajo de Gil y Zárate. Hallándose, cuando fue escrito, en franca colisión las dos escuelas literarias esencialmente antitéticas del neoclasicismo y del romanticismo, nuestro autor en vez de decidirse resueltamente por una de ellas optó por colocarse a distancia de los extremismos que representaban, pero sin romper, ni mucho menos, con el ideal clásico. Su *Carlos II, el Hechizado*, había sido el fruto de una contaminación literaria, más pasajera y superficial que permanente y honda. La rigidez dogmática de los pseudoclásicos y las intemperancias y exageraciones de los innovadores constituían dos mundos aparte, pero entre los que existía una zona templada, sin yerros ni escarpaduras, en qué establecerse. Cuando estas personalidades equilibradas carecen de verdadero genio creador, es decir, no son como Molière entre los pseudoclásicos franceses, ni como Goethe o Schiller entre los románticos apasionados y demagógicos, aparecen en su eclecticismo desdibujadas e insustanciales. Nos queda de ellas una impresión epidérmica, porque actúan sobre nosotros de modo vago, indistinto, sin una vibración que nos hiera, que despierte nuestra sensibilidad y halague nuestra mente.

La segunda parte del *Manual* es un resumen de historia literaria de España. Sin grandes amplitudes, que además no estaban en el propósito del autor, se hace en dichas páginas, escritas en prosa suelta y animada, la enumeración y examen de nuestros ingenios. Calderón, como veremos también en los juicios literarios del marqués de Molins, es asimismo para Gil y Zárate, que se complace en reproducir literalmente los elogios de Schlegel respecto del mentado autor y en notar cuánto hay de excesivamente severo y de sectario en el parecer de Sismondi, el príncipe de nuestros dramáticos. Pero no dejándose deslumbrar por el crítico germano que juzga al autor de *A secreto agravio, secreta venganza* «desde las alturas de la más elevada poesía» y le sitúa «en el punto culminante del romanticismo», observará: «el juicio verdadero de Calderón puede resultar de la mezcla de ambos juicios». Pues si Schlegel, arrebatado por la propia elevación o idealidad de su teoría estética, lleva la alabanza más allá de sus justos límites, en cambio, Sismondi, midiendo las figuras con la regla y el compás del pseudoclasicismo francés, rebaja en demasía el mérito de nuestro grande poeta dramático, mas no sin acertar a veces en la censura.

En términos generales, los representantes más egregios de nuestra dramaturgia del siglo XVII, y en especial Lope y Calderón, han sido en todo tiempo excelente toque de la crítica clasicista y de la romántica. La exaltación pasional del segundo, su fantasía exuberante e incoercible, sus temas predilectos: el honor caballeresco, la hidalguía, el valor, el sentimiento cristiano y el amor puro e ideal, y el fecundo y desenfadado ingenio del otro, la variedad admirable de su talento, la imaginativa pujante y desbocada, el desparpajo para faltar con deliberado propósito a las reglas del arte, han promovido en las sucesivas épocas literarias a la alabanza y a la censura. Cuando el rígido patrón francés de los días de Luis XIV y de su sucesor el *Muy Amado* servía de modelo a nuestros críticos, Lope y Calderón eran el blanco de sus diatribas y burlas. Si rotas las fuertes ligaduras del neoclasicismo recobrábamos libertad de movimientos, el desembarazo y prolificencia de nuestros autores del siglo XVIII, los bríos de su verbo creador, sus transgresiones de todo canon estrecho y falaz, constituían los más poderosos excitantes del elogio y de la admiración. Por eso Montiano y Nasarre han volcado sus dicerios sobre Cervantes, Lope y Calderón, y los precursores del romanticismo o sus principales representantes y legisladores, les han encarecido y ensalzado. Una actitud equidistante de ambos extremos, como la de Gil y Zárate al juzgar en su *Manual de Literatura*, a Lope y Calderón nos confirma esa especie de eclecticismo que hemos atribuido antes a nuestro autor, si bien dentro de esta suavidad de tonos o medias tintas, se nota cierta preponderancia del ideal clasicista.

A Lope de Vega, observa Gil y Zárate, le faltó la fuerza y el arte precisos para combinar debidamente sus fábulas. Tirso de Molina dio a sus obras un aire por demás licencioso y procaz. Moreto, si no carecía de inventiva, andaba escaso de ella. Alarcón tampoco poseía la idealidad conveniente. Y Rojas pecaba de afectado y culterano. Precisábase, pues, continúa el autor de *Guzmán, el Bueno*, un ingenio que reuniese en sí mismo el artificio indispensable para combinar todos los recursos del arte escénico, la urbanidad y el decoro, la imaginación creadora, que es tanto como decir rica y fecunda, la dicción poética; juntamente con las cualidades de los autores citados, como la facilidad, abundancia, ideal caballeresco, garabato, trascendentalismo filosófico, o lo que es igual sublimidad del pensamiento y conocimiento del corazón y de sus pasiones. Este cúmulo de excelentes dotes se dio, según nuestro crítico, en el glorioso poeta de *La vida es sueño*, del *Tetrarca de Jerusalén* y de *El príncipe constante*.

Gil y Zárate reconoce, de muy buen grado, la grande influencia que ejerció el Fénix de los Ingenios en el desarrollo y culminación de nuestro teatro. Antes de Lope todo habían sido balbuceos, primero, tentativas⁸², después, más o menos felices; pero sin la debida concatenación de elementos dramáticos, sin la soltura, vigor, variedad e interés que tuvo la escena tan pronto como asomó a ella el amante de Elena Ossorio. Mas si fue el padre del teatro español y nadie le ganó en inventiva, estuvo lejos de poseer en la misma intensidad el arte de disponer la fábula. «Las escenas, los diálogos y los versos se hacen dictando la musa de la fantasía; pero la disposición y el enlace de las diversas partes del drama, de modo que camine artificiosamente a su fin, prepare la catástrofe y mantenga al espectador siempre suspenso, esto requiere mucha meditación y gran detenimiento».⁸³

Lope, añade, igual que el hombre pródigo, dilapida sus tesoros, en vez de hacer de ellos el uso que demanda la cordura, y «en medio de tantas riquezas, aparece muy a menudo pobre y miserable». Para colocarle en el sitio en que la crítica le ha puesto, ha sido necesario que acuda ante nosotros con todo el inmenso caudal de sus concepciones.

Si las miramos en su conjunto, quedaremos verdaderamente anonadados. Tal es la grandiosidad del número que constituyen y cuanto representan en lo que toca a inventiva, fecundidad, potencia creadora. Mas si las examinamos una por una, baja en mucho el mérito y reputación de Lope y en más de un caso nos consideraremos defraudados. «Se pueden comparar a un inmenso paisaje -observa nuestro autor en ese estilo amplificativo y pintoresco tan propio de la época romántica- que desde lejos presenta imponentes masas de árboles y montes, nubes y variados celajes: el conjunto sorprende y asombra; pero internándose en él se desvanece la ilusión, y a par de bellas flores, sombras agradables y fuentes deliciosas, se encuentran sitios agrestes, rocas incultas, extensos eriales, cenagales inmundos; y por todas partes la maleza ahoga la vegetación, que de lejos parecía tan lozana»⁸⁴.

La obra que acabamos de analizar es el trabajo más completo y orgánico, en materia literaria, de Gil y Zárate. Si no ofrece grandes novedades de interpretación, ni en el orden estético constituye una labor metódica, clara, desenvuelta, sin intemperancias innovadoras, ni rigurosidades neoclásicas. Además de estos libros salieron de las prensas en 1855 y bajo el título de *La Instrucción pública en España* tres volúmenes más, que, por caer del lado de las actividades profesionales de Gil y Zárate, ninguna obligación tenemos, dada la índole de nuestro estudio, de traerlos a examen. Tratan del origen de las escuelas en España, de su auge y decadencia; de los planes de estudios desde 1771 hasta 1845; de la secularización de la enseñanza; instrucción primaria, Escuelas normales, de párvulos y adultos, educación de las mujeres; historia, organización y gobierno de las Universidades; establecimientos especiales y otros temas docentes o aspectos diversos de los que quedan enumerados.

Colaboró Gil y Zárate con el pseudónimo de *Rabadán* en *El Entreacto* y con las iniciales de su nombre y apellidos y sobre asuntos históricos, biográficos o de crítica teatral, en el *Semanario Pintoresco Español*.

- II -

▽△

Aribau

En el año 1823 y en el mes de octubre, esto es, una década antes de la primera representación del Don Álvaro en el teatro del Príncipe, salió a la luz *El Europeo*⁸⁵.

Traía este periódico la misión de propagar entre nosotros el nuevo dogma estético y era la voz íntima y exaltada de un grupo de escritores integrado -con esa hermandad y camaradería del arte, más propenso siempre a lo universal que a las limitaciones nacionalistas- por españoles y extranjeros. De fronteras acá estaban don Buenaventura Carlos Aribau⁸⁶ y don Ramón López Soler, primer imitador en España de Walter Scott⁸⁷, ambos catalanes, barcelonés el uno y manresano el otro. De Italia, huidos por razones políticas, Florencio Galli y Luis Monteggia. Inglés C. E. Cook. Advuértase cómo el título de dicha publicación indica ya una ambiciosa concepción literaria; un

anhelo ecuménico, de independizarse y universalizarse, por cuanto Europa era entonces, como sigue siendo hoy, la sede de la cultura, del saber científico y literario.

Aribau fue el principal preconizador del nuevo ideal estético. Sus versos no le granjearon la estimación pública. Eran de un estilo resonante y bombástico. Escribió en la lengua de Maragall y Verdaguer su oda *A la Patria*⁸⁸ y en español sus *Ensayos poéticos*⁸⁹. Pero si las Musas le fueron adversas o esquivas al menos, la crítica literaria se enriqueció con valiosas aportaciones suyas, cuyo mérito persiste aún. El entusiasmo con que se enroló en las filas románticas no ocupole por entero el alma. Como tampoco el doctrinal político que profesaba, los cometidos que su tierra nativa le encomendó cerca del Poder público y su franca actitud proteccionista frente al librecambismo forastero y pujante, deben inducirnos a considerarle desamorado y desdeñoso respecto de los grandes valores hispánicos. Prueba de cuanto decimos es la *Biblioteca de Autores españoles*, debida a su talento afanoso y diligente. Consta esta publicación, como es sabido, de setenta tomos, y las biografías, juicios literarios y escolios que contiene, provienen de doctas y estudiosas plumas que estaban dedicadas a la investigación y a la crítica. Si los trabajos en este orden, del señor Aribau, son inferiores, en nuestra opinión, a los compuestos para dicha Biblioteca por don Aureliano Fernández Guerra, don Eustaquio Fernández de Navarrete, el marqués de Valmar y don Pascual Gayangos, por ejemplo, no desmerecen al lado de ellos y atestiguan un copioso caudal literario, un claro discernimiento crítico.

Aribau escribió una *Vida de Cervantes*, inspirándose principalmente en la de Navarrete y teniendo también a la vista un curioso manuscrito de Arrieta sobre el príncipe de nuestra literatura, y la biografía que de él hizo Quintana para su obra *Vidas de españoles célebres*. La de don Leandro Fernández de Moratín procede asimismo de Aribau y el *Discurso preliminar sobre la primitiva novela española*, juntamente con el sucinto *Prólogo a Elegías de varones ilustres de Indias*, de Juan de Castellanos⁹⁰.

No pretendía Aribau rivalizar con los biógrafos de Cervantes que le precedieron. Tampoco era necesario apurar la propia investigación o beneficiarse ampliamente de toda la labor realizada con anterioridad respecto de la vida del egregio manco. El gustoso trabajo que se había impuesto Aribau tenía sus límites en la índole de la publicación que corría a su cargo y al del señor Rivadeneyra. Y dada la misión divulgadora y enalteciente de esta *Biblioteca*; poner a nuestros clásicos en manos del público y orientar a éste, así en lo que toca a las vicisitudes de cada autor como en cuanto se refiere a los méritos y peculiaridades de sus obras, bastaba con las dimensiones dadas a su estudio.

Hay un fragmento de él, que por lo que tiene de verdadero y de elegíaco, no nos resistimos a la tentación de reproducirlo aquí. Sirva de aliento y lenitivo a cuantos, salvadas las naturales distancias respecto de quien promovió tal elegía en prosa, sufren el mal de la indiferencia o del desvío incluso y han de emplearse en actividades vulgares y agotadoras, tan divorciadas y distantes de su vocación y calidad.

«Corazón muy duro es preciso que tenga quien no se sienta penetrado de lástima al ver a Cervantes condenado a ocupaciones tan ajenas de su carácter, minuciosas, pesadas, capaces de yermar la imaginación más fecunda y de abatir los más altos pensamientos. Lejos de su casa, sin fija

residencia,⁹¹ sin los consuelos de su familia, atenido a una mísera retribución, luchando con la miseria de los contribuyentes, con las reclamaciones de las justicias y con las marrullerías de los arrendatarios; sujeto a las caprichosas fórmulas oficinescas y a las estafas de los mercaderes de mala fe, mal agradecido por aquéllos a quienes servía con el mayor esfuerzo que puede hacer el hombre, cual es el sacrificio de las propias inclinaciones, expuesto continuamente a ser encausado y perseguido por partidas dudosas, cuya tenuidad nos da vergüenza, Cervantes debió sufrir extremadamente en esta época de su vida. ¡Oh! bien seguros estamos de que en medio de tanto fastidio y tanta humillación, su ánimo altivo echaba de menos cada día las húmedas mazmorras de Argel, el duro trato de sus amos, el peligro de la vida y aquella tarea incesante de combinar planes generosos, cuyo acicate era la esperanza y cuyo premio la libertad»⁹².

Al hablar Aribau de las *Novelas ejemplares*, observará, muy juiciosamente, que, en general, las dotes de Cervantes de buen narrador se ponen más de manifiesto en las fábulas de asunto festivo y picaresco que en aquellas otras en las que el asunto es serio y grave. «Cervantes sentía muy bien, no hay duda; -añade- pero al expresar los sentimientos se echaba unas veces a sutilizar y otras veces a disertar. Conmueve cuando se propone conmover, pero raras veces arranca una lágrima. Dejadle trazar caracteres ridículos, describir costumbres extravagantes, contar travesuras, dialogar chismes y socarronerías, y veréis cómo todo se anima, todo adquiere movimiento y viveza; en vano querréis contener la risa, él la hará estallar. Este era su elemento, éste el arma privativa de su poder intelectual»⁹³.

La vida, desgarrada y heroica, de aquellos tiempos; las frecuentes disputas bélicas, con su cohorte de subalternos episodios de la soldadesca y la truhanería; el ancho mundo por escenario en vez del recoleto afanar hogareño; el hombre de la calle: el soldado, el rufián, el espadachín, el pícaro, sustituyendo al padre o a los hijos, la mujer o la esposa, más inclinaban al espíritu del lado de las agudezas y las burlas que del sentimiento y la ternura. Quitad a los místicos, que derramaron su corazón en sus escritos y no en un fluir y refluir afectivo, sino por medio de mil sutiles filosofías, y todos los demás antes agitarán nuestras almas con los estallidos de la pasión o nos harán reír a causa de sus donaires y ocurrencias, que nos conmoverán honda y dulcemente hasta humedecer nuestros ojos y acelerar los latidos de la sangre en nuestras venas.

No desdeñó Aribau a nuestros clásicos, a pesar de ser un ardiente propugnador del romanticismo. Pero si estos dos cultos pueden conciliarse respecto de algunos clásicos, considerados como precursores lejanos de la mentada escuela, pugnarán entre sí tan pronto optemos por aquellos otros cuya naturaleza literaria difiere en lo sustancial y característico del credo romántico. Ya haremos notar esta particularidad cuando traigamos a don Patricio de la Escosura a la luz de la crítica. Precisamente en lo que toca al mismo autor: a Moratín, el hijo. Aribau escribió con singular cariño la biografía de don Leandro. Había conocido a éste personalmente y sometido a su autoridad los

primeros ensayos de su numen. Y si fue parco en los juicios, atendiendo más a las vicisitudes y contrariedades de su vida, del Molière español, que al carácter y valor de sus obras, el ocuparse en tal estudio ya demuestra que no existía en su corazón ni en su mente repugnancia alguna respecto de dicho trabajo, y que era posible preconizar en 1823, desde las columnas de *El Europeo*, las excelencias del romanticismo, y encargarse de traer de nuevo a la estimación del público, la figura más notable de nuestro siglo XVIII, pero la más desemejante de aquel modelo literario, exaltado y glorificado por la crítica de la primera mitad del XIX, y seguido fielmente por los poetas, novelistas y autores dramáticos de ella coetáneos.

«Variarán las opiniones sobre los medios de agradar y de conmovir; observa Aribau al final de la *Vida de Moratín* - pero Moratín, que agradó y conmovió, será siempre venerado como uno de los grandes maestros del arte, como un autor de inmensa influencia sobre su siglo, como el Molière⁹⁴ español»⁹⁵.

En su *Discurso preliminar al volumen de novelistas anteriores a Cervantes* dirá que la novela «viene a ser la relación ingeniosa de una acción fingida, pero verosímil entre personas particulares». En lo fabuloso o imaginativo se diferencia de la historia y de la biografía; en lo verosímil, de los apólogos y mitos, y de la epopeya en la calidad de los que ejecutan la acción, si bien en lo que a este punto se refiere, los personajes pueden pertenecer a una escala tan extensa, que va desde las clases más abyectas de la sociedad hasta los hombres más esforzados y generosos. De aquí que sea difícil fijar las fronteras que la separan de los poemas épicos. En síntesis, la novela tiene la misma correspondencia con la epopeya, que el drama trágico con las diferentes composiciones que abarcamos bajo la genérica denominación de comedias⁹⁶.

Esta idea literaria de Aribau sobre la degeneración de la epopeya, con la novela como término suyo, la encontraremos con anterioridad a él en don Alberto Lista y desarrollada ya con más aparato discursivo y filosófico en la crítica sabia de la segunda mitad del siglo XIX, principalmente, en Menéndez y Pelayo⁹⁷.

Aribau atribuye el origen de la novela a la tendencia narrativa del hombre. El placer de oír es parejo al de contar. Y así como los niños escuchan fruitivamente todo cuento o narración que cualquiera les relate, la propensión de referirlos crece en nosotros con los años, hasta constituir regalado goce de la ancianidad. No procede la novela del Oriente, como⁹⁸ producto suyo, espontáneo y peculiar, que, emigrando más tarde de él, vino a enriquecer el acervo literario de las demás partes del mundo, sino en razón a ser aquélla la cuna del género humano. De haber sido otra ésta, y siendo propio del hombre el contar sucesos, ya ocurridos, ya imaginados, la novela habría nacido allí también, porque no es privilegio de un país determinado el inventar y narrar fábulas, sino cualidad característica del hombre el hacer lo uno y lo otro. De aquí que la novela no emigrase de pueblo en pueblo, «propagándose y aclimatándose por imitación, sino que nació espontáneamente do quiera había hombres capaces de inventar y de comunicarse recíprocamente los frutos de su fantasía»⁹⁹.

Esta teoría de Aribau sobre la novela autóctona no es nada aventurada. Se ha disputado mucho sobre la influencia de unas literaturas en otras y respecto del¹⁰⁰ sentido emigratorio de cuentos, fábulas y demás productos de la imaginación creadora. Bédier en sus *Estudios de literatura popular y de historia literaria de la Edad Media* (París, 1895) negó que la cuna de los cuentos populares fuese la India. Es indudable que el contacto establecido entre los pueblos por virtud de las guerras de conquista, la utilización fuera de sus fronteras de los productos naturales de cada uno, lo que supone una relación comercial directa entre ellos y el espíritu curioso y aventurero del hombre, para el que no hay distancias, ni barreras, contribuyó a que el fruto de la inventiva de un país pasase a otro, pero no debe extremarse esta creencia hasta el punto de negar la fuerza original y creadora de cada literatura. Impugnar la influencia de *Calila y Dimna* en las letras occidentales sería rebelarse ciegamente contra multitud de testimonios que la acreditan: Poner en cuarentena la inventiva de la Musa popular o privada de Europa que pudo coincidir muchas veces, mas no copiar, ni imitar siquiera, respecto de otras ficciones de la imaginativa oriental, es desposeernos torpe y equivocadamente de esa propensión humana a narrar y oír acontecimientos fingidos y fabulosos, que no es privativa de nadie y cuya existencia supone por fuerza una ingénita capacidad creadora.

Aribau emprendió su trabajo sobre la primitiva novela española sin precedentes literarios casi en los que inspirarse y documentarse. Los estudios de Liebrech (1851), Chassang (1862), Du Meril (1865), Max Muller (1870), etcétera, son posteriores al empeño de Aribau. La novelística es una ciencia relativamente moderna. Quien pudo beneficiarse más ampliamente de todo el arsenal crítico formado con los trabajos de investigación y análisis respecto de la inventiva literaria de cada pueblo y emigración de sus ficciones más notables, fue el señor Menéndez y Pelayo, que agotó, puede decirse, la materia en su *Introducción a los Orígenes de la novela*. El *Discurso preliminar* de Aribau supone, en aquella época, un considerable esfuerzo. Don Marcelino es el primero en reconocer el buen sentido selectivo que presidió la edición del tercer tomo de la *Biblioteca de Autores Españoles*¹⁰¹. Las omisiones cometidas, como por ejemplo, el no incluir en el expresado volumen, las novelas pastoriles de Jorge de Montemayor, Gaspar Gil Polo, continuador de la *Diana* y Luis Gálvez Montalvo, las sentimentales y amorosas de Diego de San Pedro y autor desconocido (*Cuestión de amor*) y las satíricas¹⁰², de Cristóbal de Villalón y Antonio de Torquemada, fueron salvadas más tarde por Menéndez y Pelayo. Sin embargo puede atribuirse esta enmienda a un mayor refinamiento erudito y bibliográfico, muy en su punto en los días del ilustre polígrafo montañés y disculpable en la época, más de iniciación que de madurez, de Aribau.

El juicio literario que le merece Juan de Castellanos por la paternidad de sus *Elegías de varones ilustres de Indias* ningún correctivo merece. No fue un poeta, nos dice, por cuanto implica de creador esta palabra, mas sí un escrupuloso historiador, que¹⁰³ eligió la forma rítmica y desdeñó la prosa, para contarnos los acaecimientos terribles, o cómicos, los combates más enconados y onerosos, las andaduras, fiestas, cultos, paisajes, etc., de Indias, escenario amplísimo y grandioso de nuestro espíritu aventurero y conquistador.

No se detuvieron aquí las actividades de Aribau. El tributario de las Musas en *Ensayos poéticos*, innovador estético a través de las páginas de *El Europeo* y biógrafo y crítico en la *Biblioteca de Autores Españoles*, moviose también de un modo vigoroso y dinámico, dentro del área de la política¹⁰⁴ y de la economía. Los intereses de su tierra nativa tuvieron en él un paladín. En el periódico intitulado *La Verdad económica*,

fundado por él mismo en 1861, desarrolló con dura dialéctica y frente a sus enemigos los librecambistas, las ideas proteccionistas que profesaba. Un año después escribió una *Historia de la Hacienda española*, que no ha salido de molde aún según nuestras noticias y que a juicio de las personas que la conocen, es trabajo importante y de mérito. Mas no es a nosotros a quienes corresponde estudiar este lado de su varia fisonomía.

- III -



Mesonero Romanos

Para pintar bien una cosa, hay que verla bien, ya sea con los ojos del cuerpo, ya con los del espíritu, esto es, con la imaginación si el objeto que pretendemos reproducir no está delante de nuestra vista. Los románticos, por efecto de su imaginación sobreexcitada, aumentaban o disminuían, generalmente, las proporciones naturales de las cosas. Como sentían verdadero horror respecto de todo lo que tuviera un alcance o significado científico, no se detenían a examinar el ser auténtico de cada cosa, ni a comprobar la conformidad o disconformidad entre éstas y la imagen literaria que de ellas daban. De aquí los abultamientos y exorbitancias en que incurrían de ordinario.

El romanticismo había sido, en cierto modo, una avanzada del naturalismo; pero los representantes de aquel movimiento literario estaban muy lejos de emplear iguales instrumentos de trabajo. Mientras los naturalistas llenaban de notas y observaciones sus cuadernos, resultado del¹⁰⁵ previo examen minucioso a que sometían la realidad, y no escribían una frase, ni pintaban un rasgo, ora externo, ora psicológico, sin contrastarlo rigurosamente, los románticos, como aquella señorita Le Quesnoy, de Daudet, seguían también las mismas reglas de *Monsieur* Baudony. Para concebir bien un asunto cualquier, se decían, para que la imaginativa se desenvuelva vigorosamente, para soñar cosas increíbles, no es necesario tener delante de los ojos dilatados horizontes, La señorita Le Quesnoy soñaba y hacía sus novelas sentada al fondo de un jardín en un banco circundado de grandes avellanos; lo mismo que nuestro poeta Zorrilla componía sus mejores versos en un cuarto de su casa de la plaza de Matute, teniendo la pared de la habitación como único horizonte.

Mesonero Romanos pintó bien las cosas que le rodeaban porque las veía bien, tales como eran. Su propensión satírica -dulce y suave sátira, sin la hiel y el rebenque del satírico de verdad- tendía a caricaturizarlo todo; pero era ésta una voluntaria deformación de las personas y de los objetos. Los pobres vergonzantes, la patrona de huéspedes, el juntero, el lechuguino, el poeta bucólico y el autor de bucólica, el periodista, el cofrade, el alcalde de barrio, el contratista, el religioso, el elector y el forastero en la corte están retratados, sin los rasgos vigorosos, profundos, analíticos, del talento creador, pero tales como eran, con su fisonomía propia e indistinta, y sus particularidades más notables, y su indumento, y su carácter, y sus hábitos.

Falta en estas pinturas costumbristas el zumo ácido e incluso corrosivo que da más valor a esta clase de producciones. Ya sea por bondad ingénita del autor, ya, lo que es más probable, por carencia de talento desmenuzador y analítico y de vena realmente creadora, estos tipos y cuadros de costumbres agradan, pero sin herir a fondo nuestra sensibilidad, ni apasionarnos por consiguiente. Pintura detallada, minuciosa, llena de

felices observaciones, de gracejo y de bonachonería; de trazos espontáneos y vivos; mas de tonos blandos, suaves, sin aristas, ni amargor.

Insistimos en señalar estas peculiaridades de la pluma de Mesonero Romanos aun a trueque de pasar plaza de tautológicos, para que veamos, más pronta y fácilmente, lo que se puede deducir de un talento así, aplicado a la crítica literaria.

Nuestros escritores románticos no se distinguieron por sus aportaciones a la filosofía de lo bello. Sus trabajos críticos adolecen, en la mayoría de los casos, de falta de verticalidad filosófica. Se contentan con el sobrehaz del arte y rara vez, escalpelo en mano y ojo avizor, penetran en sus entresijos y reconditeces. No quisieron o no supieron aprovecharse del ancho margen psicológico que aquel movimiento literario, tan hondamente demoledor y revolucionario, les ofrecía. Las quintaesencias de las ideas y de los afectos quedaron encuadradas en sus frágiles pomos, sin que mano audaz alguna, cabría decir, osase destaparlos siquiera. Se emplea como en el caso de Pastor Díaz, verbigracia, un método afectivo, dado a error por su inconsistencia racional y discursiva, por la preponderancia del sentimiento sobre la razón, o se cae en la crítica enumerativa y superficial, que escasa de aportaciones propias, se reduce generalmente a reproducir juicios y hallazgos ya formulados por otros exégetas de la literatura.

Las actividades literarias de Mesonero Romanos fueron muy copiosas. Como prosista de costumbres ya le hemos estudiado en este libro. Pero siendo esta cara de su personalidad la más notable e interesante de todas, no fue la única. Su dilección respecto de los clásicos le impulsó a refundir, *Amar por señas*, *La dama del olivar*, y *Ventura te dé Dios, hijo*, de Tirso, a quien en 1837 dedicó un discurso crítico, leído en el Ateneo de Madrid. Once años después apareció un libro intitulado *Tirso de Molina: cuentos, fábulas, descripciones, diálogos, máquinas y dichos agudos escogidos en sus obras*. Precede a esta recopilación otro discurso crítico del compilador, esto es, de Mesonero. De Hurtado de Mendoza refundió *El marido hace mujer* y de Lope *La viuda valenciana*. Por una nota suelta encontrada por sus hijos, de quienes tomamos estos antecedentes¹⁰⁶, conocemos el propósito de Mesonero de continuar sus refundiciones o arreglos de nuestro teatro antiguo. Y sí el lector quiere saber lo que sobre este menester literario opinaba el ilustre autor de *Panorama matritense* y *Memorias de un setentón*, no tiene más que acudir a las páginas 383 y siguientes de *Trabajos no coleccionados*¹⁰⁷, en donde hallará satisfacción su curiosidad. No es nada grata la tarea de refundidor. Si en ella se acierta, los aplausos del público habrá que interpretarlos como fervoroso homenaje a la memoria del autor, pues quien refundió la obra ya cuidó en ocultarse de tal modo que fuera imposible, en verdad, distinguir los materiales aportados por el clásico de los del arreglador. «¡Cuántas veces no se habrán admirado en Lope y Tirso dichos que no dijeron, y cuántas se habrán achacado a sus refundidores defectos que sólo fueron de aquéllos!»¹⁰⁸. Pero si la obra no gusta culpa será tan sólo de la falta de habilidad de quien la refundió. Mesonero Romanos reconoce los abusos que se han cometido con nuestros gloriosos autores del siglo XVII al intentar adaptar su teatro a las condiciones y gustos de la escena moderna. «Muchas comedias han sido estropeadas por manos inexpertas y atrevidas». Pero no confundamos la osadía, arbitrariedad e inexperiencia de estos arregladores de nuestra áurea dramaturgia con el verdadero refundidor de una comedia. Para realizar cumplidamente este trabajo no basta con saber «cuatro reglillas de poética» y componer «un par de décimas o redondillas». Hace falta tener un¹⁰⁹ gusto delicado, exquisito, que nos conduzca sabiamente entre los primores y las extravagancias del talento dramático, a fin de elegir aquéllos y desdeñar éstas.

Conocer al dedillo nuestro teatro clásico, poseer un alto sentido crítico con el que apreciar los vuelos legítimos de la fantasía creadora, y por último «un don particular» para imitar el tono, las ideas y el modo peculiar de ser de cada poeta¹¹⁰.

La investigación histórica le debe pacientes y valiosos trabajos, sobre todo en cuanto atañe al pasado de Madrid. Difícil nos sería reconstruir este pretérito sin acudir a las obras de D. Ramón. Aparte de la comedia original, en dos actos y en verso, *La señora de protección y escuela de pretendientes*, de la que no sabemos si se representó, aunque el reparto que se hizo de sus papeles a favor de Concepción Velasco, Joaquina Baus¹¹¹, Antonio Guzmán y otros comediantes de la época parece indicar que fue estrenada; de los epigramas, letrillas, décimas, romances y sonetos, recogidos por los hijos del autor en el segundo tomo de *Trabajos no coleccionados*; de las refundiciones ya mentadas y de los trabajos de crítica literaria que vamos a comentar más adelante, todo o casi todo lo demás que conocemos de Mesonero corresponde a esta disciplina de la historia. Adóptese el sistema característico de tales trabajos, de investigar el pasado y reconstruirlo después por medio de la narración o sirvámonos de la amena pintura de tipos, costumbres, escenas, acontecimientos políticos, literarios y artísticos, sin el aparato científico, severo y doctrinal de la historia, pero con el hechizo de lo novelesco o el deshilvanado decir de las memorias, el fondo, los materiales y el alcance que de ellos resulte siempre serán los mismos. Al primer género¹¹² corresponden los *Manuales de Madrid*¹¹³. El *Apéndice* al primero de ellos y *El Antiguo Madrid*, paseos histórico-anecdóticos por las calles y casas de esta villa, como reza subsiguientemente al predicho título. Pertenecen al segundo, dentro de la denominación general de obras humorísticas y de amena literatura, *El Panorama Matritense*, colección de bellos cuadros de costumbres de la capital de España, *Escenas Matritenses*, complemento de lo anterior, *Tipos y caracteres*, que vienen a ser como una variación sobre el¹¹⁴ mismo tema, como un desdoblamiento o particularización de las dos obras anteriores y *Memorias de un setentón*, natural y vecino de Madrid, en cuyas páginas se reconstruye un pasado vivido por el autor, desde los acontecimientos infortunados, pero gloriosos del 19 de marzo y el 2 de mayo hasta el adiós dado a la historia en 1843. Treinta y cinco años ajetreados, ásperos y difíciles para los que tuvieron la desgracia de vivirlos. Mas llenos de curiosidad, de interés e incluso de emoción para nosotros, que, sin sufrir en nuestro cuerpo ni en nuestra alma las hondas y terribles heridas de una sociedad civil en descomposición y por consiguiente en permanente estado de fermentación revolucionaria, experimentamos la voluptuosidad de vivir con el pensamiento y de la mano del fácil narrador de Mesonero, aquellos días tumultuosos y voltarios.

Todos estos libros que acabamos de enumerar constituyen un arsenal abundantísimo de preciosas noticias sobre el pasado de Madrid y respecto del Madrid coetáneo del autor. Ya hemos observado antes que cuantos quieran escribir algo que toque de lejos o de cerca la vida retrospectiva de la capital de España, especialmente en lo que se refiere a la primera mitad del siglo XIX, tendrán que manejar las obras de Mesonero, tan ricas en antecedentes y particularidades de este período histórico. ¿Veis un plano que se mueve, y respira, y se puebla de casas, de viandantes que cruzan calles, plazas y jardines; que vibra con los ruidos y gritos del tráfico urbano, si no muy denso a la sazón, lo bastante para llenar el aire de sus voces y latidos; que se ilustra de noticias históricas, de leyendas y tradiciones, en un tratado de indumentaria en que los trajes y las diversas prendas y adornos que los complementan -los *carriks* de cinco cuellos, las levitas polonesas, los pantalones plegados, las botas a la *farolé*, los *spencers* o corpiños, el mantón de cachemir, y la manteleta, y el albornoz, y el miriñaque, amén de las

armaduras, almidones y postizos- se mostrarán de pronto con vida y movimiento a vuestros ojos; y a poetas, pintores, periodistas y políticos de la primera mitad de la pasada centuria, que en el Café del Príncipe o Parriasillo, hablaban por los codos, y vociferaban, y apostrofaban, y se reían de lo divino y lo humano, recobrando de nuevo el uso de la palabra, la facultad de gesticular y manotear, y burlarse de todo; y al Prado resucitar a lo largo del tiempo, con sus «damas tapadas», sus «galanes perdidizos», sus «escuderos socarrones», y sus petimetres, jóvenes emperifolladas, carretelas y tálburis; y los salones del *Liceo*, abrir sus puertas otra vez y congregar bajo su techo a aristocráticas damas, literatos y artistas, que van a representar una obra, oír un poema o una romanza?... Pues todo eso y otras mil facetas y pormenores que hemos de omitir voluntariamente, por no dilatarnos en demasía, y que completan la fisonomía, tanto física como moral, del Madrid de 1830, con sus románticos, sus tiranos y sus demagogos, encontraréis en la prosa, más fácil y amena que atildada y garbosa, de Mesonero.

Más de cincuenta años dedicó don Ramón a sus actividades histórico-literarias. Durante este largo lapso de tiempo estuvo casi siempre rodeado de viejos y trasolvitados libros, de polvorientos manuscritos, en los que poquito a poco se iba consumiendo la luz de sus ojos. ¿No recordáis su retrato? En 1838 y en el pintado por don José de la Revilla, con su cabello algo enmarañado, y sus tufillos que irrumpen en los extremos de la espaciosa frente, y sus cejas pobladas; sonriente la faz, de nariz ancha y larga; muy abierto el chaleco, dejando ver la blanca pechera, de rica botonadura, y el brazo apoyado en el respaldo del asiento, parece uno de esos célebres músicos alemanes que el cine de hoy reproduce con tan esmerada y veraz caracterización en sus proyecciones de vidas de genios del pentagrama. Cuando había pasado ya de los sesenta o andaba próximo a cumplirlos, sin que el pelo hubiera perdido su negrura y partido por una raya al lado; la camisa almidonada y de una perfecta nitidez; la levita, con cuello de terciopelo, ribeteada de trencilla de seda, aún no había desaparecido de su rostro, ya un poco mofletudo, la misma sonrisa bonachona y simpática de la juventud, pero los ojillos vivos y como ligeramente entornados, -que a través de los lentes denotan la husmeadora curiosidad del bibliófilo, no tienen ahora el mirar abierto y firme de 1838, sino que muestran cierto cansancio y parece como si se hubieran achicado por el desgaste diario de la lectura. Hasta es posible que la levita de don Ramón olera a humedad -esa humedad penetrante, corrosiva, diríamos, de los archivos- y despidiese al agitarse el cuerpo que cubría,¹¹⁵ el polvillo rancio y a trasmano de las bibliotecas.

Además de las obras de investigación y carácter histórico-literario a que nos hemos referido anteriormente, de la prosa costumbrista y de los trabajos sobre mejoras urbanas de la villa y corte, ya realizadas, ya pendientes de ejecución o que a juicio de Mesonero debieron haberse llevado a cabo, compuso éste una serie de artículos de viaje que fueron viendo la luz en las columnas del *Semanario Pintoresco*. En 1841 aparecieron en volumen y bajo el título de *Recuerdos de viaje por Francia y Bélgica*¹¹⁶. Constituyen una colección de amenas crónicas, veteadas de un humorismo apacible y sano, sin complicaciones psicológicas, y en lenguaje espontáneo y fluido, pero desprovisto de esa agreste fragancia y hondo colorido del estilo vigoroso. Bayona, Burdeos, París, Bruselas, Brujas, Malinas, Lieja, Amberes, con sus monumentos artísticos, y sus actividades fabriles y comerciales, y su vida literaria y científica, y sus típicas costumbres, juntamente con algún sonado acontecimiento, como las exequias de Napoleón o el entierro de Víctor Ducange, de menos trascendencia desde luego, pero de interés sentimental y anecdótico. Dos grandes trágicos, como diría, en sentido irónico,

un pacifista, si bien las truculencias del Emperador tuvieron consecuencias más graves que las del dramaturgo.

Tras los restos mortales del autor de *Quince años ha* y *El Verdugo de Amsterdam* desfilan, en apretado haz, sus admiradores. Románticos *outrés*, es decir, «jóvenes arriscados, autoretes noveles, abastecedores de los teatros subalternos, improvisadores de fatídicas novelas, dramas compungibles y cuentos¹¹⁷ fantásticos»¹¹⁸, Mesonero, que no fue nada partidario de las exageraciones y extravagancias del romanticismo, aprovecha esta coyuntura, en la patria de Víctor Hugo, Dumas, Vizconde D'Arlincourt, Jorge Sand y Sue¹¹⁹, para burlarse, sin hiel ni veneno, de tales desvaríos.

Los trabajos de crítica literaria comenzaron a ver la luz en 1857. A este año y a los dos siguientes corresponden los estudios biográfico-críticos de Mesonero respecto de los dramáticos contemporáneos de Lope de Vega y posteriores al mismo. Los hijos de don Ramón recopilaron y dieron a las prensas en 1903 y 1905, bajo el título de *Trabajos no coleccionados*, numerosos escritos de biografía, historia y crítica¹²⁰ dramática, poesía, miscelánea, documentos y antecedentes relativos al autor, historia y descripción de monumentos nacionales y extranjeros, viajes, crítica literaria y artística, refundiciones del teatro antiguo y la comedia original ya citada, amén de otros de carácter administrativo.

No busquéis en la crítica somera y un tanto desaliñada de Mesonero nuevos puntos de vista, agudas observaciones, paralelos y semejanza¹²¹ respecto de los autores por él estudiados, que estimulen la curiosidad del lector y se granjeen su voto favorable. Más inclinado a la erudición que al análisis, circunscríbese a ofrecernos, en su lugar correspondiente, cuantas noticias y pormenores biográficos encontró en el *Laurel de Apolo*, de Lope, el *Viaje al Parnaso*, de Cervantes, el *Viaje entretenido*, de Agustín de Rojas, la *Biblioteca hispana*, de don Nicolás Antonio y otros libros, que sería difuso mentar¹²², en vez de investigar algo más por su cuenta y allegar de este modo cuantas circunstancias y ante cedentes ignorados topase. Sus juicios, entreverados de otros ajenos, se desvaloran y empequeñecen, sin que estos últimos, en su mayoría, contribuyan a justipreciar el verdadero mérito o demérito de los autores dramáticos sacados nuevamente de molde, ya que dichos pareceres fueron dictados por la pasión maligna o la benevolencia excesiva.

No desdeñemos nosotros la erudición, como Unamuno, que, puesto a elegir entre Teófilo Braga y Oliveira Martins, e incluso Macaulay quizá, se decidiría sin duda por el glorioso autor de la *Historia de la civilización ibérica*. Pero entendemos que si el saber literario no está iluminado por los destellos del espíritu creador, nos semejaremos a esos matrimonios que faltos de hijos propios adoptan otros extraños, disimulando así su esterilidad.

Entre largas acotaciones de Cervantes, Moratín, el hijo, Agustín de Rojas¹²³ y el canónigo Antonio Navarro, el autor del *Discurso preliminar a los Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega*¹²⁴ disputa de «delirios de imaginación» las tentativas¹²⁵ dramáticas de Timoneda, Francisco de Avendaño, Juan de Malara, etc., y de «estrambóticas máximas y preceptos» los consignados por Juan de la Cueva en su «desatentado arte», que apellidó *Ejemplar poético*, atribuyendo a ambas cosas, así como a la «necia exigencia de un público ignorante, crédulo y apasionado», el estado de

anarquía -«período de incertidumbre y de locura»-, de nuestra escena al declinar el siglo XVI¹²⁶.

Más adelante observa lo inaceptable que era la rigidez dogmática de Luzán, Montiano, Clemencín y otros críticos modernos que intentaron medir a Lope con «la vara clásica y exótica de Aristóteles y Horacio, que él mismo recusó a sabiendas»¹²⁷. Lope, como Shakespeare, se dobló involuntariamente al ímpetu de su genio creador. Conocía el código literario que griegos y latinos habían deducido de los buenos modelos. Lamentaba el tener que apartarse de estos preceptos y convenciones, para someterse, por el contrario, a las exigencias del público. Pero al proceder de este modo no hacía otra cosa que realizar «la misión providencial de su talento», que consistía en dar expresión perfecta al ser de un pueblo y de un siglo lleno de poesía, de pasión, altivez y caballerosidad, levantando así, quizá sin intentarlo siquiera, «el imperecedero monumento de nuestro teatro exclusivo y nacional»¹²⁸.

A juicio de Mesonero el único dramático capaz de disputar a Lope el cetro de la escena hubiera sido Tirso, que, si menos fecundo que el *Fénix*, se puso a su nivel muchas veces e incluso le superó no pocas, por lo original de su talento, lo atrevido de la inventiva, la *vis cómica*, el estilo y gracejo teatral¹²⁹. Y tras de hacer estas afirmaciones proclamará sin titubeos que ningún teatro extranjero puede competir con el nuestro, considerando éste en su conjunto, en originalidad, riqueza y gallardía.

Como acabamos de ver, Mesonero Romanos, se distingue en todos sus comentarios respecto de nuestra dramática, por la templanza y ponderación, con que la juzga. Más responsable en cuanto a su saber literario que otros románticos y distante, como es lógico, de las agrias censuras de los neoclásicos, incapaces de comprender por su educación y por su temperamento las bellezas y bizarrías de nuestra escena antigua, sus juicios, si apenas ofrecen novedad en nada desmerecen, por lo moderados y discretos, de la ortodoxia literaria, esto es, de los sustentados por las autoridades de la crítica sabia.

Convencido de que nuestra admiración por los clásicos no debe cegarnos hasta el punto de defender los descarríos en que cayeron, dice del ingenio de Lope que fue «colosal y extravagante». Condena severamente al autor del Quijote por sus comedias, «tan malas que hay quien asegura que las compuso tan disparatadas con el objeto de criticar las que entonces se creaban; pero muchas razones prueban que lo hizo así porque no supo más, o porque tal vez le tuviese cuenta acomodarse al gusto del siglo». De Tirso, tras de elogiarle como se merece por la pureza del lenguaje, el garbo y donosura del diálogo, la comicidad de las situaciones, la elocución vigorosa y aguda - *granum salis*- y el esmero que puso en la pintura de caracteres, sobre todo femeninos, observa que pecó generalmente de liviano, pervirtiendo así «la parte moral de la escena»¹³⁰. Como ya hemos notado antes, en nada o en muy poco difieren sus juicios de los de la alta crítica. Quizá trató con excesivo despego a Cervantes al considerar sus composiciones dramáticas. Ni *Pedro de Urdemalas* y mucho menos *La Numancia*, merecen tal anatema. Tampoco debió omitirse, a título de desagravio, algún comentario favorable respecto de los entremeses, de cuyo mérito la crítica docta ha dicho cuanto es menester.

Calderón, prosigue Mesonero, aunque contemporáneo con el rumbo que Lope había dado al arte dramático, puso coto, sin embargo, a sus monstruosidades, creando la

verdadera comedia española, que si defectuosa aún en el plan está llena de encanto en su desempeño¹³¹.

Hasta aquí todo va bien. Moratín, el hijo, aunque con cierto desafecto y severidad, don Dionisio Solís, don Manuel Silvela, don José de la Revilla, Martínez de la Rosa, don Agustín Durán y Lista habían abierto el camino a la crítica literaria. Cuantas apreciaciones hizo Mesonero tienen un antecedente, más o menos difuso, en estos autores. De ellos arranca, sin un servilismo absoluto como es lógico, su interpretación y valoración de nuestra escena antigua. Pero ¿qué ocurrirá si cambia el objeto de la crítica, si nos enfrentamos con nuevas modalidades literarias muy disímiles de los modelos clásicos y coetáneos?

Por lo general solemos adscribirnos a un determinado período literario, de tal manera, que si de pronto nos sacan de él, estaremos como el pez fuera del agua o el pájaro fuera del aire. Nuestro elemento es aquél en que se ha ido desarrollando el espíritu, alimentándose voraz o mesuradamente de todas sus partículas morales, hasta crecer y culminar en un estado de plenitud anímica. Cuantas determinaciones adoptemos, cuantos juicios forme nuestra mente, estarán moldeados en esa grande turquesa de nuestro tiempo. Y de pronto nos colocan ante un panorama literario ignorado hasta entonces por nosotros y no presentado, o una de dos: equivocamos la puntería, que será lo más natural, o damos intuitivamente en el blanco.

Desgraciadamente el fundador del *Semanario Pintoresco* no pertenecía a esta clase de escritores, desde luego la menos numerosa. Se vio de súbito ante otro género literario, caracterizado por el pormenor afanoso y nimio, lo que Remy de Gourmont llamó «el amor de los detalles». Un nuevo modo de hacer arte; a tempo lento, con prosopografías y etopeyas, esto es, descripciones y análisis muy minuciosos, y consiguientemente, el dictamen crítico, muy volandero y como de refilón nos puso de manifiesto la incompetencia de Mesonero para juzgar con tino la novedad literaria aludida.

Cinco años antes, en 1835, don Juan Nicasio Gallego en carta dirigida a don Leopoldo Augusto de Cueto¹³² y refiriéndose a *Nôtre Dame de Paris*, de Víctor Hugo, escribía: «No quiero hablar de la pintura de la catedral, es decir, de su descripción artística, modelo de pesadez y extravagancia». El mismo fenómeno literario se producía en 1840. Mesonero lee a Balzac, el padre espiritual del tío Grandet y de Gobsech, dignos émulos de los grandes usureros de la literatura universal, del Euclión, de Plauto y del Harpagón, de Molière, y ante la lentitud de las descripciones, el estudio minucioso de los caracteres, la pintura veraz, exacta, microscópica incluso del marco en que va a encuadrarse la acción novelesca, siente cómo desfallece su voluntad y cómo acaba apoderándose de él el aburrimiento, «Míster Balzac -dice Mesonero- es tan pesado y tan fastidioso como Jorge Sand, si bien suple a las disertaciones filosóficas de éste con minuciosas observaciones y descripciones de antiguos muebles y adornos, de los que no perdona ni siquiera un clavo»¹³³. Y más adelante observa, con igual incompreensión crítica, que en las novelas de Jorge Sand y de Balzac «el lector salta fastidiado veinte hojas de cada situación para haber de llegar a la peripecia»¹³⁴.

¡Qué habría escrito Mesonero de Zola, Flaubert y Proust, cada uno por su estilo, de haberlos alcanzado, o de *La Regenta*, de Leopoldo Alas, uno de nuestros monumentos literarios de fines del XIX; y de *La Catedral*, de Blasco Ibáñez!

Muchos de los trabajos que con el calificativo de críticos publicaron los hijos de don Ramón en los dos volúmenes citados, son someras impresiones de lectura o gacetillas literarias, más extensas de las que hoy se estilan, pero igualmente volatilizables por su contenido. A esta clase de escritos corresponden, entre otros, los comentarios a las *Poesías jocosas y satíricas*, de Martínez Villergas, a la *Crónica de la Conquista de Granada*, de Washington Irving y el *Prólogo* para el libro de don Antonio Bernal de O'Reilly, *Viaje a Oriente. El Prospecto* que apareció, como declaración de fines literarios, artísticos y científicos, con motivo de su primer número, en el *Semanario Pintoresco* -reseña del estado de las publicaciones periódicas (*Magazines*) en aquellos días, y anuncio del propósito de imitarlas por primera vez entre nosotros con las limitaciones y sobriedad impuestas por nuestros escasos medios- procede también de la pluma de Mesonero.

Anotemos por último antes de concluir estos comentarios sobre el ilustre autor de *Escenas matritenses y Tipos y caracteres*, que fue él quien rechazó la idea en que estuvo Moratín de que *L'école des maris*, de Molière, puesta en castellano por el historiador de nuestra escena, era una imitación de *La discreta enamorada*, de Lope, cuando, por el contrario, está inspirada, según Mesonero, en la comedia de Hurtado de Mendoza, *El marido hace mujer y Tratos mudan costumbres*. Nadie que nosotros sepamos se anticipó a don Ramón en este descubrimiento, ni tampoco sabemos que haya sido controvertido por ningún erudito¹³⁵.

- IV -



Donoso Cortés

Donoso Cortés, a quien ya hemos estudiado en este libro como tributario de una de las nueve habitadoras del Helicón, principalmente la que representa a la poesía épica, también echó su cuarto a espadas en torno de la cuestión tan debatida entonces, de clásicos y románticos. En nuestros días anda muy en candelero otra vez el marqués de Valdegamas, debido más que al valor intrínseco de su figura a lo bien que se acomodan sus ideas a la presente situación política. Donoso Cortés fue un gran hiperbólico. Sus ideas filosóficas provienen como de un delirio de la mente. Todo es en él colosal: el pensamiento hipertrofiado respecto de un ángulo visual de la vida humana, y el lenguaje vigoroso, apocalíptico, desatado como un torrente. Si aquella imaginación portentosa hubiera tenido a mano un molde poético en que fundirse, Donoso Cortés habría ocupado si no el primero uno de los más altos puestos del parnaso español. Metida tan superabundante facultad creadora en los menos holgados límites del lenguaje prosaico, parece como si los rompiera y traspasase, con lo que el discurso, a modo de nuevo Cedrón hierve, ruge y se despeña, sin que nada ni nadie consiga detenerlo o encauzarlo en vías de mayor reflexión y comedimiento.

Los hombres, para condenar o enaltecer, necesitan generalmente una palanca que, manejada desde fuera, les impulse y mueva en favor o en contra de estos o aquellos ideales. Nacidas las reputaciones de esta forma; como al viril empujón de los tiempos,

que en su ceguera pasional lo mismo abaten a las personas que las encumbran, no puede sorprender a nadie que, quien equidiste de estos radicalismos ideológicos que se disputan la verdad a tirones, recele un poco del valor fundamental de tales prestigios. Parece como si los partidismos al servirse de ellos se dijeran: «No entramos ni salimos en la virtud intrínseca y universal de vuestras obras. Sois gloriosos fantasmones que conviene resucitar en obsequio y ayuda de nuestros particulares fines. Desentumeced por unos años vuestros huesos ateridos, y venid en nuestro socorro; que ya tendréis tiempo de tornar a vuestros sepulcros». De aquí que desconfiemos de Pi y Margall y Donoso Cortés, entre los nuestros; de Maistre y Lamennais, o de Feuerbach¹³⁶ y Mazzini, entre los extraños. La verdad es sólo una. El equidistantismo o eclecticismo filosófico es un alivio para nuestro espíritu en tanto la verdad verdadera¹³⁷, que no es sino una verdad aparente a través de las radicales ideologías, no se muestre refulgente ante nuestros ojos.

Al ojear la obra de Donoso Cortés¹³⁸ para discriminar en ella los trabajos de crítica literaria de los filósofos y políticos, se nos han venido estas reflexiones a los puntos de la pluma. Su famoso *Ensayo sobre el catolicismo*, etc., es un exabrupto filosófico-teológico, todo lo ingenioso, hábil y elocuente que se quiera, pero un exabrupto al fin. Mientras no cambie fundamentalmente la naturaleza humana y las trazas no son como para suponer que ocurra por ahora tan trascendental fenómeno, nos parece aventurado creer que un Santo Tomás, o una Santa Teresa, o un San Juan de la Cruz, o cualesquiera otras egregias figuras de la ciencia de Dios, serían los mejores gobernantes del mundo. Pero volvamos la hoja, pues siendo nuestro objeto exclusivamente literario no tenemos necesidad de dilatarlos sobre cuestión tan delicada como ésta, máxime si se tiene en cuenta que en España todos somos algo inquisidores, en la forma en que se puede ser hoy inquisidor: esto es; entorpeciendo y dificultando la vida de los que no piensan como uno.

Dentro de las actividades intelectivas del marqués de Valdegamas, la crítica literaria no fue factor importante. Sin embargo, ya de un modo indirecto, como en su correspondencia de París al tratar de Lamartine y de Guizot o en sus discursos y trabajos sobre filosofía, religión, historia o política, ora cuando la literatura es objeto esencial, como en la porfía respecto de lo clásico y lo romántico, hay en sus escritos observaciones y juicios que corresponden a esta disciplina de las letras. Y pues los pensadores no se contentan con examinar las cosas por fuera, sino que han de buscar la razón de ser de cada una, Donoso considerará en su trabajo *El clasicismo y el romanticismo*, no sólo estos dos fenómenos literarios, contraponiéndolos en el orden estético, sino la causa fundamental de ambos.

Clasicismo y romanticismo, observa nuestro ilustre conterráneo, son dos palabras que expresan dos civilizaciones distintas. El numen clásico en opinión de los románticos, no recibe sus colores del sol, ni sus ilustraciones del cielo. Una musa que pierde, bajo el imperio de las reglas, su espontaneidad, belleza y juventud, no puede ser lo bastante fuerte para dominarlo todo. La poesía clásica, desde el punto de vista artístico, es el encadenamiento del genio. Moralmente considerada se opone al desarrollo de los afectos más poderosos. En el aspecto político, propende a poner por encima de la señorial altivez creadora de los poetas, el orgullo de los próceres. Y en el social a hacer desaparecer el movimiento renovador de las sociedades humanas. La poesía clásica, en fin, es la poesía de los poderosos, no de los humildes; de los que gozan, no de los que sufren. «A la lira clásica le falta una cuerda, la cuerda destinada a

obedecer a las inspiraciones del dolor, por eso, no ha sido inspirada nunca por los gemidos que se desprenden del corazón de los hombres, ni de las entrañas de los pueblos»¹³⁹.

La poesía romántica, para los clásicos, y examinada desde el punto de vista del arte, de la moral, de la política y de la sociedad, es una insurrección contra los códigos literarios, contra la santidad de las costumbres -«apoteosis del crimen»- contra las instituciones tradicionales de cada nación y contra la autoridad pública, respectivamente. De aquí que cuando es didáctica se desentiende de todo canon estético, cuando es dramática lanza sobre la escena tipos monstruosos y patibularios y cuando es lírica, su numen iracundo y siniestro «desciende como la electricidad sobre las conmovidas muchedumbres». Donoso afirma a seguido que el romanticismo nunca empuñó la trompa épica, porque «la maza de Hércules no puede ser manejada por pigmeos».

Como se ve, el marqués de Valdegamas lo mismo cuando afirma que cuando niega, es esencialmente hiperbólico, desmesurado, incoercible. Hombre de grandes pasiones, de imaginación viva y pujante, de una soberbia, que rompe cuanto valladar halla al paso, de aquí ese sentido apocalíptico que trasciende de sus discursos y de sus escritos, sacaba las cosas de sus proporciones verdaderas, y ya las engrandecía y agigantaba, ora, por el contrario, las reducía a las más modestas dimensiones. No creemos que Goethe, ni Víctor Hugo, por ejemplo, cada uno en la esfera propia de su talento poético, fueran pigmeos que para ver mejor hubiera que mirarlos con cristal de aumento. Si entre los románticos no hubo verdaderos poetas épicos, es, sencillamente, sin que haya que desencajar los ojos al decirlo, porque había pasado hacía muchos siglos la época de la epopeya, que no se da legítimamente, sino en los albores de las civilizaciones, cuando el poeta épico lo es todo: cantor, filósofo, historiador, moralista, astrónomo, legislador, sacerdote, etcétera. Cuantas epopeyas se han intentado después, a excepción de la *Divina Comedia* que corresponde a una nueva civilización: la cristiana, han sido otras tantas frustraciones de la épica verdadera¹⁴⁰.

«El error de los clásicos y de los románticos -continúa Donoso- consiste siempre en una verdad exagerada, cuando afirman algo de sí propios; y cuando afirman algo de sus contrarios, en una verdad incompleta»¹⁴¹.

Pero los sistemas filosóficos y literarios, como las instituciones en el orden político y social no deben ser estudiadas solamente en su declinación, esto es, al descomponerse y decaer, sino en sus períodos de plenitud. Razón por la cual, el marqués de Valdegamas, examina ambas escuelas literarias: la clásica y la romántica, cuando están en su apogeo. El problema que nos plantean estas dos modalidades expresivas del espíritu creador, no es un problema exclusivamente literario, sino filosófico, político y social, «como quiera que las varias literaturas que se han sucedido en los tiempos históricos, han sido siempre el resultado necesario del estado social, político y religioso de los pueblos»¹⁴².

El clasicismo y el romanticismo, como fruto espontáneo de las sociedades antigua y moderna, prosigue Donoso, se han repartido el dominio de los tiempos. El suponer que

una revolución como la que separó esas dos civilizaciones diferentes no había de alterar fundamentalmente el arte «es desvarío». Pero el suponer también que no existen principios comunes entre las artes provenientes de dicha revolución y las que cultivaron las sociedades antiguas, «es un absurdo inconcebible». De aquí se infiere que tanto los clásicos como los románticos no están en lo firme al pretender que todos los principios del arte con la destrucción del imperio romano perecieron o resultaron indemnes. Grecia y Roma fueron idólatras y materialistas, por eso rindieron culto a la fuerza. Desconocían completamente la naturaleza de Dios, de la mujer y del hombre, y por ende, la de los deberes religiosos, la del amor y la de los sentimientos morales. Todo esto, que constituye la esencia de la poesía griega y latina, en lo que tiene de local, variable y contingente es lo que pereció «cuando los bárbaros del Norte, señores de Roma, fueron dueños del mundo»¹⁴³. La antigua civilización pasó, como pasan todas las civilizaciones tributarias de la idolatría y del materialismo. La fuerza renunció a su imperio y fue sustituida por la justicia. «La idea de la obediencia dejó de estar asociada a la idea de la servidumbre». Llegado este instante no pudiendo el alma recrearse con el espectáculo de la naturaleza y el mundo se abismó en su propia contemplación. «Si el horizonte del mundo exterior le había parecido grande, el horizonte del mundo interior debió revelarle la idea de lo inmenso y de lo infinito»¹⁴⁴.

Tras estos razonamientos, que en la pluma de Donoso Cortés, se dilatan bajo la pompa del lenguaje no siempre castizo y puro, y todos los recursos de la dialéctica, desembocamos en las dos conclusiones siguientes: Si el clasicismo es tanto como decir poesía de las sociedades antiguas, y romanticismo, de las modernas, una y otra escuela literaria están basadas en hechos históricos irrecusables. Dichas modalidades estéticas se distinguen profundamente entre sí, debido a que el clasicismo caracterizase por la perfección de las formas y el romanticismo por la hondura de los conceptos. Si el uno es más rico de imágenes, el otro es más esencialmente afectivo, colígese de aquí que los partidarios de una y otra doctrina literaria, cuando se niegan recíprocamente su puesto en la república de las letras, se rebelan contra la razón y contra la historia.

La literatura antigua, como la sociedad de que es espejo, es substancialmente materialista. De aquí que rinda homenaje «a la realidad, al mundo físico, a las formas». La romántica, reflejo también de la sociedad en que vive, es hondamente espiritualista, merced a su origen cristiano; razón por la cual un poeta moderno «buscará el tipo de lo sublime y de lo bello fuera de la región de las realidades, y se elevará en alas de su entusiasmo para perderse en las espléndidas regiones de la verdad absoluta»¹⁴⁵.

Si el clasicismo, advierte por último Donoso, es tan sólo la imitación de los poetas antiguos y el romanticismo la manumisión total de los principios literarios establecidos y observados por los antiguos, ambas escuelas son absurdas. Mas si por el contrario, el clasicismo aconseja el estudio del arte antiguo y el romanticismo el de las ideas y afectos propios de los poetas modernos, una y otra doctrina estética son razonables. «Entonces la perfección consiste en ser clásico y romántico a un mismo tiempo [...] Porque, ¿en qué consistirá la perfección, si no consiste en expresar un bello pensamiento con una bella forma?»¹⁴⁶.

Como acabamos de ver, el pensamiento capital de este trabajo, desarrollado a través de una dialéctica más amiga de la repetición que de la síntesis, es el mismo que expusieron en sus escritos, primero, los críticos neoclásicos y después, con mayor independencia y desenfado, los precursores del romanticismo. Donoso repugna el

contenido ideológico de la literatura clásica, por reflejar una civilización que, tocada de «esterilidad y de parálisis», venía condenada por sus propias máculas interiores a una «precoz decadencia». Pero no rehuye la observancia de aquellos preceptos del arte antiguo que por su misma idoneidad y eficiencia estética, nacidas de su consubstancialidad con la naturaleza de las cosas en materia literaria, deben ser comunes a toda actividad creadora, cualquiera que sea el tiempo en que se produzca. Dicho cuanto antecede con gran atuendo de lenguaje: tropos, imágenes, comparaciones, y en ese tono autoritario y solemne que distingue y caracteriza al ilustre orador extremeño.

En sus *Cartas de París al Herald*¹⁴⁷, aun cuando esta correspondencia tienda más al mundo de la política que al literario, examina la labor poética de Lamartine. Antes había proclamado a Chateaubriand como «cisne divino que cantó a la Europa los cánticos del Cielo: poeta inspirado, misionero sublime», etc.

Donoso Cortés entre las *Meditaciones* y las *Armonías Poéticas de Lamartine*, opta por las primeras. «Las Armonías son superiores bajo el punto de vista de la inspiración, pero son inferiores bajo el aspecto del arte». Ahora veremos la razón de todo esto. La revolución de julio y el viaje a Oriente transformaron al autor de *Jocelyn* y de *Graciela* de poeta católico en poeta panteísta. «Lamartine no fue nunca un poeta católico de buena ley [...] Por otra parte, no es hombre que siente, sino hombre que imagina su sentimiento»¹⁴⁸.

No nos explicamos que se pueda juzgar la obra de arte a través de un rígido criterio religioso.

Sí así fuera, dada la intención y la materia de que se sirvió nuestro poeta José María Carulla; que puso en verso la Biblia, ninguno le aventajaría en mérito. Al revés, Carducci, el cantor de Satanás, dado el objeto de su inspiración, sería un poeta medianísimo y aborrecible. Y en efecto, podrá ser aborrecible por el contenido de su obra famosa. Pero como a la poesía no acudimos para ilustrarnos en materia de religión, para educar y fortalecer nuestro sentimiento religioso, y la *Oda* de Carducci, como todas sus composiciones, es verdadero modelo por la fuerza y clasicismo de la forma, que en este género de creación es lo esencial, disculpamos al poeta italiano, desde el punto de vista artístico, por sus irreverencias y condenamos o, al menos, cerramos el libro de Carulla, porque la grandeza del asunto no basta a eximirla de la torpeza y vulgaridad de su ejecución.

No podemos negar al marqués de Valdegamas su vasto saber y su talento. Mucho menos la elocuencia y vigor de sus escritos. Aunque el estilo literario haya evolucionado mucho en sus elementos constructivos y en la manera de emplearlos, si nos colocamos al juzgar esta parte de la labor de Donoso en su tiempo, como debe hacerse, no nos disgustará la opulencia y derroche de su forma, porque equidista del período numeroso de nuestros clásicos y del asma de nuestros estilistas de hoy que, cual si se ahogaran, han de detenerse a cada paso.

Pero con lo que no nos mostramos conformes es con la rotundidad con que Donoso afirma o niega. Cuanto más se sabe menos alientos se tienen para afirmar o negar de un modo rotundo y categórico. El «sé que no sé nada» de Sócrates parece invitarnos a ser comedidos, juiciosos en nuestras determinaciones ideológicas. La soberbia con que

discurre el marqués de Valdegamas, pues hay una soberbia del pensamiento como la hay en nuestros actos morales y afectivos, le lleva a sostener ciertos principios que están más cerca del absurdo que de la verdad y del buen sentido. Por ejemplo, las conclusiones en que desemboca en su *Ensayo sobre el catolicismo*. Y dentro de estas mismas *Cartas de París* a que nos venimos refiriendo con motivo de la semblanza de Lamartine, existen deducciones de tal naturaleza que no nos resistimos a la tentación de comentarlas, si bien ligera y sucintamente por no ser ya asunto propio de este libro.

Infiere Donoso de afirmaciones hechas en la *Carta* anterior, de 31 de agosto, que la guerra no es un hecho bárbaro. Suprimidla con el pensamiento y habréis suprimido la humanidad. La historia os hablará de la guerra, como de un acontecimiento que viene repitiéndose en el mundo a lo largo de los siglos. La universalidad de tal acontecer arguye su necesidad. «Su necesidad le constituye en un hecho humano; es decir, en un hecho propio de la naturaleza del hombre». Hechos como estos, prosigue argumentando, ni han podido crearse, ni pueden suprimirse. No están sujetos a discusión porque corresponden a otros límites que los de nuestro libre albedrío. «Existen, porque existen; y su existencia es una existencia providencial, necesaria». Y pues que todo lo que existe necesariamente, arguye eternidad, y nada que haya sido hecho para la eternidad ha sido hecho por el hombre, y «lo que no es hechura de la libertad del hombre, lo es de la voluntad de Dios; la guerra, que es un hecho humano, necesario, eterno -es Donoso quien subraya-, es hechura de Dios, es un hecho divino»¹⁴⁹.

Sustituid, a fines polémicos, la palabra *guerra*, por la voz *robo*¹⁵⁰, y hacedla pasar por las mismas fases discursivas, y llegaremos a igual conclusión *ab absurdum*. Esto es, que el robo es un hecho divino. Conclusión que repugna a la razón menos espabilada, no digamos al sentimiento menos vivo, y no se nos objete que el robo no presenta idénticos caracteres de universalidad y permanencia. Desde Prometeo, que, según la mitología, robó del Olimpo el fuego para animar con él al hombre de barro que había formado, hasta nuestro Tempranillo, o si hemos de dilatarnos aún más en el tiempo, hasta cualquier *estraperlista* de hoy, tan censurable vicio humano ha venido repitiéndose a través de los siglos en todas las latitudes del globo. Las sanciones penales que registran para este delito las leyes de todos los pueblos, prueban que el mal no era privativo de determinados países y tiempos. El Decálogo prescribe por igual: no matar y no hurtar. Si no vemos la precisión de apoderarnos de lo que no es nuestro, ni aún para satisfacer las necesidades más apremiantes, ¿por qué hemos de hacer la guerra ni a título de civilizadores?¹⁵¹ ¿Qué civilización es esa -sin duda, la del bárbaro refrán de que la letra con sangre entra-, considerada desde un elevado punto de vista moral, que lleva como esto suyo, la ruina, la desolación y la muerte? ¿Cómo propugnar tal procedimiento civilizador, y lo que es más grave aún, suponer a Dios autor suyo?

Respecto de la eternidad poco o nada representan los siglos de existencia que cuenta el mundo. ¿Por qué hemos de colegir de este pasado brevísimo que en lo que reste de vida al linaje humano no existirán otros medios con los que dirimir los pleitos internacionales, las propias desavenencias internas o llevar el adelanto a los pueblos que lo necesiten, que la guerra? Difícilmente encontraríamos una afirmación más pesimista que ésta, si nos decidiéramos por la afirmativa.

¿Puede sostenerse hoy seriamente que la guerra es una necesidad absoluta, y que sin ella, que es la destrucción sistemática de la vida, en todas las manifestaciones de su actividad, no podríamos desenvolvernos, y nuestra marcha a lo largo de los siglos sería

regresiva y aniquiladora del impulso vital que nos mueve? ¿Cabe sostener igualmente que sin ladrones ni habría bienestar, ni progresarían los negocios, ni tal vez contaría nuestra literatura con un Hurtado de Mendoza, o un Mateo Alemán, o un Espinel, que deben principalmente su gloria a habernos narrado las flaquezas y vicios del Lazarillo de Tormes, del Guzmán de Alfarache o del Marcos de Obregón?¹⁵²



D. Juan Donoso Cortés, Marqués de Valdegamas
[Pág. 96-97]

Recordad las imágenes de la guerra. ¿Hallaréis ningún otro mal en el que concurren, como en éste, tantas calamidades juntas y pruebe a la vez un mayor refinamiento criminal? ¿Tiene la naturaleza al desatarse, estos refinamientos? ¿Ni en la selva las fieras más sanguinarias? ¿Ha de vivir la presente generación y cuantas la sucedan en el correr del tiempo hasta el juicio final en la idea de que cualquier esfuerzo que hiciéramos, por vigoroso y constante que fuese, sería inútil, ya que no estando dentro de nuestras humanas posibilidades el acabar con tan terrible azote, sólo Dios por sus propios medios podría eliminarlo?

Cada vez que nazca un Alejandro -el tizón encendido que su madre Olimpia creía llevar en su seno-, un Julio César o un Napoleón, estaremos abocados a¹⁵³ la guerra.

Cuando nos sintamos incómodos o estrechos dentro de nuestras fronteras, traspondremos las del país vecino. Somos seres irresponsables, en lo que atañe a este particular, y bastará un estímulo fuerte: la estrechez económica, el deseo de hacer a otros pueblos partícipes de nuestra civilización, un malentendido que hiera nuestra

sensibilidad caballeresca, una alianza con cualquier nación levantisca y pendenciera, para que demos al traste con la paz. Las antiguas anfictionías fueron lucubraciones utópicas¹⁵⁴ llevadas a la práctica para demostrar más pronto y rotundamente su ineficacia. Los arbitrajes cuando hay colisión de intereses entre dos o más pueblos, es tiempo perdido, paños calientes. Abramos el templo de Jano que no se despoblará el mundo por eso. ¿No se ha dicho que las mareas fueron establecidas para que los barcos pudiesen arribar más fácilmente a los puertos?¹⁵⁵ ¿Por qué no hemos de creer también que la guerra tiene, entre sus varias finalidades, la de inspirar a los poetas épicos? ¿Habría habido un Homero sin la guerra de Troya, ni un Tasso sin la liberación de Jerusalén, ni un Ercilla sin el Arauco indómito? Si hemos tenido caballeros andantes, a la guerra se lo debemos. ¿Pues qué es la caballería andante, sino una florecencia de la guerra? No se piense tampoco que el guerrero es un monstruo de maldad, una hiena pronta a arrojarse sobre la pobre víctima. Quien hunde la espada en el pecho del adversario o parte de un mandoble en dos su cabeza, o de una feroz cuchillada le corta la yugular, sabe también decirle galanterías a una dama, inclinar gentilmente el cuerpo a su paso, bailar con ella un *minuet*. ¿Acaso Hércules, después de matar a Diomedes y Gerión, no hiló, como una mujer, a los pies de Onfala? Hasta ahora habíamos creído que la guerra era un mal y que el mal moral *-voluntas est causa peccati, in quantum deficiens-* proviene de la voluntad nuestra, en cuanto somos seres libres y responsables consiguientemente de nuestros actos. Sin embargo, el marqués de Valdegamas «monstruo de ingenio y de elocuencia», pero de quien el autor de estas palabras ha dicho asimismo que tenía «poca o ninguna ternura y caridad en el alma», opina que la guerra «es un hecho divino [...] un hecho bueno». Creemos que fue Cicerón el que observó que no existe absurdo alguno por enorme que sea que no provenga de los labios de un filósofo¹⁵⁶.

Y disculpe el lector esta nueva digresión, teniendo en cuenta el momento que vivimos.

- V -

▽△

Hartzenbusch

Los trabajos críticos de Hartzenbusch tienen más de someros que de trascendentes. No quiere decir esto que no haya en ellos observaciones muy juiciosas. Su disciplina en el trabajo -manual primero y de taquígrafo después, como ya hemos advertido al estudiarle en la esfera de sus actividades dramáticas- le facilitó el áspero camino del Aprendizaje literario. El talento nada vulgar que poseía, deparole a su vez uno de los más encumbrados puestos de nuestras letras, en la primera mitad del siglo XIX. Si unidos a una gran inteligencia no bastan el entusiasmo y la paciencia para vencer gloriosamente las dificultades de la poesía lírica, ni las de la dramática, sobre todo si pretendemos colocarnos junto a sus más peregrinos representantes, mucho pueden hacer en cambio mentadas cualidades en el ejercicio de la crítica literaria y especialmente en el campo de la investigación erudita.

Se ha observado ya por Cejador, que en el nacimiento de Hartzenbusch se equivocó la fortuna «echándole al mundo en una época para la cual no le había, sin duda, destinado»¹⁵⁷. Varias veces hemos indicado, en el decurso de estas páginas, la poca estimación en que los románticos tenían el saber. Alardeaban de su liviana cultura y concedían el primer puesto en la elaboración de sus obras, a la improvisación, al impulso ciego del genio creador, más que al bien dirigido empleo de tan portentosa energía. El orden, la disciplina, el comedimiento con que don Juan Eugenio Hartzenbusch acometía su labor literaria, cualquiera que fuese el género elegido, eran cosa extraña, por no decir del todo inusitada, en aquellos días.

El traductor de *La campana*, de Schiller y de las fábulas de Lessing, escritas en prosa y puestas por él en verso, fue ante todo un hombre estudioso, reflexivo, diligente, muy mesurado y discreto en sus afirmaciones. Poco propenso, por consiguiente, a las fanfarronadas e incontinencias con que se manifestaron otros ingenios coetáneos. Quizá esta medida académica, este examinarlo y ponderarlo todo, juntamente con su timidez nativa, fueran causa de sus indecisiones. Ya hemos hecho notar también en otra parte de este estudio, que Hartzenbusch, con menoscabo de la frescura y espontaneidad de sus obras, era excesivamente dado a corregir, sustituir una cosa por otra, borrar y escribir de nuevo. El afán de enmendar cuanto le parecía vicioso o deficiente, ya en lo que era fruto de su talento, ya en lo que pertenecía a perínclitos antecesores suyos en la república literaria, es cosa bien sabida. Nuestros clásicos componían, a excepción de alguno como Alarcón, menos fecundo y más cuidadoso, con prisa y desenfado, olvidándoseles unas veces repasar y corregir lo escrito, dando otras de barato deliberadamente a estas prolijidades o contentándose con un refunfuño poético, como Calderón, respecto de la torpeza de los impresores:

Como la escribió su autor;
no como la imprimió el hurto
de quien es su estudio echar
a perder otros estudios¹⁵⁸.

Como ha observado el mismo Hartzenbusch: «en las copias manuscritas como en las pruebas, lee uno lo que pensó, en vez de leer lo que hay escrito o impreso»¹⁵⁹. Ni los artífices de la letra de molde, ni los copistas pensaron nunca ganarse el cielo evitando erratas y supresiones de versos los unos, y errores, de tomar esto por aquello, los otros. A tales descuidos y chapucerías subvino Hartzenbusch con su paciencia y estudiosidad. Pero llevado de este prurito corrector quizá fuese demasiado lejos, y no sólo enmendase tal o cual palabra equivocada y salvase el pequeño vacío de un verso suprimido en anterior edición, sino que corrigiera la misma plana al autor, haciéndole decir lo que, de seguro, no había pasado ni por sus mientes. Defecto es éste en el que incurrirán de continuo los celosos y diligentes escoliastas de nuestra literatura clásica, cuyos discrepantes pareceres sobre cualquier nadería o minucia lo atestiguan. Adivinar, aunque sea con la ayuda del buen sentido, de algunas circunstancias coincidentes y de una sólida preparación histórico-literaria que autorice e incluso respalde cada conjetura, es menester dificultoso y de varia fortuna.

Hartzenbusch prologó y anotó colecciones de obras dramáticas de Tirso, Calderón, Alarcón y Lope¹⁶⁰. Además de los comentarios y observaciones que estos autores le sugirieron, colocó delante de cada compilación artículos biográficos y críticos de las firmas más prestigiosas, no sólo laudatorios, sino adversos y de una indigesta severidad, como el de don Blas Nasarre sobre Calderón. De este modo suplía la excesiva brevedad de algunos de sus comentarios y ponía al lector, que no fuera muy versado en estas lides, al corriente de los múltiples y contradictorios juicios que las letras clásicas inspiraran a nuestros críticos más afamados, de cada tiempo.

No cree Hartzenbusch que en conciencia puedan compararse nuestros poetas épicos y líricos del Siglo de Oro con los griegos y latinos. Pero no duda en afirmar la equivalencia literaria de los grandes autores dramáticos españoles de dicha centuria, con los trágicos y cómicos de Grecia y Roma. Lope, Tirso, Alarcón, Moreto, Rojas y especialmente Calderón «pueden encararse muy bien con Sófocles y Eurípides, Plauto y Terencio, sin necesidad de bajar los ojos: nuestro teatro vale tanto como el suyo, y no es hijo del suyo»¹⁶¹. Antes había proclamado nuestros blasones literarios, por lo que atañe a los romances históricos, caballerescos y moriscos, y por lo que respecta a nuestra comedia antigua, que en su parecer es superior en mérito al romance, porque inspirándose en él y alentada por idéntico espíritu, «le da mayores proporciones, y sustituye a la relación muerta la representación y acción viva; de manera que la comedia española antigua es el romance, y es todavía más que el romance»¹⁶².

Refiriéndose concretamente al autor de *La vida es sueño* y *El mágico prodigioso*, confiesa que si en la forja de caracteres no se muestra de ordinario tan afortunado, en cambio no hay quien compita con él, sobre todo más allá de nuestras fronteras, en el urdir dramático y en los recursos escénicos para suscitar la curiosidad¹⁶³ del público y tenerla siempre viva y tensa. En su estudio sobre Alarcón reivindica, entre calurosos elogios, los grandes merecimientos contraídos por este poeta en el área de la escena. Pocos escritores de los áureos siglos habían sido¹⁶⁴ tan vejados como el glorioso autor de *La verdad sospechosa* y de *Ganar amigos*. Los alfilerazos más burdos y los más sutiles también, que el ingenio español nunca ha quedado a la zaga de ningún otro en el herir y escarnecer por lo fino si se ha puesto a ello, llovieron como avispa rabiosa sobre Alarcón. Sátiras, décimas y seguidillas tuvieronle por blanco repetidas veces, sin que el maltratado poeta opusiese a tal avispero otras armas que las muy inteligentes, pero romas, en cuanto se refiere a toda idea de desquite; que se descubren en este par de redondillas:

¿Satirizas?

-No conviene;
que eso solo sabe hacer
quien no tiene qué perder,
o que le digan no tiene.
Pero yo, ¿cómo querías
que predique sin¹⁶⁵ su santo?
¿Qué faltas diré, si hay tanto
que remediar en las mías?¹⁶⁶

Tras de observar Hartzenbusch que de todos nuestros poetas dramáticos del siglo XVII, Alarcón es el que más se aproxima a la comedia moderna, añadirá que ninguno de aquellos nos parecerá no superior ni igual, pero ni compararle siquiera a él. «Ninguno, porque en el templo de Talía sólo él descuella como campeón de la verdad, de la clemencia, del agradecimiento, de la entereza, de toda virtud»¹⁶⁷. El autor de *Los pechos privilegiados* tendrá menos imaginativa que sus rivales, prosigue Hartzenbusch; menos prolificencia; no será tan gran poeta dramático-lírico-caballeresco como Lope y Calderón, Tirso y Moreto, pero por lo mismo de no poseer fantasía tan viva, se extraviará menos, por ser menos fecundo será más original, y aventajará a todos en buen gusto, corrección y hondura filosófica. Hartzenbusch no siente indecisión alguna al proclamar que la enseñanza moral que encerró Molière en *El misántropo*, *El avaro* y *El hipócrita* no tuvo deducciones tan atinadas como las que pueden obtenerse del *Maldiciente* y del *Mentiroso*, de Alarcón, esto es, del Don Mendo, de *Las paredes oyen* y del Don García de *La verdad sospechosa*.

«Avarientos, misántropos y embelecadores, tan exagerados como los de Molière, pocas veces,¹⁶⁸ por fortuna, se ven; maldicientes y mentirosos como los de Alarcón los¹⁶⁹ ha habido y habrá mientras no mude su ser en otro la flaca naturaleza del hombre: son pues más verdaderos los tipos del poeta español, y es más aplicable, y por ello más útil, la censura del vicio»¹⁷⁰.

Además de los prólogos e ilustraciones a las obras dramáticas de los clásicos mencionados, sacó de molde en 1874 sus *Notas al Don Quijote*¹⁷¹. En ninguna otra labor precedente y de esta naturaleza desenvolióse tan fruitivamente su comezón enmendadora. Dudamos del éxito de tantas correcciones, y no somos nosotros los únicos en mostrarnos recelosos a este respecto¹⁷². Aunque la intención no pueda ser más noble, ya que se trata de limpiar de vicios y deficiencias, ajenos en gran parte al insigne forjador de tal maravilla literaria, el susodicho texto cervantino, no siempre la conjetura o la suposición son la verdad misma. De aquí que miremos, como reiteradamente hemos observado, con cierta prevención estos trabajos, por autorizadas y relevantes que sean las personas que los emprenden.

A la memoria se nos viene una anécdota alusiva a este particular y que no estará de más reproducir aquí.

Un escritor, amigo del que escribe estas líneas, tan amigo que parece una prolongación suya, entregó al director de determinado periódico unas cuartillas para su inserción en él. El director, que se las daba de muy leído y sabido y que, en cualquier época de bozal y entredicho del pensamiento, hubiera sido un gran censor, no dejó en el precitado trabajo línea alguna sin enmienda, tachadura o interlineación. Iba ya a llamar al regente para entregarle las cuartillas, cuando el autor de éstas le advirtió: -«Se le ha olvidado a usted tachar una cosa». -«¿Es posible?» -repuso con extrañeza y si cabe con un poco de recelo. -«Sí, señor. Mi firma». Juzguen los lectores, por la distancia que va

del personaje de la anécdota al glorioso autor del *Quijote*, el efecto que producirá en el público docto y juicioso, el tanto enmendar a quienes, si cayeron por sí o por ajena negligencia o torpeza en tal o cual dislate, acertaron tantas otras veces y encaramáronse en pináculo tan alto, que bien podemos perdonarles los descuidos e incluso tenerlos por contraste de peregrinos logros¹⁷³.

De propio intento hemos faltado en esta ocasión al orden cronológico. Como el escrito que vamos a comentar ahora es el que guarda más afinidad ideológica con el movimiento literario sugeridor de este libro, decidimos dejarlo para lo último, con objeto de que quede más grabada en la atención del lector, lo que pudiéramos considerar como una aportación al acervo del doctrinal romántico.

En 1839 y en el *Ateneo* de Madrid se discutía sobre la procedencia o improcedencia de las unidades dramáticas y en particular respecto de las de lugar y de tiempo, ya que la de acción, modificada un poco por la denominada de interés, por imperativo de su naturaleza era respetada de clásicos y románticos. A la sazón conocíase, no solamente lo que sobre esta materia había escrito Guillermo Schlegel¹⁷⁴ en sus *Lecciones de literatura dramática*, sino también la famosa carta del autor de *Y promessi sposi*, el cual faltó deliberadamente a las unidades de lugar y de tiempo en sus tragedias históricas *El conde de Carmagnola* y *Adelchi*, y el prefacio de Víctor Hugo al *Cromwell*. Ya hemos notado en la parte primera de este ensayo cómo evolucionó el sentido de interpretación de dichas unidades, desde el humanista aragonés, autor de la *Poética*, hasta don Agustín Durán. Hartzenbusch como veremos ahora, ocupó en la ininterrumpida polémica el puesto que correspondía a su discreción y medida proverbiales.

Comienza observando que si el poema dramático necesita para su cabal ejecución de determinadas reglas, como por ejemplo, la que prescribe que su acción sea una, puede pasarse muy bien sin las de tiempo y de lugar, de mucho menos valor jerárquico. Tras de hacer esta afirmación advierte que su trabajo versará sobre estos cuatro puntos: inconvenientes que ofrece la fiel observancia de las tres unidades; inconvenientes de nuestra falta de fidelidad a dicho precepto en su triple alcance; aptitud adoptada por los románticos frente a esta cuestión literaria; y límites que el buen sentido debe fijar a esta independencia estética.

Hartzenbusch no se muestra partidario de una rígida observancia de la unidad de acción. Los inconvenientes que traería al arte la acción sin episodios preconizada por Voltaire, serían mucho más graves de los que pudiera acarrear el absoluto sometimiento del autor dramático a las otras dos unidades. Si Corneille al componer su *Poliuto* se hubiera sujetado escrupulosamente al *simplex dumtaxat et unum*, de Horacio, «¿no habría tenido que renunciar a una gran parte de las bellezas de aquella tragedia magnífica?»¹⁷⁵. Una acción; ni puede medirse por horas como un día, ni por varas como una plaza o un templo, ni por individuos como una compañía o un batallón. La unidad de acción no constituye un obstáculo, sino que es por el contrario una facilidad. Lo verdaderamente difícil sería escribir un buen drama con dos o más acciones. El mérito de las obras en que se ha faltado a este precepto no consiste en la conjunción de dos acciones, sino en la feliz ejecución de una u otra, en todo o en parte: «son espejos rotos en pedazos grandes, donde aún cabe una fisonomía»¹⁷⁶.

Ni la autoridad literaria, ni la homogeneidad o armonía, ni la verosimilitud dramática, a que se acude de ordinario para robustecer de este modo la necesidad de

observar las unidades de lugar y tiempo, son otra cosa que ineficaces ratiocinios. La poesía dramática antigua desentendióse de tales trabas. Cuantos afirman que la acción por ser una ha de circunscribirse a un giro de sol y a un lugar determinado, nada dicen: «esto es palabrería pura». La acción no ha de verificarse en un día, sino «en *un tiempo*, en su *tiempo* [...] en el que necesite para ocurrir». Tampoco ha de desarrollarse en un solo sitio, sino «en el lugar de la acción, pues lo que para la vista de los espectadores pueden ser muchos lugares, para la acción es uno: todo el espacio que necesita para desenvolverse, le corresponde por derecho; porque allí hay unidad moral, aunque no la haya física, y sólo se altera cuando se lleva la acción a un paraje que no le pertenece»¹⁷⁷.

Esta interpretación de las unidades que pudiéramos llamar subalternas, es decir, de lugar y de tiempo, quizá sea demasiado elástica. Si la acción ha de disponer del espacio y de los días o incluso de los años que precise, convendrá fijar a la acción misma determinados límites¹⁷⁸. De lo contrario el autor dramático, halagado por esta liberalidad de recursos, por esta independencia creadora, podrá incurrir, *verbi gratia*, en la demasía de Lope, cuya comedia *El Nuevo Mundo* se desenvuelve, además de en el mar y en el aire, en Lisboa, Santa Fe, Granada, Barcelona y Ultramar. Acción que hoy sólo correspondería a un viajante de comercio.

No aconsejaríamos nosotros a un autor dramático que sacrificase un buen argumento si no encajaba dentro del severo marco de las unidades de tiempo y lugar. Como tampoco impediríamos a un poeta que compusiera una oda en versos asonantados y sin rima, como los romances, los impares. Si es un lírico vigoroso; de ideas y sentimientos originales y profundos; de elegante dicción poética; feliz en las imágenes y las comparaciones, realizará su cometido magistralmente, aun cuando nos parezcan inadecuados la rima y el metro. Mas si todas estas circunstancias concurren en un poeta que componga la oda de acuerdo con sus particularidades clásicas, nos creeremos en presencia del mismísimo Apolo. Por idéntica razón preferiremos en el teatro al autor que llene todas nuestras aspiraciones estéticas dentro de una juiciosa observancia de las unidades dramáticas. Poned frente a frente dos grandes poetas dramáticos; dos bellísimos asuntos; iguales poderosas armas; inspiración, patetismo, elocución brillante y castiza, vigor y novedad de los caracteres, bien urdidas situaciones que sostengan sin oscilación alguna el interés del público, y no titubaremos en decidirnos por el que haya encerrado la acción dentro de límites severos respecto de su rectitud del sitio y tiempo de su desarrollo. Hay no sé qué de puro, íntegro y magistral en las obras así trazadas, cuando su contenido y forma no tienen nada, naturalmente, de las ñoñeces y frialdades de Jovellanos, Moratín, el padre Cienfuegos o Cadalso.

¿Puede creerse, prosigue Hartzenbusch en corroboración de su punto de vista, que un *Malgastador*, como ocurre en la comedia de este mismo nombre, de Destouches, se arruina en un día? ¿Cabe describir con tan sólo lo ocurrido en la noche de Montiel el «desigual carácter» de Don Pedro, de Castilla? ¿Dónde es más verosímil la acción y sus singularidades fundamentales y típicas, en *La Princesa de Elide*, de Molière, y en *La coqueta corregida*, de Lanoue, o en *El desdén con el desdén*, de Moreto?

Pero el mismo Hartzenbusch, tras de plantear así la cuestión, reconoce que si el «rigorismo clásico» ofrece graves inconvenientes, no son tampoco, escasos y de poca monta los escollos que presenta el sistema contrario. «Por clásico se reputa a Corneille, y en Horacio y en *La muerte de Pompeyo*, diestro será quien halle la unidad de acción

observada»¹⁷⁹. Arguye así para defender a los poetas románticos: Hugo, Dumas, Vigny, de las inculpaciones que se les hacían de ser poco mirados con los preceptos clásicos.

Para tornar de nuevo a las unidades dramáticas, tema capital del *Discurso*, se aparta un momento de ellas, con objeto de desaprobar la ingerencia de la política en el teatro romántico y la tesis sostenida en el mismo por algunos autores franceses muy famosos a la sazón. Pero no sin recordar que los clásicos españoles y de allende el Pirineo «emplearon las mismas situaciones de que nos escandalizamos en las composiciones modernas»¹⁸⁰.

Todo el pensamiento de Hartzenbusch cerca de la debatida cuestión de las unidades dramáticas, puede encerrarse en estas palabras suyas: «Yo te haré -dice el espectador al poeta-, todas las concesiones que quieras, con tal que por cada una me des una belleza más, un placer nuevo»¹⁸¹.

No termina aquí, ni con mucho, el acervo crítico-literario de Hartzenbusch. El renombre que adquirió en su tiempo y la benévola acogida dispensada a principiantes y consagrados de la república de las letras, fueron causa de sus múltiples actividades críticas, ya como embajador de los primeros, ya como refrendo de las obras con que los segundos acrecían nuestro caudal literario. Así prologó las *Poesías* de la Coronado, las *Obras escogidas*, de García Gutiérrez y el *Diccionario de galicismos*, del escritor venezolano, don Rafael María Baralt. Comentó el *Teatro de Don Ramón de la Cruz y la Vida y escritos de Don Dionisio Solís*, a quien muy justamente reivindicó del olvido e indiferencia de sus contemporáneos; ocupose en la *Revista de España* en la nueva traducción del *Quijote* y puso una introducción a la edición que de la *Divina Comedia*, ilustrada por Gustavo Doré, hicieron Montaner y Simón¹⁸².

Sus trabajos críticos no fueron todos del mismo mérito. Pero aunque sea fácil determinar estas desigualdades dentro de la jerarquía literaria, su labor diligente, el honesto ejercicio que hizo, en toda ocasión, de su pluma y amor al arte, le granjearán, sin tasa ni plazo, la estimación de cuantos sentimos idénticas inclinaciones¹⁸³.

- VI -



Don Pedro de Madrazo

Hemos examinado ya, a su debido tiempo, las aportaciones líricas de don Pedro de Madrazo¹⁸⁴, a nuestra poesía del siglo XIX. Réstanos, pues, considerar a este autor bajo el aspecto de la crítica literaria y artística.

Si el estilo es el hombre, porque toda manera de manifestarse lleva consigo la substancia del ser de cada uno, en Madrazo se cumple, como en ningún otro, la famosa frase de Buffon. A través de su lenguaje pulcro y atildado, de su manera literaria llena de elegancia y de señorío, descubriremos sin dificultad su figura, así moral como física. El modo epigramático de Voltaire no sólo no se contradice en su persona, sino que es

como el espejo de ella.¹⁸⁵ La inclinación del autor de los *Mártires* a lo fastuoso, cortesano y mundanal está atestiguada por la opulencia, frondosidad y retoricismo de su literatura. Madrazo parecía un hidalgo español del siglo XVI. Su largo mostacho y su barba puntiaguda no repugnarían el uso del chambergo. Despojadle de su levita y de sus pantalones ceñidos y abotinados; vestidle con las ropas de aquellos capitanes cuyos ojos recibieron la luz dulce y apagada de Flandes, y no desdecirá la figura, ni mucho menos el rostro, de este indumento y atavío¹⁸⁶.

El apellido de este autor es de honda raigambre artística. Su padre don José de Madrazo, pintor de Carlos IV, de Fernando VII, de Isabel II, del marqués de Santa Marta, y sus hermanos don Federico y don Luis, notable retratista el primero y autor el segundo de bellos cuadros, retratos muchos de ellos también excelentes.

Fruto sazonado de sus estudios y laboriosidad investigadora fueron los volúmenes con que enriqueció la obra *Recuerdos y bellezas de España*, aparecida más tarde, con nuevas aportaciones, bajo el título de *España: sus monumentos y artes*, su naturaleza e historia. A cargo de Madrazo estuvieron las provincias andaluzas de Córdoba, Sevilla y Cádiz; la de Navarra y la de Logroño. En un volumen la primera; en uno también las otras dos siguientes, y en tres las dos últimas, correspondiendo a Navarra dos tomos y gran parte del tercero.

Si como se ha dicho ya, para calar en lo hondo del pueblo árabe, es necesario conocer su idioma, no creemos preciso tal cosa, esto es, saber el éuscaro, para poder estudiar mejor a los navarros, considerados bajo todos los aspectos en que pueden ser examinados. Es, sin duda alguna, el prolijo y extenso trabajo dedicado a Navarra, el más notable de los cinco que constituyen su aportación a la obra *España*. No desmerecen los estudios anteriores del resto de los que integran la ya citada publicación *Recuerdos y bellezas de España*. Pero la erudición, prolijidad y bellezas de estilo de su trabajo sobre Navarra sobrepasan en mucho los méritos que pudieran encontrarse en los tomos dedicados a Córdoba, Sevilla, Cádiz, Huelva¹⁸⁷ y Logroño. En aquél, la cultura, el buen sentido de interpretación del arte, la elección¹⁸⁸ de materiales con que emprende la obra, el excelente modo de ejecutarla, reposada y concienzudamente, sin el ritmo un poco acelerado que se advierte en las anteriores sobre las ya mentadas provincias andaluzas, son testimonio muy elocuente de la sazón a que habían llegado el talento, preparación y destreza literaria de Madrazo. La *Introducción* es un acabado estudio de la monarquía navarra considerada bajo el aspecto histórico y político. En los primeros capítulos el autor presenta el cuadro general geográfico de Navarra: montañas, ríos, flora y fauna. Su etnografía, considerando aún no resuelto este problema. Con erudita minuciosidad estudia tanto la prosopografía como la etopeya del navarro; la extinción gradual¹⁸⁹ de la raza y del idioma éuskaros; la agricultura y el pastoreo; emigración, indumentaria, desemejanzas entre montañeses y ribereños; religión panteísta de los vascones, divinidades, supersticiones, agüeros, etc.; estética indígena, poesía erudita y popular, músicos: compositores y ejecutantes; fiestas del pueblo. Después de esta labor generalizadora, en la que no se regatea el mínimo esfuerzo de búsqueda y utilización de materiales valiosos, el autor constriñe su tarea a lo local y característico, sin olvidar monumento ni vestigio arquitectónico alguno, del país objeto de sus actividades. Roncesvalles, con la rota de Carlo Magno y toda la rica poesía fabulosa y romancesca a que dio lugar; Roldán; la Colegiata; las proezas del rey Don Sancho, el *Fuerte*; el Roncal; los monasterios navarros; fueros, constitución política; la catedral pamplonesa; la basílica de San Ignacio... sin prisas, ni generalizaciones; con precisión en el

pormenor; dilatorio y exhaustivo cuando lo exige el caso, recorre su itinerario de Navarra; goloso peregrinaje para un artista como él, enamorado de la arqueología, y a quien no repugnaban las tinieblas e incomodidades de los archivos.

Tácito y Tito Livio fueron los modelos de «los graves historiadores del tiempo pasado»¹⁹⁰. Atraídos por su *modus operandi*, desdeñaron el pormenor y la menudencia, sin advertir que esas nimiedades y pequeñeces son las encargadas de suministrar hoy el color local para las reconstrucciones que pretendemos hacer de la vida privada y pública de cada pueblo. Acomodando Madrazo la ejecución de su obra a esta teórica, ya tan generalizada en nuestros días, no escatimó el tiempo en relación con la busca y aprovechamiento de materiales preciosos a tal fin. El Archivo de Comptos le proporciona copiosos antecedentes. Allí están los nombres de multitud de artistas forasteros y regnícolas: pintores, imagineros, mazoneros, arquitectos, plateros, tapiceros, rejeros, etc. Los de diversas prendas de vestir, algunas de ellas desconocidas hoy. El examen de estos documentos nos permitirá saber cuál era el estado de las artes industriales en aquellos días; cómo se celebraban las grandes fiestas; el lujo y fastuosidad de príncipes y magnates; los extremos a que llegaban en sus megalomanías. «La imaginación menos férvida -observa Madrazo- con esas cuentas a la vista, aunque tan descarnadas al parecer, rompe de grado el amarillento y carcomido papel, y como en espejo mágico descubre al través los infinitos y variados cuadros del tiempo pasado»¹⁹¹. Por las cuentas de tapicería y mercería conoceremos los magníficos revestimientos de las estancias palatinas. Por las de cerería una circunstancia, al parecer insignificante, pero curiosa en cualquier caso: que en aquellas mansiones suntuosas no había cristales en las ventanas. A falta de estos, telas enceradas hacían sus veces. Por los pagos hechos a un verdugo o justiciario, a causa de sus trabajos, esto es, de sentencias ejecutadas en homicidas y ladrones, sabremos de qué manera y con qué aparato se ajusticiaba o azotaba en vida de Carlos, el *Calvo*, «y cual era entonces el gasto del añafil que se tocaba durante la triste solemnidad, de la escalera para subir a la horca, del dogal que se le echaba al reo, de la gente que acompañaba, etc.»¹⁹².

¿Había leído don Pedro de Madrazo la *Historia de Inglaterra* de lord Macaulay? Ningún otro libro, allá por los promedios del siglo XIX, aventajará a éste en incorporar a la historiografía, tantos pormenores inútiles e insignificantes a primera vista, pero que de tal modo han contribuido a fijar más honda y perdurablemente la fisonomía de cada momento histórico.

Al examinar las obras de Madrazo hemos faltado al orden cronológico, porque pareciéndonos la mejor de todas su estudio de Navarra, creíamos que debíamos anteponer su consideración a la de *Córdoba* y *Sevilla* y *Cádiz*.

El cuadro general de la cultura sensualista mahometana que nuestro autor nos ofrece en el primero de los libros anteriormente citados, atrae y cautiva por el vigor de los trazos con que está hecho. La observación de Madrazo sobre quiénes fueron los poderosos auxiliares de la emancipación religiosa, quizá no sea temeraria, ni siquiera aventurada. En su opinión, los enemigos más terribles del «principio católico y de cuanto él había creado» no eran Lutero y Calvino, sino los sabios, literatos y artistas que se movían activamente en torno a los Médicis. «[...] estaban en el corazón»¹⁹³ de la misma Iglesia romana, eran los cardenales eruditos y sensuales, los filósofos epicúreos platónicos, los jurisconsultos regalistas y los poetas licenciosos que a su sombra

florejaban [...] conspiraban, sin propósito deliberado tal vez, nada menos que a anular el cristianismo y sus consecuencias»¹⁹⁴.

A Madrazo se debe el importante descubrimiento de Medina Azzahara. Abde-ramán An-nasir tenía una concubina que al morir dejó cuantiosa riqueza. El califa dispuso que esta fortuna se dedicase a redimir muslimes cautivos, mas los pesquisidores enviados a tal efecto a los dominios cristianos, volvieron a Córdoba sin haber encontrado un solo musulmán privado de libertad. Pensando un día An-nasir qué empleo haría del tesoro de Azzahara, se le presentó ésta y le dijo: «¿Por qué no edificas con ese dinero una ciudad para mí, que lleve mi nombre?». A tres millas de distancia al noroeste de Córdoba fue erigido el soberbio palacio, que juntándosele luego las construcciones realizadas en torno suyo, tomó el nombre de la favorita del espléndido y magnífico Abde-ramán An-nasir.

No nos resistimos a la tentación de referir, aunque dilatemos demasiado este estudio de Madrazo, lo que ocurrió con tal descubrimiento. Cuanto vamos a reproducir es un testimonio muy elocuente del egoísmo privado, respecto del interés colectivo de un pueblo en orden a su cultura y exaltación de su pasado glorioso.

No pudiendo el señor Madrazo, con sus propios recursos, llevar a cabo las excavaciones necesarias, acudió al Gobierno en solicitud de ayuda. Era ministro de Fomento a la sazón don Agustín Esteban Collantes, el cual correspondió con el mayor entusiasmo a la demanda. Hicieron cargo de la dirección de los trabajos arqueológicos, Madrazo y Gayangos. Desplegose toda actividad, mas como el dueño de la finca en que las excavaciones se realizaban había condicionado su autorización a las estipulaciones siguientes: que los trabajos exploradores habían de suspenderse a fin de mayo -faltaban siete días para que el mes finalizase- y que no había «de poderse cortar ni quemar árbol, arbusto, ni mata de ninguna especie»¹⁹⁵ por fuerza hubieron de paralizarse las exploraciones.

La aportación de Madrazo a las publicaciones ya mentadas, representa, a nuestro juicio, lo más completo, extenso y bien perfilado de sus actividades de escritor. El caudal histórico y artístico que revelan estos trabajos de arqueología local, el buen gusto que los preside y el lenguaje atildado y pulcro, de la mejor solera castellana, con que se hermocean y singularizan, granjeáronle a Madrazo fama de hombre culto, de excelente discernidor del arte y de hablante nada vulgar.

Monumentos de relevante mérito, vestigios de cualquier fábrica antigua, tradiciones, fiestas, trajes, costumbres, naturaleza, clima, etnografía, carácter de cada provincia visitada, tienen¹⁹⁶ en los libros mencionados su explicación adecuada y perfecta.

A los estudios que llevamos enumerados hay que añadir el *Catálogo histórico y descriptivo del Museo del Prado*, que vio la luz en 1872, enriqueciéndose cinco años después con nuevas aportaciones, relativas a la pintura italiana y a la española; el *Museo español de antigüedades*, *Monumentos arquitectónicos de España* y *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de España*¹⁹⁷.

Madrazo cultivó también el género biográfico, circunscribiéndose, naturalmente, a aquellas famosas personalidades que por la naturaleza de sus creaciones estaban más cerca de los gustos y preferencias a que él propendía¹⁹⁸. Su colaboración literaria en

periódicos de la época en que vivió fue muy copiosa. Las columnas de *El Artista*, *No me olvides*, *El Español*, *Semanario Pintoresco*, *Revista Hispano-Americana*¹⁹⁹ y las de otras²⁰⁰ publicaciones se honraron con sus trabajos de amena divulgación artística, pues era muy versado en orfebrería, tapices, esmaltes, mosaicos, armas, xilografías²⁰¹, estatuaria, etc.

Se le ha reprochado por la crítica literaria que sus convicciones estéticas eran inestables y tornadizas. Nosotros no nos mostraríamos tan severos con este fenómeno de filosofía de lo bello. Generalmente, la copiosa lectura hace a los hombres de letras volubles y antojadizos. El encasillamiento *ad perpetuam* en materia como el arte tan sujeta a cambios y evoluciones más o menos profundos, antes representa una rémora e inadaptación para interpretar la belleza en la diversidad de sus manifestaciones sensibles, que un medio seguro de hacer viable, adecuada y justa la función crítica. Ponerle puertas al arte es como ponérselas al campo. Toda escuela trae consigo un rótulo, una limitación. Preferimos incluso las contradicciones a lo largo de una vida operante y dinámica, pues no hay cambio que no suponga un proceso vital, una existencia, y nada hay por el contrario que tanto se parezca a la muerte, como la quietud.

Las ideas sobre lo bello acopiadas por Madrazo en sus estudios, lecturas y peregrinajes, constituyen un excelente patrimonio estético. De él se sirvió, más que para derramarlo en forma aforística, para interpretar juiciosamente las manifestaciones sensibles de la belleza. Sus descripciones de cuadros, tablas, estatuas, monumentos, objetos de arte, etc., gustan por la precisión y prolijidad de los pormenores, por el caudal de conocimientos que revelan y por la exactitud del juicio, ya entreverado en ellas, ya como remate y coronación de cada una. La circunstancia de que el vocabulario artístico, por su morfología y sonoridad, se presta a recamar el lenguaje y hermosearlo, contribuye, juntamente con la propensión de Madrazo al atildamiento, a que su estilo sea de traza señorial.

▽△

- VII -

Don Pedro José Pidal

No sé hasta qué punto estaremos obligados a incluir en el presente estudio a los autores cuyas principales obras vamos seguidamente a examinar. Escasa fue, por no decir ninguna, su aportación al caudal estético del romanticismo. La contemporaneidad de cada uno respecto de dicho movimiento literario y alguna vaga concomitancia con él, nos invitan a traerlos aquí, pero más a título informativo que en calidad de adscritos a la mentada modalidad creadora y exegética.

Don Pedro José Pidal²⁰² tuvo entre nosotros una preponderante posición social y política. Primer marqués de Pidal; diputado a Cortes en varias legislaturas y senador del Reino; ministro de la Gobernación con Narváez e Istúriz y de Estado con el primero de ambos prohombres²⁰³. Embajador en Roma, Presidente de la Sección de Gobernación del Consejo Real y del Congreso durante el gabinete de Olózaga. Con motivo de este

último cargo intervino de modo muy notable en el famoso suceso de Isabel II y dicho repúblico.

Las exigencias de la política no frustraron la vocación literaria de Pidal. Mostrose ésta desde muy pronto. Bien puede decirse que la vida de nuestro autor polarizase en estos dos sentidos: la cosa pública y la investigación histórica o literaria. Con las primeras exaltaciones políticas, propias de la ardorosa juventud y de la difícil situación de España en aquellos días (1820), mezcláronse algunos testimonios de actividad literaria. Anacreónticas, composición lírica tan en boga a la sazón, romances y epigramas fueron sus iniciales tanteos poéticos. Pidal los recogió bajo el título de *Ocios de mi edad juvenil*. Había concluido sus estudios universitarios y se imponía, naturalmente, dar comienzo al ejercicio de su profesión. Pero propendía más a la política, absorbente y tiranizadora, que al foro. Amó la libertad, dentro de ciertos límites moderados. De este entusiasmo juvenil por cuanto se relacionase con la gobernación de España, nació, con la colaboración de otros paladines, el periódico intitulado *El Espectador*²⁰⁴. Más tarde dio a la luz numerosos trabajos de historia y literatura en la *Revista de Madrid* y figuró entre los redactores de *El Faro*, publicación dirigida por don Gabriel García Tassara.

Los métodos seguidos por Pidal en la investigación y análisis de los hechos históricos o literarios, corresponden a lo que pudiéramos llamar alta escuela de búsqueda e interpretación de ambas disciplinas, esto es, a la crítica sabia, que más adelante tuvo en Menéndez y Pelayo su representante más ilustre. Testimonios de tan juiciosas actividades son sus trabajos biográficos y críticos sobre fray Pedro Malón de Chaide, Juan Rodríguez del Padrón, el rey Apolonio y Santa María Egipciaca; el estudio sobre la identidad de *Tomé de Burguillos* y Lope; la paternidad del *Diálogo de las lenguas* y sobre todo el discurso preliminar al *Cancionero de Baena*, que descuella notablemente sobre cuantos trabajos salieron de su docta pluma. No es menos digno de mención por la sagacidad y fuerza dialéctica de los razonamientos el trabajo dedicado al bachiller Cibdareal con motivo del *Centón epistolario*. Duda sobre la autenticidad de sus cartas; causas que pudieron motivar la facción; examen de algunas de las cartas del *Centón*; argumento en contra de la legitimidad de las cartas; su impugnación y consideraciones sobre si el *Centón* es una falsificación, quién la hizo y con qué objeto.

Además de estos estudios literarios que le acreditan de perspicaz observador y agudo crítico, nada inclinado a las improvisaciones y a las corazonadas, sino amigo del método y de la mesura en las afirmaciones y corolarios, aportó al acervo histórico entre otros, los trabajos siguientes: *Don Alonso de Cartagena*, vindicación de un Prelado de la Iglesia española, *Del fuero viejo de Castilla*, e *Historia de las Alteraciones de Aragón en el reinado de Don Felipe II*.

Si bien la solemnidad del acto: recepción suya en la Real Academia Española²⁰⁵ demandaba una brillante oración que atestiguase la idoneidad del recipiendario respecto de la misión que se le confiaba, su discurso sobre la formación del lenguaje vulgar en los códigos españoles no es a nuestro juicio, empeño de grandes arrestos. Más notables nos parecen otros trabajos académicos, como por ejemplo, *La poesía considerada como elemento de la Historia*, leídos con ocasión del ingreso, en la mentada Corporación, de determinadas personalidades.

Reconoció Pidal en su estudio intitulado *Poema, crónica y romancero del Cid* que las ideas francesas han influido, ora por su superioridad, ora por otras causas diferentes en las sociedades modernas y en las letras, mas no es lo mismo, arguye, influir que dominar, ejercer sobre unas y otras cierta ascendencia, que tiranizarlas. Respecto de la poesía castellana en los reinados de Alfonso X, Sancho, el *Bravo*, Fernando IV y Alfonso XI, rechaza toda idea de influencia extraña. Ni por la forma ni por el fondo de estas composiciones cabe pensar que sus autores se hubieran propuesto imitar a los poetas y trovadores provenzales. El sentimiento que brilla en ellas, el espíritu que las anima, es esencialmente castellano. «Puro y sin mezcla en las más; en las otras modificado por el espíritu religioso y por el de la antigüedad, entendida como se entendía en la Edad Media y vemos en el libro de Alejandro y en el de Apolonio»²⁰⁶.

Tampoco cree Pidal que entre la poesía provenzal o lemosina y nuestra poesía cortesana de los Cancioneros exista el menor rastro de semejanza. Bastará considerar, añade, el estado de las dos sociedades y de los dos pueblos, para dar con la razón de la diferencia.

Su observación sobre lo extraño que resulta que el espíritu impetuoso y caballeresco que inspiró los romances populares y los libros de caballería, originase también la lamentosa y doliente poesía cortesana, nos sugiere algún comentario. ¿Cómo explicarnos, arguye, los sutiles conceptos, la metafísica sentimental, el artificio y simetría de frases y períodos de dichas composiciones amorosas, si el espíritu que las promovió era el mismo que inflamaba de coraje y bizarría los romances populares y los libros caballerescos?

No creemos que sea difícil contestar a esta pregunta que se hace a sí mismo el editor crítico del *Cancionero de Baena*. La poesía épica o narrativa de las centurias decimocuarta y decimoquinta se nutrió exclusivamente de esencias netamente castellanas, sin mezcla alguna de influencias forasteras. Fue una poesía original, autóctona, típica y genuinamente española. En cambio, la poesía amorosa de los cancioneros es arte de imitación. La moda literaria imperante desechó, cabría decir, las virtudes raciales de nuestra musa popular, sustituyéndolas por esa metafisiquería empalagosa y dulzona, por esa sutilidad de concepto y artificio de frases y períodos, que informan la poesía amorosa y galante de los cancioneros, y que si hemos de ser veraces intérpretes de nuestra literatura, fueron elementos extraños a la naturaleza de la musa castellana, más objetiva y narradora que lírica e individual.

Esta vieja verdad literaria fue compartida por el mismo Pidal, cuando contradiciéndose más adelante, afirma que tanto los provenzales, como los árabes y las demás naciones con las que Castilla se relacionaba, han ejercido una mayor o menor influencia en nuestras letras. Ascendencia recíproca, añade, ya que también nosotros hemos debido influir en la civilización y cultura de los demás pueblos.

Muy discretos y felices son los comentarios que sugieren a Pidal nuestros escritores místicos, si se los examina desde el ángulo materialista y prosaico de una edad ensoberbecida por el positivismo. «La mofa y el desdén se asoman aún hoy a los labios de muchos al oír mentar el título de una obra mística o el nombre de un escritor religioso; y los Granadas, los Leones, los Márquez y Rivadeneyras son mirados todavía, por no pocos, como unos visionarios ignorantes, o como unos fanáticos despreciables»²⁰⁷. Nos olvidamos, añade, del carácter o índole del tiempo en que

vivieron, de la íntima idealidad a que respondían todos sus actos, y muy orondos con nuestro positivismo, «con nuestros cálculos de escritorio, nuestra filosofía material y nuestra política de maquinaria», no caemos en la cuenta del vigor de sus esencias, de la animación y de la vida que infunden a todas las instituciones, del carácter especial que dan a sus actividades en las disciplinas del saber, y más aún, de «la elevación y los raptos con que, arrancando a nuestra alma del mundo sensitivo y material que cotidianamente la rodea, la levantan a las regiones de la idealidad, de la espiritualidad y la poesía»²⁰⁸. Si no fuese, termina, por la reacción que diariamente se produce contra el materialismo filosófico del siglo XVIII, pocos habría que se asomaran a las páginas de nuestros autores de los siglos XVI y XVII, y especialmente a las de ascéticos y religiosos.

Las unidades dramáticas, como es sabido, constituyeron una de las cuestiones batallonas de la primera mitad del siglo pasado. De las preceptivas o estudios literarios de Quintana, Agustín Durán, Silvela, Gil y Zárata y tantos otros escritores didácticos pasó a la tribuna del Ateneo de Madrid. Ya hemos examinado, al estudiar a Hartzenbusch en el aspecto crítico de su labor literaria, la participación que tuvo en dicha controversia. Don Pedro José Pidal también intervino en ella, con tal discreción y mesura, que nos consideramos obligados a traer aquí algunas de sus ideas sobre cuestión tan debatida²⁰⁹.

«Preguntar si en todo género de composiciones escénicas se han de observar las reglas y preceptos de la escuela clásica -observa nuestro autor- es lo mismo que preguntar si el módulo y proporciones de la arquitectura grecorromana se han de aplicar a todo género de construcciones, y señaladamente a las de la arquitectura llamada generalmente gótica»²¹⁰.

Nadie habrá que no responda que según la obra arquitectónica de que se trate, deberán observarse las reglas de su edificación. Aplicar el módulo y proporciones de la arquitectura griega a los de la gótica o viceversa, sería contravenir ciertos principios lógicos que están entrañados en la misma naturaleza de las cosas. Pasemos del orden arquitectónico al literario. Y si es verdad que entre las producciones de la literatura clásica y las de la romántica, en especial entre los dramas, existe la misma semejanza que entre los dos modos de construir, ya señalados, tan descabellado resultaría adoptar los preceptos del drama clásico respecto del romántico, como aplicar el módulo griego a las obras arquitectónicas de la escuela gótica.

Hay sentimientos y pasiones propios de todos los pueblos y tiempos. En cualquier sitio en que se representen, con arte depurado, conmovrán y afectarán. Pero, ¿quién se atreverá a poner en duda que el progreso humano, las conquistas de la cultura moral e intelectual, han ocasionado pasiones y afectos vigorosos, de los que ninguna noción o conocimiento tenían los pueblos de la antigüedad? Existe además en cada país un carácter peculiar, distintivo, propio de él tan sólo, que integra su nacionalidad y su idiosincrasia o espíritu privativo. El poeta que acierte a expresar estos sentimientos característicos del pueblo para quien escribe, es el que logrará la victoria, mediante los sufragios y aclamaciones del público.

¿En qué consistirá la diferencia capital y profunda entre el drama clásico y el romántico? El drama clásico obsérvase que tiene la finalidad de mostrar al hombre tal como natural y exteriormente se presenta a nuestros ojos: «cual existe comúnmente en la naturaleza, luchando con obstáculos también naturales y exteriores: su tipo, por consiguiente, es la personificación de una naturalidad abstracta, buena o mala, pero siempre de las enumeradas en la conocida escala de los vicios y de las virtudes». Por el contrario, el drama romántico tiene por objeto representar al hombre ideal e interior, en lucha consigo mismo, cual no se da ni se ha dado nunca en la naturaleza, aunque no repugne a sus leyes su existencia. Este hombre es la personificación de una individualidad ideal y fantástica. Proviene solamente del poeta o del artista. Pero, ¿hasta qué punto se puede sostener que existe esa diferenciación substancial y profunda entre el héroe del teatro griego, Oreste, Edipo, etcétera, y Don Álvaro, Sardanápalo o Guillermo Tell, por ejemplo? La lucha del hombre interior, de las grandes individualidades humanas consigo mismas, no es privativa del drama romántico. El contraste de la pasión y el deber constituye el fundamento de todos los caracteres dramáticos modernos, elaborados bajo el ascendiente de la moral cristiana y del honor, así en Shakespeare como en Racine, en Calderón como en Voltaire. Esta lucha, continúa Pidal, era ya conocida de la antigüedad, aunque generalmente se niegue. Fedra en *Eurípides* lucha entre el deber, imperativo moral, y el amor, *tempestad del corazón*, como llamó a esta pasión el mismo poeta griego. «No es, pues, exacto, que la lucha interior sea propiedad exclusiva de los caracteres llamados románticos»²¹¹. Las pasiones, los afectos, constituyen el carácter del héroe. De la naturaleza las tomó el artista, mezclando con ellas sentimientos propios del pueblo de la época en que escribe, y resultando de este maridaje de lo universal y lo particular, contrastes nuevos y desconocidos. Tal vez dichas concepciones artísticas no tengan semejanza en su conjunto en la naturaleza, pero es innegable que el poeta tomó de la vida misma todos sus elementos y principios. *Don Quijote, verbi gracia*, corresponde a este proceso creador. Jamás ha existido. No existirá probablemente en la naturaleza un tipo así. Mas ¿hay en él algún rasgo, particularidad, pincelada que no esté de acuerdo con la naturaleza, que no provenga del conocimiento profundo del hombre y de los sentimientos peculiares del país y tiempo en que el autor escribía su libro inmortal? Hay caracteres dramáticos en que el poeta concilia y amalgama voluptuosamente singularidades repugnantes y discordes. *Lucrecia Borgia*, por ejemplo. Pero «de mí sé decir -proclama valientemente- que jamás miré estos abortos como bellezas, sino como monstruos absurdos y chocantes»²¹².

¿Qué producirá más interés en una obra dramática, el desarrollo de una sola acción o el de varias? «Una acción sola se imita indudablemente mejor, lo mismo en pintura que en poesía». Procurar que todo concorra a un objeto único será hacer resaltar ese todo, que se agrupen y auxilién en la imaginación sus elementos constitutivos, para gozar más fácilmente de la belleza que encierran. «La unidad de objeto da, pues, más medios de imitar y proporciona imitar mejor»²¹³. Dos acciones diferentes producirán sendos intereses que se destruirán recíprocamente, cuando menos en parte muy considerable. Si los intereses se oponen entre sí se neutralizará su efecto; si son distintos se debilitará la impresión que causen; mas si el interés es único el espectador se sentirá prisionero de la representación. Todos los elementos integrantes del drama contribuirán a aumentar, fortificar y excitar en el espíritu del auditorio las sensaciones íntimas que se derivan de ese interés único preconizado.

Afirman los nuevos legisladores del arte que el triunfo del autor entonces, proviene no de la unidad de acción, sino de la *unidad de interés*. Así es. «Pero la unidad de interés es el *efecto*, la unidad de asunto la *causa*». ¿Qué deberá hacer el autor de una obra dramática para lograr el interés único a que debe aspirarse en toda concepción artística? «Dar unidad a su asunto, dar unidad a la acción que se propone imitar». Este es, pues, el fundamento del precepto clásico, tomado de la naturaleza y no de Aristóteles, ni de Horacio. Mentados legisladores literarios, no fueron en verdad tales legisladores, sino observadores del drama. Pero además de que la unidad de asunto en la obra dramática es la razón de que la imitación sea mejor y el interés más grande ¿quién ignora que la *unidad* es esencial en todas las creaciones estéticas que intentan la perfección y la belleza?²¹⁴ Nada existe en el drama romántico que le exima de la observancia del precepto clásico a que nos venimos refiriendo. Pero si por la naturaleza de los «caracteres fantásticos» que utiliza en sus concepciones; por la precisión de darlos a conocer y desenvolverlos en gran número de hechos y situaciones, pretendiérase tal vez que el drama romántico quedara excluido de la regla, esta afirmación bastaría para considerar su inferioridad respecto del teatro clásico y motivar su expulsión de la escena.

Las unidades de *tiempo* y *lugar* no son ya tan importantes. No corresponden a la escena del drama, ni su necesidad o conveniencia arrancan del mismo principio y origen. La unidad de acción, como acabamos de ver, procede de la esencia misma de la imitación; las de tiempo y lugar tienen por fundamento la verosimilitud. Se pretende con ellas que la representación se acerque cuanto sea posible a la realidad, a la acción verdadera, ya que es copia suya. La verosimilitud contribuye a que el placer de la imitación aumente, excitando por consiguiente el interés. Cualquier acción u objeto real provoca en nosotros cierto número de sensaciones que le son propias. Cuanto más se acerque, pues, el número de éstas imitadas a las que produce el original, más depurada y perfecta será la imitación. Por consiguiente, la imitación de un objeto se refiere más a nuestras sensaciones que al objeto imitado. Debemos buscar la semejanza de las sensaciones que produce el objeto en vez de la semejanza con él. Pero como las sensaciones que provienen de las cosas se originan por medio de los sentidos a que se dirigen, las de las artes han de seguir necesariamente igual camino. El autor dramático debe aspirar en sus producciones «no a causar una completa ilusión que asemeje enteramente su cuadro a la verdad, no, porque esto ni sería posible ni conveniente; pero la verdad natural debe ser, sin embargo, su tipo, y el llegar a ella el blanco constante de sus esfuerzos, a no ser que un placer más vivo compense el disgusto que causa siempre una impropiedad, una mala imitación»²¹⁵. Impropio es que los intérpretes de una obra dramática hablen en verso; pero el deleite que la «armonía poética» nos causa, nos permite asistir sin disgusto a la impropiedad.

La regla que preconiza de consuno la razón y el buen gusto en las escenas y en los actos consiste en que procuremos acercarnos todo lo posible a que el tiempo verdadero de la representación escénica sea igual al tiempo supuesto. Si esto no fuera asequible al autor o conveniente se cuidará de que pase inadvertida en todo lo hacedero la transgresión de la regla. Donde el poeta dramático goza de más libertad de movimientos es en los entreactos. Tan pronto se interrumpe la representación, la atención del espectador se dirige a otros objetos, y al restituirse ésta a la obra, una vez reanudada, fácilmente se sitúa la imaginación del público en el punto que, sin olvidar ciertos límites, interesa al autor. Si el asunto elegido o sus circunstancias no pudiesen sujetarse

al transcurso de tres o cuatro días «o la acción no es dramática, es decir, representable, o el poeta no tiene el debido talento para disponerlo de modo que lo sea»²¹⁶.

La *unidad de lugar* no necesita para su defensa y justificación otras reflexiones que las sugeridas por la unidad de tiempo. Gran parte de estas reflexiones, sin mucha alteración, puede aplicarse a la primera de ambas reglas. La estricta verosimilitud y la buena imitación se oponen a que se cambie el lugar donde se desarrolla la acción dramática. La unidad de lugar es un precepto fundado en la razón y en el conocimiento exacto de las cosas: esto es, la experiencia. Debe ser observada siempre que se pueda. Si se infringe alguna vez, procúrese que la transgresión sea leve y, que esté justificada. Las mudanzas de lugar y de escena hechas en los entreactos, si se verifican dentro de distancias cortas, cual conviene a una acción que requiere para su desarrollo algunos días, en nada repugna al buen sentido. «Molière, el gran Molière, procuró siempre sujetar sus obras maestras a las reglas más estrictas de la escritura clásica, y, sin embargo, pocos se expresaron con más libertad acerca de ellas, y aún con más despego»²¹⁷.

Tras estas encadenadas reflexiones, brillantemente expuestas, pues el lenguaje claro y rotundo las hace resaltar más, nuestro crítico proclamará que las unidades de tiempo y lugar son «razonables y atendibles»; que se fundan en la naturaleza y esencia de la verosimilitud escénica, y que el que deje de observarlas, sin graves motivos, incurrirá en un gran defecto.

Pero todas estas consideraciones que acabamos de extractar, atañen al drama clásico. ¿Cabe opinar lo mismo en cuanto se refiere al teatro romántico?

Según sus apologistas el drama romántico repugna semejantes trabas y ataderos. Empleado el poeta romántico en la creación de caracteres nuevos y originales, busca más ancho espacio en que moverse. Los héroes del teatro clásico son imitaciones del hombre natural y exterior. Un avaro, desde que sale a la escena, se le conoce. Su complexión moral es ya conocida del público, el cual puede considerar sin dificultad alguna, si los hechos y dichos de tal personaje son los que corresponden al carácter que representa. El poeta romántico, por el contrario, ha de auxiliarse de lances, situaciones, singularidades múltiples, que le permiten expresar todo el contenido moral y filosófico del héroe. «No puede, por lo mismo, como el clásico, tomar el fin o remate de una acción: la necesita frecuentemente toda entera»²¹⁸. Orestes, y Hamlet ponen bien de manifiesto esta diferencia²¹⁹. ¿Cómo podían acomodarse a los imperativos clásicos de tiempo y lugar, la multitud racionalmente concadenada, de escenas y episodios, situaciones y lances, que precisa el héroe shakesperiano para descoger en el palco escénico toda su poderosa, complicada psicología? Los²²⁰ poetas, pues, que compongan dramas románticos habrán de faltar con frecuencia a las unidades clásicas de lugar y de tiempo. Pero aun estos mismos autores, exclama Pidal seguidamente, un poco alarmado de su concesión o liberalidad, «¿no harán bien cuando lo permita la naturaleza de la fábula en hacer que la infracción sea la menor posible, y en aproximarse lo más que puedan a la observancia de la regla clásica?»²²¹.

Pidal muéstrase partidario de que aún en este género de composiciones dramáticas - el drama romántico- deben ser tenidas muy en cuenta las unidades de tiempo y lugar, como preceptos que se fundan en la naturaleza misma del drama y en la verosimilitud

escénica. Y ya que no nos atengamos a ella estrictamente, siquiera no nos alejemos mucho de los límites y fronteras que establecen.

Llegadas a este punto las observaciones de Pidal sobre la poesía dramática y en especial sobre el precepto de las unidades, plantéase la siguiente cuestión: de los dos géneros de dramas que hemos examinado, ¿cuál es mejor? Su opinión es favorable a la forma clásica, pero no entra en su ánimo, añade, «disuadir el estudio de nuestros dramáticos españoles»²²². Y antes de desembocar en esta conclusión que pudiéramos llamar de una parcialidad moderada y comprensiva exclamará, aludiendo a los grandes dramáticos europeos de las épocas florecientes: Shakespeare, Lope, Calderón, y los modernos alemanes y franceses: «Su gran genio, los sostenía; pero su ignorancia o su desprecio de los preceptos del arte y del buen gusto, los precipitaba. ¡Qué diferencia de aquellos que unieron el talento al saber, el estudio de la naturaleza al del arte, la observancia de los preceptos legítimos a los vuelos y arrebatos del genio, y produjeron obras perfectas y acabadas, capaces de servir bajo todos conceptos de modelos, y que lo serán mientras haya letras, mientras el género humano se complazca e interese en las imitaciones dramáticas!»²²³.

Como vemos, Pidal está más cerca de Lista, de Quintana, de Silvela, que de Pastor Díaz y Alcalá Galiano. Enamorado del clasicismo, porque significa para él la madurez y plenitud estéticas, no desestima, ni mucho menos, las concepciones modernas, si bien señala en ellas sus monstruosidades y descarríos. Toda su crítica literaria está teñida de esta dilección classicista; sus ojos tornan al oro viejo de nuestra literatura. Investigador y sabio comentarista de las letras españolas, antes encontraba el pulso vital, a pesar del tiempo y la distancia, a nuestros autores clásicos o a la musa popular de la Edad Media, que a las flamantes actividades coetáneas.

- VIII -



Don Gabino Tejado

Gabino Tejado nació en Badajoz²²⁴. La patria chica, como suele llamarse a la tierra en que vimos la luz por primera vez, no siempre se muestra guardadora de los méritos de sus hijos. En la búsqueda, más delegada, en este caso, que directa, de materiales con que reconstruir la personalidad literaria de Tejado, sólo hallamos en su ciudad natal estos testimonios: *Elementos de Filosofía Especulativa según los doctos escolásticos, y singularmente de Santo Tomás de Aquino*, escrita por el presbítero José Prisco y traducida del italiano por nuestro autor; *Noticia biográfica*, antepuesta a las *Obras de D. Juan Donoso Cortés y Discurso de recepción en la Academia Española*. No es muy consolador que la posteridad en la tierra nativa, se manifieste tan desafecta y olvidadiza. Pero así es. Un olivar, ponemos por caso, suele dejar más rastro que un libro, pues además de su constancia física; extensión, yuntas, linderos, etc., siempre atestigua su existencia a través del Registro de la Propiedad y de la Delegación de Hacienda. En cambio, la propiedad intelectual abandonada a sus propias fuerzas, escasamente poco remunerativa por lo común y en manos desamoradas o indoctas casi siempre, escatima

de tal modo los testimonios de su constancia, que el caso de Gabino Tejado no constituye ninguna novedad.

A los diez años de edad, el futuro traductor de *Los Novios*, estudiaba con grande aplicación y aprovechamiento²²⁵, Retórica y Literatura, con Donoso Cortés, en el Colegio de Humanidades de Cáceres.

Según nos dice Tejado en la *Noticia biográfica* ya mentada y hemos confirmado nosotros al examinar los libros de calificación del Colegio de Humanidades de Cáceres, Donoso Cortés sólo tenía dos alumnos. Atribúyase esta circunstancia a que la asignatura que explicaba no se imputaba entre los cursos académicos de filosofía, siguiéndose, pues, los estudios de Literatura, por voluntaria decisión de los escolares.

De los dos que asistían a la clase de Donoso, uno de ellos, el que no era Tejado, dejó de concurrir a ella, mediado el curso. «Preciso es que obrara en Donoso con mucha fuerza -afirma Tejado para justificar la puntual presencia del catedrático, durante hora y media diaria, en el aula- la conciencia de su deber para llevar tan adelante la formalidad de su empeño; si ya no es, y esto parece más probable, que se aprovechara de aquella cuasi soledad, para hacerse a sí propio prueba y ensayo de sus fuerzas»²²⁶. ¿Quién sería el otro escolar que tan pronto se percató de las intenciones del maestro, prefirió «hacerse novillos» el resto del curso a seguir sirviéndole de oyente en sus prácticas oratorias?

Tejado, como Nodier, en Francia, y como el mismo Donoso, Alcalá Galiano, etc., entre nosotros, pasó de las intemperancias y bizarrías de la juventud, en materia política, a la moderación, disciplina y equilibrio de la madurez. Mas este cambio regresivo de su mentalidad, pecó también por exceso. El joven alborotado y estridente, que según uno de sus biógrafos²²⁷, cantaba en Badajoz el Trágala a la puerta de los realistas, y desgañitábase dando vivas a Espartero, a la libertad y a la Constitución, acabó profesando las doctrinas político-religiosas de su profesor de Literatura, que es tanto como decir, las de Bonald²²⁸ y De Maistre.

De la palestra periodística de Badajoz, estrecha y oscura, pasó a la de Madrid. Y aunque la prensa de entonces no era, ni con mucho, tan brillante, ruidosa e incluso espectacular como la de hoy, no podían compararse, naturalmente, los periódicos de provincia, con los cortesanos²²⁹. Tejado fue ante todo un periodista. La labor realizada en los primeros días con los ojos cegañosos de sueño²³⁰, tomó más tarde empaque y resonancia notorios. Esta actividad dio frutos dispersos, pero abundantes. Su preparación cultural, de filosófica raigambre; la fuerza dialéctica de su pensamiento y el atractivo de una prosa llena de vigor y jugo, abrieronle camino en la estimación pública, pese a las rijosidades y destemplanzas de algunos cofrades descontentadizos.

De la ductilidad de su talento hablan elocuentemente los diversos géneros que cultivó aunque no en todos contrajera los mismos méritos. La poesía de *El Triunfo* (1877) cuya última composición, como ha observado el señor Nocedal, tiene el mismo molde métrico de la oda de Manzoni *Il 5 Maggio*.

Algunos versos blancos o libres, esto es, sin rima, de nuestro autor, han sido comparados por la crítica con los de Moratín, el hijo, reputado -recuérdese la elegía *A las Musas*- como uno de los mejores constructores de este género de versos.

La novela, en *El caballero de la reina*, publicada en *Semanario Pintoresco*. El arte escénico, refundiendo en su juventud (1848), *La Niña de Gómez Arias*, de Calderón de la Barca, representada en el teatro de la Cruz²³¹ y en colaboración con don Luis Valladares, *La herencia de un trono*.

No procede del todo el valimiento literario de Tejado, ni de sus poesías, con ser algunas excelentes, ni de sus tentativas dramáticas, ni de la hermosa traducción que hizo de *Los Novios*, de Manzoni²³². El fundamento de su personalidad literaria, hay que buscarlo en sus copiosas actividades periodísticas²³³, a través de las cuales, patentizó su empuje dialéctico, si bien orientado más hacia la voz tremante del Dios del Sinaí que hacía la dulzura y bondad evangélicas de Jesucristo. De su celo reivindicatorio respecto del orden espiritual y social que quisiese ver restablecido sobre la faz de la tierra, al menos, en cuanto a nuestro país se refiere, tenemos numerosas atestiguaciones. ¡Qué lejos están ya los días en que cantaba el *Trágala* ante el domicilio de los más significados realistas de Badajoz! Los políticos suelen ser ambiciosos, y la ambición está reñida con la severidad de principios. «Corriendo el año 1820, en los albores de aquella primera restauración del constitucionalismo liberal, que tan mal ensayo había hecho de su fuerza y de su crédito en 1812 [...] Quedaba entonces cerrado el paréntesis liberal de 1820. La restauración monárquica de 1823, menos prudente que recelosa, venía a comprimir los desahogos, pero no a cortar los vuelos, porque esto era imposible, de aquel espíritu audaz, que se lanzaba tan temprano en los espacios de la ciencia»²³⁴.

La escuela ecléctica, que tomó bajo su protección al Cristianismo, afirmará más adelante, reñida con lo concreto y muy lejos de concebir lo absoluto nos ha dado, en teología «un Dios sin personalidad, vago, inactivo, que no sirve ni para causa, ni para providencia, ni para legislador, ni para juez», en el orden religioso «un dogma sin sanción, una Iglesia sin pastores, un culto sin ritos»; en política «un poder fraccionado, que tiene miedo de su propia autoridad y de la libertad de sus súbditos [...] reyes sin cetro; legisladores sin toga; aristocracias sin nobleza; democracias sin foro y sin tribuna», en la literatura y el arte «un idealismo sin imágenes, un sentimentalismo sin pasión, que han producido esa desdichada falange de copleros psicólogos, de dramaturgos jeremíacos, que nos han aturcido el cerebro durante veinte años con sus dramas patibularios, y sus disertaciones en varia rima»²³⁵.

La etopeya o retrato moral de Tejado queda vigorosamente trazada en los conceptos precedentes, así como su punto de vista literario. Las exorbitancias del romanticismo, un poco desvanecidas en lo que empezaba ya a ser su perspectiva en el cultivado espíritu de nuestro autor. Allí donde ha habido una excelente preparación cultural, con manifiesta tendencia filosófica, en este caso, el romanticismo melencólico y patibulario, sólo encontró desafecciones y censuras. La recta razón y el buen gusto interfieren la onda de captación espiritual e impiden por consiguiente, todo acto de subordinación y dependencia literarias.

Cuando el autor de *La España que se va* fue recibido en la Academia de la Lengua²³⁶, llevaba cuarenta años de periodista. Su discurso de ingreso fue una lección de filosofía de lo bello. «El concepto genérico del arte -afirma Tejado en este trabajo, muy superior al de Nocedal, a quien la docta corporación confió el encargo de dar la bienvenida al nuevo académico- abraza en su órbita indefinida todo esfuerzo de ingenio humano, encaminado a expresar con forma sensible alguno de los innumerables modos y grados de belleza ideal»²³⁷. Puesto nuestro autor en la necesidad de definir la belleza,

prefiere cantarla como poeta que analizarla y expresarla como filósofo. La verdad que a nosotros se nos alcanza de un modo finito, es la misma que Dios entiende por acto infinito: el bien que finitamente apetecemos, es el mismo que Dios ama en sí propio por acto infinito. De aquí que aquel ideal sosiego, que aquella «deleitosa quietud» que logra nuestra alma al poseer la verdad que nos es accesible y al disfrutar del bien amado que apetecemos, «dilatándose por cualesquiera confines en que vislumbramos aún la sombra de una perfección, reflejo es de aquel inefable gozo con que Dios se agrada en sus perfecciones infinitas [...]». Belleza es, pues, «todo acto del ser, en cuanto tiende a suscitar, mantener y purificar en nuestro limitado espíritu ese reflejo de la complacencia divina»²³⁸. El sentimiento religioso de Tejado, su encendido fervor cristiano, le lleva a proclamar la belleza por un camino más místico que profano, más teológico que metafísico aunque pretenda zafarse de esta imputación, declarando a su debido tiempo, en el decurso del trabajo a que nos referimos, la linde que separa lo sacro de lo que no lo es, lo divino de lo humano.

Si ahora se le preguntara, exclama más adelante, qué es el ideal de lo bello o la belleza ideal, respondería: «el conjunto harmónico de todas estas aptitudes y actos respectivos de las criaturas, en cuanto a unirse tienden con su Creador [...], plenitud de perfecciones que si en nuestro limitado espíritu no existe sino como puro concepto de la razón, y fantasma vago de un ser a quien nada falta, reside con eterna realidad en el Sumo Ser Realísimo, que por el acto mismo con que infinitamente se conoce a sí propio, y se ama como principio y fin absoluto de cuanto es uno, verdadero y bueno, gózase también en sí propio y al conocerse y gozarse, erige eternamente en sí el arquetipo substancial de Belleza»²³⁹.

Después de este proceso discursivo no puede sorprendernos que Tejado llegue a la conclusión de que la teoría total sobre la belleza es esencialmente mística.

Por este procedimiento todo lo que no repugne a la esencia divina, y la belleza ideal es un concepto que le puede ser fácilmente transferido, cabe considerarlo como reflejo suyo más o menos distante: el sistema contributivo, la ley hipotecaria, el régimen de subsidios familiares, etc., por cuanto provienen de la razón humana, que no es sino un destello de la Suprema y en cuanto tienen por fin el bienestar social.

El discurso de Tejado, enjundioso y profundo, por el fondo, y lleno de arrogancia, de bizarría en la exposición, proclama a todas luces el celo apostólico de quien lo concibió y plasmó en forma literaria. Aunque nuestro autor no intente con su bello trabajo tasar a los literatos y a los artistas, ni la materia, ni la vasija de sus creaciones, «quisiera verlos dictarse como deber irremisible de su noble oficio, el de fundirlas en molde cristiano»²⁴⁰.

He aquí desenvuelto con más amplitud y pormenor este deseo: «Quisiera que en el acento de su palabra creadora vibrase de ordinario algún dejo siquiera de sus promesas del Bautismo, y sobre todo, ninguno de aquel plasticismo pagano que a tantos otros más competentes que yo, ha parecido moneda falsa de la belleza. Ni llorar, ni reír, ni hablar, ni contar podemos, como los gentiles, los cristianos. Diga lo que dijere la mal avisada ingeniolatría de cultivadores rutinarios o neófitos amadores de lo que el retoricismo llama enfáticamente clásico y literatura clásica, yo, sin que por esto desee resucitar polémicas ya manidas, me limito a preguntar con la voz de la religión, de la historia, de la filosofía y del sentido común: si Jesucristo es venido para restaurar en Él todas las

cosas de la tierra, ¿cómo esta restauración no ha de informar a motores tan activos y trascendentes de la vida terrenal humana como son la literatura y el arte?»²⁴¹.

No creemos ocioso el haber transcrito, a pesar de su extensión, el párrafo anterior, pues enuncia, por lo prolijo, el doctrinal estético de Tejado. Su estilo, no es ajeno del todo a ese sentimiento de melancolía unas veces o de patetismo otras, que dio singular carácter a la literatura romántica: «[...] pero no me pidáis ofrenda de más valía, pues aun dado que tuviese ganada yo alguna empresa, para mi escudo, todas se las ha ido llevando en sus alas el tiempo vagoroso, hundiéndose aún la menos indigna de memoria en el sepulcro de cada sol poniente»²⁴².

Su lenguaje, vigoroso y rico, se deslucce de tarde en tarde, con algún galicismo, como «elucubración», o con alguna impropiedad como «período álgido»²⁴³.

- IX -



Don José María Quadrado

Si pudiéramos decirle al lector: «Coge del estante de tu librería o del de la de tu amigo, el volumen CVI de la *Colección de escritores castellanos*; ábrelo por la página tercera y ve el juicio que Quadrado²⁴⁴ y sus obras merecen al señor Menéndez y Pelayo», no tendríamos que poner ahora nuestras manos irreverentes en este estudio, que en nada mejorará el del ilustre polígrafo montañés. Pero como no cabe hacer tal cosa, enfrentémonos cuanto antes con el escritor menorquín y procuremos salir del trance lo más airosamente posible.

La bibliografía de Quadrado es muy escasa. No siempre están de acuerdo los méritos de un autor con su resonancia pública. Varias circunstancias concurren a determinar este fenómeno. Las actividades elegidas dentro de la creación literaria, que, por su especial naturaleza, pueden ser más o menos franqueables al espíritu curioso del público. El apartamiento voluntario del autor, poco propenso al comercio de las gentes, pues no todos saben apreciar los merecimientos ajenos y la indiferencia con que se le recibe le obliga a aislarse y retraerse. Su fortuna adversa, que si no impide el triunfo definitivo, lo hace difícil y lejano.

Si el consenso público, respecto de los títulos de un escritor, no se manifiesta coetáneamente a éste, sobrevendrá después. El tiempo dilucida la cuestión de un modo inexorable, o los débiles sonos de su personalidad literaria se apagan, sin que haya medio alguno de reanimarlos y fortalecerlos, o toman nuevo brío y difunden por doquiera el fallo postrero y perenne. Los historiadores de nuestras letras han elogiado como era de rigor al señor Quadrado, pero como de pasada más bien, sin detenerse en su estudio todo el tiempo que demandaba su justo mérito. Además, la mayor parte de nuestros historiadores literarios no hacen más que repetir juicios ya emitidos por sus antecesores. Esto quiere decir que no se juzga a un autor sobre sus obras, sino sobre el concepto que la lectura de ellas mereció a otro.

Quadrado nació en Ciudadela de Menorca, el 14 de junio de 1819. Un año después que Piferrer y un cuarto de siglo casi, con posterioridad también, a Aribau. Tres escritores que suelen ir unidos en las Historias literarias, como valiosa aportación de Levante a nuestras letras.

El continuador del discurso de Bossuet sobre la Historia universal comenzó sus actividades literarias en 1840. Contaba de veinte a veintiún años de edad. No debe sorprendernos, por consiguiente, el demasiado ardor que puso en la defensa de su patria chica con motivo del desfavorable juicio que ésta le mereció a Jorge Sand. La estrafalaria amante de Chopin había dado a la estampa unas impresiones de viaje no solamente adversas, sino injuriosas para la isla balear. Quadrado, desde las columnas de *La Palma*²⁴⁵ y con la exaltación fanática con que la juventud suele tomar bajo su égida toda empresa noble y legítima, amonestó severamente a la estrepitosa novelista, llegando incluso a demasías de lenguaje y de concepto, que más que beneficiar perjudicaron al autor de la *Vindicación*.

Las actividades espirituales de Quadrado giraron siempre en torno de estas disciplinas, religión, filosofía, historia, política y literatura. La historia en sí misma y en su relación con la arqueología y el arte. En *La Palma* y en 1840 aparecieron las primicias literarias del ilustre menorquín. Tres años después y en las columnas de *El Católico* salieron a la luz sus primeros trabajos políticos. En política y filosofía, quizá pueda considerársele como un precursor de Donoso Cortés. Como arqueólogo fue un proseguidor de Piferrer, y de los que más enumerativos que críticos en esta clase de trabajos, don Antonio Ponz y don Isidoro Bosarte, o si más literarios e intuitivos que estos dos, modestos en sus pretensiones, como Jovellanos, Ceán²⁴⁶ Bermúdez y Capmany, precedieron a ambos escritores levantinos.

La idea de dar a la estampa los *Recuerdos y Bellezas de España*, fue del notable dibujante catalán don Francisco Javier Parcerisa (1803-1875). Correspondió la ejecución literaria de tan noble y vasta empresa, a Piferrer en los primeros años, contribuyendo más tarde Quadrado con valiosas aportaciones, juntamente con don Pedro de Madrazo, Pi y Margall, don Rodrigo Amador de los Ríos, don Antonio Pirala y otros²⁴⁷.

Según nos cuenta Menéndez y Pelayo en el prólogo a los *Ensayos religiosos, políticos y literarios* de Quadrado, la idea de llevar a cabo la publicación *Recuerdos y Bellezas de España* brindósele Parcerisa a Milá y Fontanals. Viose obligado éste a rechazar el ofrecimiento por la circunstancia de hallarse ocupado con otras actividades literarias, pero indicó como excelente colaborador para tan ambicioso proyecto a Piferrer, cuyas relaciones afectivas con el autor de *Observaciones sobre la poesía popular* eran muy cálidas y entrañables. Quadrado aumentó más tarde, considerablemente, al publicarse la segunda edición del volumen dedicado a las Baleares, el caudal histórico que aportó Piferrer en el estudio de estas islas; corrió a su cargo también el de Aragón (1848); Castilla la Nueva (1848-1850), en colaboración con don Vicente Lafuente; Asturias y León (1855-59); Valladolid, Palencia y Zamora; y Salamanca, Ávila y Segovia (1865-1872)²⁴⁸.

Bastarían estas obras para cimentar la reputación de un autor. Revelan una profunda vocación para la investigación histórica, en una época en que los elementos precedentes de este género de actividades polarizadas al estudio y descripción de las provincias

españolas eran tan escasos, por no decir misérrimos. Prueban que la empresa más difícil puede realizarse si no nos falta el entusiasmo y la perseverancia. Y ponen por último bien de resalto, el poder sintético de Quadrado para condensar el fruto de otras labores anteriores, efectuadas respecto de esta índole misma de trabajos; su dominio del tema para no perderse en el fárrago inútil de cuantos con antelación a él, remota o inmediata, se habían creído invitados por Clío a descorrer el velo del pasado en relación con el acontecer hispánico, y su claro sentido del arte y de la belleza para interpretar y juzgar nuestros monumentos y nuestros paisajes.

La pluma de Quadrado que se detiene a transcribir una inscripción latina o a describir un adusto arco o una tosca, denegrida tumba medieval, parece como si se rejuveneciera y esponjase cuando pinta el grandioso y dulce paisaje astur o la serranía de Ávila y sus llanuras. Los verdes y frondosos campos que rodean a Villaviciosa; el camino de Oviedo a León o los rasos horizontes de Ávila por el norte, sin árboles apenas ni lomas casi que mitiguen la monotonía del paisaje o las elevadas cordilleras que surcan hondos valles, que se empinan unas tras otras gradualmente o decrecen a compás hasta acabar en suaves colinas...²⁴⁹

Las catedrales de León, Salamanca y Oviedo; San Marcos y la basílica de San Isidoro, de la primera de las ciudades citadas; la de San Vicente, de Ávila; los numerosos conventos salmantinos y avileses; calles, plazas, palacios y casas solariegas; puentes, ermitas, monasterios, fiestas populares, indumentaria, etc., de cuantas capitales, villas y caminos recorrió Quadrado, encuentran en su pluma dilatada explicación o comentario breve, pero sustancioso.

Quizá las Batuecas, desde el punto de vista descriptivo y pintoresco, debieran haber sido objeto de un trato más prolijo y circunstanciado, en el tomo que nuestro autor dedica a Salamanca, Ávila y Segovia. Cabe, sin embargo, en disculpa suya, el hecho de que la niebla y el agua entorpecieron, durante la andadura a través de paisaje tan bello, la visión exacta de sus variados elementos constitutivos. También hemos reparado en la omisión que el autor comete respecto de la ruta, entre otras dignas de mención, de Riaño a Cangas de Onís, en el tomo de Asturias y León, pródiga en encantos naturales, dignos de su descripción y encarecimiento. Una amorosa pintura de los parajes agrestes de Asturias, no hubiera estado de más, como obra todos ellos del Creador, sin la segunda mano ejecutora del hombre; testimonios de la grandeza del arte de Aquel, desparramados tan copiosa y abundantemente por esta parte de la península. Describirlos en conjunto; hablar de sus castaños, tilos, chopos, álamos y hayas; de sus valles profundos, de sus enriscadas cumbres; de sus arroyos, hoces, despeñaderos, etc., es escamotear al lector la visión de las modalidades propias de cada paisaje, de sus perspectivas diversas. La naturaleza había tenido en la literatura romántica entusiastas y prolijos cantores, y el detenerse a pintarla con morosidad, sobre todo en lo que se refiere a aquellas rutas que por su belleza pictórica lo exigieran, habría sido confirmar este rasgo genuino y característico de la expresada escuela.

¿Correspondió como debía el público, la intelectualidad o los organismos oficiales a este copioso saber histórico y artístico y a esta labor paciente y desinteresada? El público ignaro busca otra clase de celebridades más gustosas para él, y puesto a empujar a los hombres por el camino de la notoriedad y de la gloria, los prefiere más ingrátidos y asequibles. La gente de letras entró a saco en la obra de Quadrado, pues como observa muy juiciosamente el autor de la *Historia de las ideas estéticas*, ninguno del oficio

habrá sido tan saqueado como el escritor menorquín, mas poco dijo en su obsequio. En 1840 la Diputación provincial le había designado, en atención a los méritos que concurrían en él, para el cargo de archivero del antiguo reino de Mallorca. Los acontecimientos políticos sobrevenidos poco después le desposeyeron de dicho cargo. La vida de nuestros literatos y artistas ha sido siempre unida a los vaivenes del Estado, a sus luchas, discordias y desconciertos. El héroe de Luchana prefería un paladín de la libertad, por ignorante que fuese a cualquier eminencia emparentada con la caverna. Narváez, a cualquier hombre más sabio si rendía culto a los principios de la Revolución francesa. Los políticos generalmente, quieren a su lado personas dúctiles y manejables. Y la incondicionalidad es el tributo que rinden los débiles a los poderosos, los necios a los inteligentes.

En 1847 la Academia de la Historia nombrole socio correspondiente. Un año después el Gobierno de Narváez, le designó para el cargo de Secretario General de la Academia de Bellas Artes de Baleares y en 1851, el de Bravo Murillo encomendole el Archivo Histórico.

Una empresa tan vasta y difícil como la que había tomado sobre sí Quadrado, y llevada a feliz término, bien merecía que ya a lo largo de ella, para animarle y recompensarle, ya a su coronación, como homenaje a tal laboriosidad, constancia y tino en la ejecución de la obra emprendida, hubiera recibido testimonios más abundantes y estimables de gratitud y reconocimiento.

Bien es verdad que según cuentan los biógrafos y comentadores de Quadrado, nada se pagaba éste de la estimación oficial, un poco bambollera y estrepitosa siempre, ni del halago del público indocto que al exaltar a sus ídolos parece como si cediera al dicho vulgar de «a donde va Vicente, a donde va la gente». Apegado a sus devociones artísticas y literarias; escudriñador de archivos y bibliotecas; adalid de la causa católica y tradicionalista hasta que el tradicionalismo fue condenado por la máxima autoridad de la Iglesia; disputador temible por su vigor dialéctico y persuasivo, pues venía a ser la segunda edición corregida y aumentada de Gabino Tejado; e impenitente lector y hacedor literario, ya traduciendo a Manzoni²⁵⁰ o refundiendo a Shakespeare²⁵¹, ya componiendo obras dramáticas, como *Martín Venegas*, *Cristina de Noruega* y *Leovigildo*²⁵², ora dando a la estampa el primer romance catalán²⁵³ o hallando, en sus búsquedas infatigables, el primer trozo conocido de una representación catalana de la centuria decimocuarta²⁵⁴, de poco tiempo disponía en que darse al trato de la vanidad.

En los tomos con que Piferrer y Quadrado contribuyeron a la magna publicación de *Recuerdos y bellezas de España* hay muchos trozos de verdadera poesía en prosa. Las explosiones líricas de Piferrer son más frecuentes que las de Quadrado. El genio romántico de éste, es más ponderado y juicioso. No se enardece y exalta tanto, sin duda porque se movía dentro de cauces predeterminados por la educación literaria y humanística. Tengamos también en cuenta que la labor de Quadrado, conoció en parte otra edad de madurez, medida y disciplina y habrá de contrastar siempre respecto de la de Piferrer que corresponde a la juventud, pues el autor de *Mallorca* y *Cataluña* no vivió más que treinta años.

El genio del arte gótico y sus manifestaciones sensibles ofrecían ancho campo a toda actividad de interpretación o de crítica. No es extraño por consiguiente que el espíritu de Piferrer, fogueado en la hoguera del romanticismo, tan llameante y devoradora a la

sazón, lanzase a cada paso los más vivos destellos al inferir de la contemplación y del análisis de los monumentos góticos, las ideas que estos encerraban o al sentir los afectos que promovían.

Quadrado impuso más angosto cauce a sus sentimientos, no dejándose llevar demasiado de la emoción romántica.

Su estilo, sin dejar de ser frondoso y elocuente, ni es tan atildado y pulcro como el de don Pedro de Madrazo ni, por fortuna, tira al modo declamatorio de Pi y Margall; colaboradores ambos de *Recuerdos y bellezas de España*²⁵⁵. Lenguaje vigoroso, ceñido unas veces y suelto otras, según la naturaleza del asunto. Liberal en la adjetivación, pero sin incurrir nunca en la demasía. Lleno de jugo y de vida, ya por las ideas y sentimientos de que es portador, ya por el caudal de conocimientos a que servía de cauce.

Un buen escritor debe huir de esos períodos largos y profusos en sus miembros, que recuerdan la prosa oficial, poblada de gerundios, relativos y conjunciones. Pero debería detestar igualmente el vicio opuesto: esto es, la tartamudez o el asma literarios, que imperan hoy en una extensa zona de nuestras letras. El estilo francés, por ejemplo, equidista de ambos extremismos. Es recortado, conciso y jugoso; pero está muy lejos de caer en el tartajeo, ni en la asistolia. Quadrado, de pecar de algo, pecó de elocuente y dilatorio. Su prosa tiene más semejanza con los autores del XVI y XVII, que con los comprimidos literarios que hoy se estilan.

En 1879, concluyó el primer tomo de su continuación al *Discurso sobre la Historia Universal*, de Bossuet. ¿Fue demasiada incontinencia la suya al poner las manos en tarea como ésta, tan llena de dificultades y peligros? Cualquiera que sea el concepto que desde el punto de vista de nuestras propias doctrinas nos merezca este ensayo de interpretación providencialista de la historia, hemos de reconocer que existen estimables méritos en la ardua labor que se impuso a sí mismo el ilustre menorquín.

Pasa el *Discurso* de Bossuet, como obra maestra de la literatura francesa y su resonancia en todo el mundo, una vez traspuestas en alas de la fama las propias fronteras, ha sido muy grande. Diose a la stampa por primera vez en 1681. Abarca doce épocas, desde Adán o la Creación hasta Carlomagno o el establecimiento del nuevo imperio, enumerando en cada una los sucesos más importantes que ocurrieron. El objeto principal que perseguía el autor era el someter a la consideración del hijo de Luis XIV, en el orden de los tiempos la sucesión del pueblo de Dios y la de los grandes imperios. Propúsose componer un segundo discurso en el que concedería a Francia y al fundador del nuevo imperio toda la larga atención que se merecían; pero el inmortal obispo de Meaux no logró llevar a efecto su idea. Casi dos siglos más tarde Quadrado emprendió tan temeroso quehacer.

El *Discurso sobre la Historia Universal*, consta de dos partes; la primera es una sucinta narración de hechos notables; la segunda su interpretación y comentario, desde el ángulo providencialista en que se coloca Bossuet. Lo más admirable de dicha narración es, no sólo el acierto que presidió la elección de sucesos históricos, pues lo contrario habría sido anegarse en el piélago casi insondable del acontecer universal, sino la propiedad y exactitud de la adjetivación. Mérito insigne es éste cuando lo dilatorio y profuso suele ser achaque característico de la pluma.

Compendiar un proceso histórico tan extenso y difuso como el que va desde la aparición del primer hombre bíblico sobre la tierra hasta que el hijo de Pepino y nieto de Carlos Martel instaure el nuevo imperio, no es empresa en verdad fácil, ni mucho menos. Mas hacer lo mismo con los once siglos posteriores, desde la restauración del imperio de Occidente en el 800 hasta el concilio general del Vaticano, es aún, sin duda alguna, labor más ardua y difícil. La Edad Media es un periodo de desintegración social. A lo largo de él fermentan los nuevos principios que han de regir el orden civil y político de los pueblos. Elegir los hechos más singulares o convenientes al objeto primordial del compendiador; sintetizarlos y calificarlos con la mayor exactitud y propiedad posibles, representaba también un magno esfuerzo.

Quadrado, no desconocía estas dificultades, pero estaba seguro de su preparación cultural para emprender la obra y llevarla a feliz término. De sus ideas religiosas y políticas hablan elocuentemente los dos tomos que integran la continuación al *Discurso* de Bossuet. Educado por los jesuitas en el colegio de Montesión -estudiante de Teología en la Universidad de Madrid en 1842; colaborador de los periódicos católicos- el de este mismo nombre, *El Pensamiento de la Nación*, dirigido por Balmes, su filial *El Conciliador*, *La Unidad Católica*, semanario mallorquín y *La Fe*, fundado por él en 1844; en estrecha relación afectiva, filosófica y política con el autor de *El Criterio*; apologista católico, de elocuente y vigorosa traza, no habrán de sorprendernos algunas de sus afirmaciones por aventuradas y parciales que nos parezcan. No repugnará el cometido y actividades del Santo Oficio, de cuyos autos de fe dirá que «constituían a la vez la más augusta solemnidad y el más brillante espectáculo»²⁵⁶. Creará a pies juntillas en la sincera abjuración de Enrique IV, el bearnés -«París bien vale una misa»-; y afirmará que Jacobo II, no cayó por perseguidor de herejes sino víctima de la herética intolerancia²⁵⁷. Condenará el liberalismo, «palabra funesta por lo indeterminada»; observará que yerran los que vinculan la idea de libertad sólo en cuerpos legislativos de facultades más o menos amplias «y fuera de su concurso no conciben más que absolutismo en el gobierno», y proclamará que Luis XIV -«El Estado soy yo»- rara vez tocó la raya del despotismo²⁵⁸.

Cuando los hechos históricos se ponen al servicio de una finalidad determinada, dejan de ser tales hechos históricos, pues pierden su propia fisonomía y toman la que se les da en razón a un objeto prestablecido. Luis XIV ya no es Luis XIV; ni Jacobo II, Jacobo II; ni Enrique IV, Enrique IV. Vemos lo que nos conviene y omitimos lo que no nos importa o es desfavorable a nuestro propósito. Quizá se nos arguya que hemos cerrado el paso a la crítica histórica, por cuanto no es posible, por objetivos que seamos y fieles a la verdad, el desentendernos en nuestros juicios de todo ese bagaje de ideas y sentimientos, que ya innatos o provenientes del comercio y relación con los demás, llevamos en el fondo de la conciencia. Sin embargo, cabrá redargüir que una cosa es la crítica, en su función propia, y otra el interpretar las cosas al dictado de una finalidad predeterminada.

Las ideas filosóficas, religiosas y políticas de Quadrado, esparcidas a lo largo de su labor periodística y literaria, a voleo unas veces o formando otras un cuerpo de doctrina, tuvieron cierta sistematización en Donoso Cortés y las mismas alternativas de siembra o de programa concreto, definido en Gabino Tejado. Los antecedentes de dichas ideas están en los libros de De Maistre, como por ejemplo *Las veladas de San Petersburgo* y en los de Bonald y Lamennais.

Otros críticos

Florecieron en la época romántica otros ingenios, dedicados también a la crítica y a la investigación literarias. El espíritu es tan fácilmente clasificable como el insecto lo es para el entomólogo. Sus caracteres pueden ser diversos e incluso contradictorios entre sí a lo largo del tiempo, debido a nuestra susceptibilidad para acomodarnos a las teorías y escuelas dominantes o acordes con la fundamental manera de ser de cada uno. Un autor puede mostrarse partidario exclusivo de tal o cual doctrina y sujetarse a ella en la elaboración de todas sus obras. Otro denotará en el curso de sus actividades creadoras cómo no fue ajeno en épocas diferentes a dogmas literarios distintos. Y habrá aún quien ensamble hábil e ingeniosamente los elementos privativos de cada doctrina artística ofreciéndolos en maridaje en sus concepciones. Tal receptividad del espíritu respecto de las ideas, cualquiera que sea la esfera en que éstas se produzcan, hace más difícil la clasificación, cuando dejándonos llevar de un sentido materialista y simplificador pretendemos encuadrar los valores del espíritu dentro de límites perfectamente determinados.

Como nuestro objeto no es inventariar a todos los autores del romanticismo, sino discernir sus cualidades fundamentales, a nuestro juicio, basta y sobra, con los traídos a examen.

Es posible que algunos de ellos, como Aribau y Pidal, si nos atenemos a las peculiaridades de los trabajos que de cada uno hemos estudiado en las páginas precedentes, estén a disgusto del lector, en el grupo de críticos románticos en que aparecen incluidos. Los métodos usados por el segundo, sobre todo, en la crítica y la investigación literarias en nada difieren de los empleados por la generación siguiente - Aribau contribuyó con el estilo de sus composiciones poéticas al advenimiento en España del romanticismo...-. Su colaboración en *El Europeo* atestigua esta incorporación a las filas de la nueva escuela. Pero los estudios críticos que de él han quedado, que sobreviven a la acción demoledora del tiempo, no los repugnará²⁵⁹ nadie por su subjetividad e impresionismo, que fueron características muy notables, de nuestra crítica romántica.

Otros ingenios, como don Antonio Flores -estudiado en este libro como costumbrista, que es, sin duda, la modalidad más saliente de su obra-, don Gonzalo Morón, don José Garrido, Villalta, que prologó las *Poesías* de Espronceda, don Joaquín Rosa y Cornet (*Inarco Cortejano*), por pseudónimo, autor de una *Historia de Jesucristo* y de *Mujeres de la Biblia*, don Jerónimo Morán, a quien se debe una excelente *Vida de Miguel de Cervantes*, don José María Andueza, (Aben-Zaide), don Antonio de Bofarull, etcétera, coadyuvaron desde las páginas de la prensa a la introducción entre nosotros del ideal romántico y al desarrollo de la crítica literaria y teatral. No sería difícil encontrar juicios de esta clase en las columnas de *El Artista*, *No me olvides*, *El Vapor*, *Diario de Barcelona*, *Semanario Pintoresco*, etcétera. Mas no creemos que en esta labor profesional, en estas reseñas y comentarios a que obliga la comunicación periodística

con los lectores, exista caudal estético diferente del que hemos examinado ya y digno, por tanto, de ser desenterrado y traído a la consideración de nuestros días.

Según observamos más arriba fueron coetáneos, en sus actividades literarias, del romanticismo, otros ingenios de resonancia indiscutible en la literatura nacional. Gallardo, Cañete, Rosell²⁶⁰, Gayangos, Fernández Guerra (don Aureliano), Cueto, Amador de los Ríos, etcétera, pero ninguna o muy escasa concomitancia tuvieron con él. Sus trabajos de crítica literaria, su labor de búsqueda e investigación, corresponden, por su naturaleza o su método, a la crítica sabia. Si alguno de ellos tocó el ideal romántico en sus composiciones poéticas, por ejemplo, fue como de pasada y refilón; pero sin nutrirse de él de tal modo, así en lo imaginativo, como en los análisis y juicios literarios, que denotase su traza genuinamente romántica. La ponderación, el equilibrio, la sensatez, en cuanto a la interpretación del arte se refiere, juntamente con una preparación concienzuda y profunda, imperan en todos sus trabajos. La verdad deja de ser una verdad imaginada y convencional, que un sentimiento hiperestesiado y una racionalidad poco vigilante modificaron, para ser la verdad histórica, pasada por el estrecho tamiz del examen objetivo y prolijo. Las cosas se restituyen a su verdadero valor, sin que entre en la consideración y estimación de cada una las reacciones subjetivas, las simpatías temperamentales que provocan en nosotros. No es posible borrar, naturalmente, la inclinación personal del juzgador respecto de esta o aquella modalidad del arte, lo placentero que va el crítico en compañía de tales o cuales obras del espíritu, empero sí es exigible que la dilección no se convierta en servidumbre, con menoscabo de la verdad estética. Esta reivindicación de la crítica literaria estuvo a cargo de los autores que acabamos de enumerar y al de cuantos incrementan más tarde con sus estudios el tesoro de nuestras letras.

Capítulo tercero

▽△

Románticos

- I -

▽△

Larra

Sin que desdeñemos el *Macías* en sus dos encarnaciones, dramática la una y novelesca la otra, el talento crítico de Larra descolló sobre las demás facultades creadoras. Y dentro de esta modalidad de su espíritu, la crítica social, que ya hemos estudiado al tratar de la prosa costumbrista, sobrepaja en valor e interés a la literaria. La disconformidad de *Fígaro* respecto de todas las cosas que le rodeaban, su agudeza analítica e innata mordacidad -¡con qué calor defiende a los Persios y Juvenales en su artículo De la sátira y de los satíricos, por otra parte brillantísimo testimonio de su

talento!- precisaban un ancho campo en que operar libremente, y ninguno podía brindársele tan holgado como el de la sociedad, con sus torpezas y liviandades. Este es, a nuestro juicio, el mérito sobresaliente de Larra y por el cual ocupa hoy el gran satírico puesto tan señero en la literatura nacional.

Aun cuando la obra de Larra denota copiosa y bien discernida lectura, más proviene toda ella del buen gusto y talento nativos que de una sólida preparación cultural. No hacía ascos *Fígaro*, como la mayoría de los románticos, del estudio; pero tampoco aquellos días turbulentos y de tan movediza base política, eran los más a propósito para una benedictina y bien orientada maceración del espíritu²⁶¹.

«¿No se lee en este país porque no se escribe, o no se escribe porque no se lee?». Y tras de burlarse donosa y cáusticamente de quien inventó el escribir, y de la civilización, y del «maldito Gutemberg», que debió alumbrar su invento bajo la inspiración de algún genio maléfico, exclama: «La mitad de las gentes no lee, porque la otra mitad no escribe, y ésta no escribe, porque aquélla no lee». No hay autores buenos y los que hay, muérense miserables. Nadie prospera con la literatura, ni los libros y periódicos porfían entre sí, en constante batalla, ni las comedias buenas se ponen en el teatro sino muy de tarde en tarde. Por no ensoberbecer a nuestros comediantes se trata mal a los medianos y peor a los mejores. En fin, el escribir no es profesión, ni afición a leer: una y otra cosa son «pasatiempo de gente vaga y mal entretenida; que no puede ser hombre de provecho quien no es por lo menos tonto y mayorazgo»²⁶².

El que así discurría, no podía continuar la tradición de los preceptistas neoclásicos, máxime si se tiene presente la decadencia a que había llegado nuestra literatura. Pero tampoco cayó en los exabruptos del romanticismo francés, como demostrara con gallardía y firme dialéctica al dar cuenta del estreno en Madrid, del *Antony*, de Dumas.

Desentendiéndose de todo lastre erudito -aunque sí hemos de decir verdad muchos de sus trabajos están llenos de locuciones latinas y frases tomadas a autores de allende el Pirineo- abomina de citas y de epígrafes. Reprocha a Martínez de la Rosa y a Juan Bautista Alonso que compongan anacreónticas en una época literaria que demanda la inspiración vigorosa y el sentido filosófico y trascendental de Lamartine y Byron²⁶³.

Proclama que nunca nacerá un poeta del estudio de los preceptos. Longino, que tan bien razonó sobre lo sublime, no hubiera dado nunca con él. Boileau intentó pulsar la lira y «Apolo la rompió en sus débiles manos». Más adelante observará con discretísimo juicio: «La oscura ampulosidad es una montaña que abrumba nuestra poesía». Y aconsejará a los jóvenes poetas «segreguen del fruto precioso el injurioso pámpano que le ahoga». Parta el pensamiento del poeta, derecho al corazón; aduéñese de él y la palabra fulgurará con destellos de sublimidad estética.

Con motivo de la reposición de *La Mojigata*, nos hará un afortunado paralelo entre Moratín y Molière. Bastaría esta prueba de eclecticismo literario, si no pudieran aportarse otras, y son muchas las que en este sentido cabría aducir para reconocer lo equidistante que se mantuvo respecto de las dos escuelas que se disputaban el cetro del arte. Bien está que se diga, observa, pues es justo, que Moratín es el Molière español. Empero no se podrá sostener nunca que la citada comedia pueda compararse con el *Hipócrita*, del comediante francés, si exceptuamos el desenlace, infinitamente superior en *La Mojigata*, porque Molière estuvo pocas veces afortunado al terminar sus obras.

Entiende Larra que el mérito más notable de Moratín consiste en la pintura local de las costumbres de su tiempo y en el empleo de los modismos de la lengua, quedando por bajo en el conocimiento del corazón humano. Sin que quiera decir esto que el autor de *El Sí de las Niñas* y de *El Café* desconocía los afectos que nos agitan y mueven. Molière es de una comicidad más candorosa, trasluciéndose menos el poeta a través de ella. Presenta las situaciones por sí solas, sin que asome el autor con sus propios pensamientos. Moratín, en cambio, no contentándose con presentar simplemente a los ojos del público el cuadro ridículo, interviene con su sátira en la acción, mezcla en ésta su parecer y la salpimenta con su personal mordacidad. «Molière es más universal que Moratín: éste es más local; su fama, por consiguiente, más perecedera e insegura»²⁶⁴. ¿Cabe mayor moderación en sus palabras e incluso exactitud en el juicio, y no es de extrañar una y otra circunstancia si tenemos presente que Moratín inspiraba tan poca simpatía a los renovadores de 1830?

El objeto del poeta cómico, nos dice en otra parte de su profusa labor periodística, es la corrección del vicio; pero los caminos que conducen a este fin son diversos, pues no cree en la exclusión de género alguno. Lo mismo puede llevarnos a este resultado la ironía y la parodia de nuestros vicios como la fiel reproducción de aquellos males de la sociedad que intentamos corregir. Molière, mostrando el lado ridículo de las cosas puede haber corregido a los más pundonorosos. Kotzebue a los más sensibles presentándonos el dolor de nuestros males humanos. Es decir, que ambas sendas van a parar a un mismo objeto y para conseguir tal cosa bastará que el poeta pinte siempre la verdad y huya de la inverosimilitud. Principio general, nacido de la naturaleza, refrendado por el sentido común, y que ningún clásico, por rígido que sea, puede recusar. Los poetas modernos no sólo lo han reconocido tiempo ha, sino que muchos de ellos no han vacilado en emplear a la vez ambos recursos, refundiendo los dos géneros en uno solo. El primero que en nuestro teatro ha seguido este ejemplo ha sido Moratín, en el que advertimos esta semejanza fundamental si le comparamos con Molière. La finalidad moral de una comedia, añade Larra, no la ha de poner el autor en boca de este o aquel personaje, sino que ha de inferirse de la acción misma. Y como en cierta obra muy festejada, de la que era autor Martínez de la Rosa²⁶⁵ notase que determinadas situaciones escénicas se prolongaban con exceso, en perjuicio del interés dramático, argüirá muy juiciosamente: «Las pasiones tienen un límite, una expresión última, después de la cual nada se puede escribir que no sea para descender».

La representación de *La Conjuración de Venecia*, le sugiere atinadas ideas sobre el arte dramático. Recordemos que esta obra, juntamente con el *Macías* y *Aben-Humeya*, fueron escalonadamente los primeros hitos del teatro romántico, y que antes de esto, la mayor o menor observancia de las reglas, privaba al autor dramático de libertad creadora.

Nuestro crítico aduce en obsequio de dicha independencia literaria: «Con respecto a la comedia sea en buen hora el espejo de la vida [...] Pero con respecto a todo lo que no es comedia, examinemos un momento cuál puede ser el objeto del teatro». El orgullo nacional o lo que cabría llamar el amor propio de los pueblos, es el origen del arte escénico. Grecia, por medio de la escena, reproduce las hazañas de sus héroes. Suponiéndose los helenos descendientes de dioses y semidioses es perfectamente lógico que las primeras representaciones dramáticas participasen de la grandeza y sublimidad a que debían su existencia. El argumento estaba integrado, pues, de hechos sobrenaturales, que tenían por máquina principal al cielo y a la fatalidad. De tales

modelos habían de deducir los preceptistas sus doctrinales literarios. He aquí la causa de que no interviniesen en la tragedia más que héroes y príncipes casi divinos y que el lenguaje por tan egregias personas empleado fuese, naturalmente, el que convenía a su rango elevadísimo. Destruídas las antiguas creencias, los reyes recobraron su auténtica personalidad humana y la tragedia heroica preconizada por Aristóteles, no tuvo ya razón de ser. Los pueblos modernos, continúa observando Larra, no conciben, por consiguiente, dicho género dramático, que es una «verdadera adulación literaria del poder». ¿Son acaso los reyes y los príncipes los únicos mortales que se mueven bajo el influjo de los afectos humanos? Error es que circunscribamos a tales límites el ámbito dramático, ya que de este modo se frustra su principal objeto. «Los hombres no se afectan generalmente, sino por simpatías; mal puede, pues, aprovechar el ejemplo y el escarmiento de la representación el espectador que no puede suponerse nunca en las mismas circunstancias que el héroe de una tragedia». ¡Valiente y tajante manera de argüir en días en que el dogmatismo literario de los pseudoclásicos forcejeaba aún en los dominios del arte, y en que la semilla sembrada a voleo por Böhl de Faber y don Agustín Durán no había florecido del todo, y por el contrario mostrábanse irreconciliables enemigos de la libertad creadora Lista, Quintana, Hermosilla y demás partidarios del clasicismo!

En la rápida ojeada que sobre la historia e índole de nuestras letras nos ofreció en su artículo intitulado *Literatura*, hallaremos también además de su profesión de fe, algunas atinadas apreciaciones, si no bien del todo originales, pues sabido es que en estas actividades del espíritu, salvo raras excepciones, no hacemos más que repetir las mismas cosas bajo forma diferente. Y si acaso descubrir en las ideas algún matiz nuevo o relaciones entre sí no advertidas hasta ahora.

A juicio de Larra nuestra literatura, impregnada del orientalismo que nos transmitieran los árabes e influida por la metafísica religiosa, pues teología y moral fueron los objetos principales y casi únicos, cabría decir de nuestro áureo pasado, podría asegurarse que había sido «más brillante que sólida, más poética que positiva». Los escritores españoles no hacían otra cosa que moverse de continuo dentro de unos mismos angostos límites. «Una causa religiosa en su principio y política en sus consecuencias, apareció en el mundo». Causa que había dado el impulso investigador a otras naciones, pero que reprimida y perseguida en España impuso a nuestro espíritu creador el *nec plus ultra*, tornándole estacionario. Razones locales, insiste más adelante, impidieron el desenvolvimiento intelectual y naturalmente el literario.

Larra fue un enamorado de la libertad. No debe por tanto sorprendernos que añorase los fulgores de esta prerrogativa humana, en días en que o no brillaba nada o con tal palidez que apenas hería nuestros ojos. Es más, *Fígaro* habla de la muerte de la libertad nacional, que ya había recibido un funesto golpe al venirse abajo las Comunidades de Castilla y que a la tiranía religiosa añadió la *tiranía política*²⁶⁶. De aquí que nuestra literatura, preponderante respecto de las demás naciones, por efecto del impulso anterior, no tuviese carácter sistemático investigador, trascendental, es decir, útil y progresivo.

Sí la palabra, hablada o escrita, no es otra cosa que la exteriorización de las ideas, arguye con relación al purismo literario, habrá que reconocer la necesidad de un desenvolvimiento progresivo del lenguaje, sin el cual no existiría la correspondencia indispensable entre el pensamiento y sus signos exteriores. «Marchar en ideología, en

metafísica, en ciencias exactas y naturales, en política, aumentar ideas nuevas a las viejas, combinaciones de hoy a las de ayer, analogías modernas a las antiguas y pretender estacionarse en la lengua que ha de ser la expresión de esos mismos progresos, perdonémos los señores puristas, es haber perdido la cabeza». Y al socaire de este razonamiento, al que nada opondríamos, si de él se hiciera mesurado uso, defiende a Cienfuegos, «el primer poeta que teníamos filosófico» (¿acaso Fray Luis de León no fue en sus poesías un neoplatónico de primer orden?) de la inculpación que se le hizo de ser poco respetuoso con la lengua castellana. Toda esta doctrina literaria la resume *Fígaro* en la pregunta siguiente, que es la que debe formularse ante todo término nuevo: ¿Para qué sirves?, en vez de aquella otra: «¿De dónde vienes?» que solemos hacer.

Lamentándose del estado de nuestras letras en los días en que él hacía tan valiosa aportación al acervo común del arte, observa que llevábamos mucho tiempo sin saber si tendríamos una literatura por fin nacional o si continuaríamos siendo «una posdata rezagada de la clásica literatura francesa del siglo pasado». Larra rehusó a los escritores de su época. Detestaba aquella actividad literaria que, según él, se reducía a atavíos de expresión, sin nada debajo; a sonetos y odas de circunstancias. Quería que nuestras letras nacieran de la experiencia y de la historia y que fuesen, por consiguiente, «faro del porvenir». Literatura estudiosa, analizadora, filosófica, profunda, si hemos de emplear sus propias palabras, maestra de verdades, que presente al hombre, no *como debe ser*, sino *como es*, para conocerle, y que sea el espejo adonde vayan a mirarse las ideas del siglo, esto es, su ciencia o progreso intelectual.

La descomposición interna de España, con sus corruptelas políticas, su ordinariez e indolencia, habían instigado el agudo y cáustico ingenio de *Fígaro*. Y nuestra decadencia literaria, la incultura y sordidez espiritual que reinaban en los distintos elementos sociales, nuestro apartamiento casi absoluto de la vida activa del espíritu, circunstancia que nos hacía ir muy a la zaga de los demás pueblos, fueron también acicates de su pluma, de su mordacidad y de su ambición regeneradora. La sátira no puede ejercitarse en cualquier medio. Requiere ciertas particularidades y condiciones, sin las que su venenoso aguijón ningún efecto produciría. Sólo la relajación moral de los grandes pueblos o la inepticia y desgana imperantes en las situaciones a que nos lleva la desorganización social, que era el caso nuestro, son atmósferas adecuadas para que la sátira cumpla su cometido purificador.

No deja de estar muy en su punto el paralelo que establece al enfrentar, con motivo de la representación de *Teresa*, de Dumas, a este autor dramático con el otro coloso del teatro francés en aquellos días: Víctor Hugo. Nuestro gran crítico Menéndez y Pelayo - que no fue tan sólo un enumerador de títulos y nombres, como se ha insinuado demasiado a la ligera por algún vidriosillo asmático escritor de hoy- hízose sucintamente eco de las siguientes desemejanzas, en su *Historia de las ideas estéticas*²⁶⁷. Dumas, nota Larra, tiene menos imaginación, pero más corazón que Víctor Hugo. Cuando éste nos asombra, bajo la opulencia de su estilo poético, aquél nos conmueve, desentrañando profundamente los afectos humanos. El uno es más osado, más colosal, imprime en sus obras dramáticas el sello candente del genio innovador; pero se extravía por efecto de su propia grandiosidad creadora. El otro penetra más hondamente en el corazón de los hombres. Es más psicólogo que poeta. Las situaciones de sus dramas, tienen menos pomposidad lírica, pero son, en cambio, más reales, más conformes con nuestra verdadera naturaleza.

El estreno de *Hernani* le proporciona otra ocasión en que reiterar este mismo juicio respecto del gran poeta francés.

¿Cuál es el fin del arte?, se pregunta *Fígaro* al dar noticia en la prensa madrileña de la representación de *Margarita de Borgoña*²⁶⁸. «¡Retratar la naturaleza!», replica decididamente. Pero ni la naturaleza es tan tímida y morigerada como la vieron nuestros clásicos, ni tan impetuosa y anárquica como la pintaron los románticos. Larra rechaza la languidez de ciertas comedias encuadradas en los preceptos de la escuela; pero repugna de igual modo las exageraciones y abultamientos del teatro romántico. Ambos sistemas difieren de la realidad, de la auténtica naturaleza de las cosas, y por eso conducen a dos extremos opuestos, reprensibles: la insipidez o la monstruosidad. Pero si la avaricia, añade, vista bajo su aspecto más sutil, puede hacer reír, y la pintura de quien la encarna, puesta en ridículo, puede ser la verdad y corregirnos, compóngase, en buen hora, con tal asunto una comedia. Mas si esta avaricia, en determinadas situaciones y considerándola desde diferente punto de vista, trueca su ridiculidad en violencia, y arma la mano del hombre y ofrece al espectador el peligro de caer en pasión tan detestable, hágase también en buen hora, con tales recursos, un drama «fúnebre y lacrimoso». En uno y otro caso habremos reproducido la verdad que la naturaleza nos ofrece y cumplido, por consiguiente, el objeto de retratar a los hombres.

De todo esto colige Larra que si la pintura de un avaro que promueve a risa, enmienda según los clásicos a los que padecen tan aborrecible dolencia moral ¿por qué la descripción activa de un asesino que nos llena de espanto no ha de corregir también a los criminales? El argumento parece como si se dirigiera, no sólo contra timoratos espectadores, sino contra la crítica neoclásica que había patentizado más de una vez su disgusto e incluso su repugnancia respecto de ciertas monstruosidades llevadas a la escena. Lista, sin ir más lejos, venía declarando reiteradamente este criterio literario. Mas, arguye Larra, ¿qué es Edipo, y Yocasta? ¿Qué clase de gente es toda la familia de Atreo? ¿Quién Medea, Fedra y Nerón? «Parcialidad nada más y miseria en los juicios de los hombres». *Fígaro* no anda remiso en recusar los horrores y monstruosidades que además de ser inverosímiles están mal presentados. Pero mientras no ocurra así, se mostrará partidario de todos los géneros y escuelas. La literatura, prosigue, no puede ser nunca otra cosa que el espejo adonde van a reflejarse las ideas y los hechos de la época. Dirijamos una mirada retrospectiva a la Europa de las cuatro décadas. ¿Ha sido la sangrienta literatura romántica la causa de las revoluciones sufridas durante este lapso de tiempo o dichas conmociones sociales las que han producido el género romántico?

La actitud de Larra, como vemos, estuvo equidistante de los postulados estéticos que, en su tiempo, porfiaban por triunfar entre sí. Pero el neoclasicismo iba de capa caída; arrastraba entre desdenes y desaires de los turbulentos innovadores, su corcusido manto real, y la flamante escuela romántica, aunque estigmatizada por su propia teratológica facultad creadora, se imponía merced a su atuendo lírico, a su brillante imaginación y a su emotiva sensibilidad.

El eclecticismo literario de Larra proclama de un modo incontestable su talento crítico y la independencia de su juicio. Dotado de una vigorosa mentalidad, de donde proviene todo su prestigio literario, pues en aquellos días eran escasísimas estas personalidades verdaderamente típicas y trascendentes, no se sometió a ninguna disciplina partidista. Ensalzaba lo bello allí donde se producía. Repartía su admiración, por decirlo así, entre los buenos modelos del reformador movimiento estético y aquellas

figuras literarias de la escuela clasicista, como Moratín, el hijo, que podían resistir las duras e implacables embestidas del tiempo²⁶⁹.

La característica fundamental de Larra, como ya hemos observado al estudiar su prosa costumbrista, fue el pesimismo. Cualidad substancialmente negativa que le entronca con los más genuinos románticos. Su agria melancolía, su desacuerdo respecto de cuanto le rodea, el lanzar dardos enherbolados contra personas y cosas, como si la creación entera, hubiese de ser blanco en el que ejercitar la puntería, no es sino la consecuencia natural de esa pesimista concepción del mundo que se había forjado, ya por propia inclinación discursiva, bien porque la vida española de su tiempo contribuía con su negra imagen a este estado fundamental del ánimo.

Difícil será encontrar en sus trabajos, sobre todo entre los de crítica social y política, un rincón de luz clara, alegre y profusa. Una exclamación que no chorree sangre. Muchas veces estos estados del alma son fingidos o cuando menos exagerados. El renegar de todo, el abominar de la vida, como si fuera durísima carga en vez de codiciado privilegio de los seres bien organizados para disfrutarla, es una actitud preconcebida, un deslizamiento de nuestra conciencia hacia situaciones impuestas por la moda o poco menos. Larra no era así. El estado de su ánimo respondía a íntimas conmociones del espíritu, a una estructura moral bien dispuesta para el cultivo y florecimiento de tales ideas. Su pesimismo está en su organización interna, como la savia está bajo la corteza del árbol y fluye desde las raíces, hasta las ramas y las hojas. Schopenhauer, por ejemplo, a pesar de ser el campeón del pesimismo filosófico y defensor del suicidio, vivió setenta y dos años. Y lo que es más contradictorio, huyó, como alma que lleva el diablo, de una epidemia de cólera²⁷⁰. Larra, en cambio, puso fin a su vida, violentamente, cuando contaba veintiocho años de edad. No era pues, un vano especulador de ideas y sentimientos, que adopta una postura filosófica tan distante de la realidad viva de la propia existencia, sino un terrible fray Ejemplo, refrendados de su hastío, con la muerte. Y, sin embargo, no nos atreveríamos a asegurar, ni debemos, por consiguiente inferirlo de cuanto va dicho, que fuera uno de esos espíritus pesimistas y nefarios que sienten el morboso afán de destruir por destruir, que se complacen voluptuosamente en acumular trazos sombríos en torno de las cosas y que acaban por comunicar su propia desolación a los demás. Si su incisiva acrimonia aparece en momentos de íntima y sincera decepción, es para dejar libre el camino a nuestro genio creador, que se consumía en la inactividad, en la imitación servil y miseranda, o en poner en lengua española cuanto otros sentían o pensaban²⁷¹. Entonces restalla el látigo de la sátira y levanta en las carnes ateridas de los secuaces tremendos verdugones. O cuando el hedor de descomposición interna de España le irrita y encoragina, y clama, entre ironías y burlas de buido alcance, contra todo lo que, ya por el ascendiente de la tradición o por propia e ingénita desgana, se opone a nuestro desenvolvimiento espiritual.

Los tajos y mandobles de su pluma no siempre se dirigen contra el pasado o el presente. Con motivo del estreno de Felipe II, nos hace esta profecía: «Insistimos en la idea enunciada de que el teatro caduca, y acaso no será necesario que pasen siglos para verle desaparecer completamente del mundo». Y si hemos de atenernos a las modestas ambiciones de nuestros autores dramáticos de hoy y a la trasijada personalidad de nuestros comediantes, no anda muy lejos de cumplirse, en lo que toca a España, la predicción de *Fígaro*.

Tras de notar que la gran porfía que sostienen el clasicismo y el romanticismo no es más que la consecuencia de ese «desasosiego mortal que fatiga al mundo antiguo», proclamará crudamente: «El público, al levantarse el telón, está ya como el autor en el secreto de lo que le van a decir, y la vida del teatro es más bien que vida un movimiento galvánico comunicado a un cadáver».

Fígaro era un descontento del mundo en que vivió. Todo su esfuerzo mental tuvo por objeto apartar²⁷² de los hombres de sus errores. Ponerles bien delante de los ojos, mediante la sátira flageladora; sus torpezas, convencionalismos, contradicciones y cobardías. Las ideas alumbradas entre latigazos y apóstrofes siempre nos repelen, porque nos dañan. Pero si no sólo aguantamos valerosamente el trallazo, sino que nos detenemos a considerar el fondo de verdad incuestionable que hay bajo la envoltura de las palabras, acabaremos reconciliándonos con el autor de la invectiva e incluso doblegándonos al imperativo de sus ideas.

Terrible decepción debió de sentir Larra en medio de la sociedad falaz y corrompida de su tiempo. ¿Cómo vamos a sorprendernos de que atraído por la fuerte tuforada romántica que trascendía del *Dogma de los hombres*, de Lamennais, viera en estas nuevas doctrinas sociológicas, tan impregnadas de honda sentimentalidad y de tan pegadizo influjo, la panacea de todos los males presentes? A juicio de Larra, las teorías del exaltado sacerdote y filósofo francés, descansaban en estas dos verdades trascendentes: la necesidad absoluta, ya que como decía Voltaire, no ha existido pueblo alguno ateo, de una religión en todo estado social y el derecho común de los hombres, tan preciso como la religión, pues como ella, se funda en la naturaleza, a no atribuirse más predominio sobre los demás que el que estos mismos quieran otorgarle.

Asentado el principio de que blasfeman contra la Providencia los que niegan la perfectibilidad del género humano: -«¿Qué importa para el orden establecido, para ese coloso que marcha, creciendo siempre, que una, diez, cien generaciones se hayan hundido sin tocar en la perfección?»- dos cosas había que tener presente en el imperfecto estado de la sociedad: la verdad última a la que nos dirigimos y el medio de lograrla.

No nos compete, por ser otra la materia de este libro, dilucidar si las teorías de Lamennais fueron el delirio de una mente arrebatada por el ideal revolucionario o la interpretación literal del Evangelio. Pero sí es conveniente dejar testimonio en estas páginas, de las reacciones que circunstancias relacionadas con la aparición entre nosotros de las *Palabras* de un creyente, provocaron en el espíritu de Larra. El temor de que puedan considerar subversivo el hecho de traducir a nuestra lengua dicha obra, dado el desacuerdo que aún existía entre las ideas de Lamennais y el actual estado de la sociedad, hace razonar así a Larra. Sería un crimen forzar la voluntad existente; pero explicar unas doctrinas para convencer a los hombres; sembrar hoy a fin de coger mañana, no es alterar ni subvertir el orden establecido, sino abrir el camino a los cambios y modificaciones del futuro. «Sólo el sable es peligroso; la palabra nunca». ¡Cómo se nota en la fruición con que Larra propugna la libertad del pensamiento, la natural reacción contra anteriores períodos de extrangulación de la palabra escrita! ¡Y cómo no si esta libertad del hombre respecto de la expresión hablada o escrita de sus ideas y sentimientos, junto con la responsabilidad correlativa, ha sido siempre postulado indeclinable de los pueblos! ¿Cabe pensar en la dignidad de un alma amordazada? ¿Podemos abatir a título civilizador, de progreso humano, estos principios y sustituirlos

por moldes rígidos de elaboración mental, esto es, hacer con la cabeza lo que no hacemos con los pies, ni con el cuerpo, ya que cada pie y cada cuerpo tienen el zapato y el traje que les corresponde?

La palabra, continúa observando *Fígaro*, no ha modificado jamás de la noche a la mañana la estructura moral del mundo. Mientras más prematuras son en un estado social determinadas ideas, menos peligro representan, pues vienen a ser como «la semilla oculta y encerrada en la tierra hasta el tiempo de la germinación y del desarrollo». Y añade: «La mentira impresa y propalada cae por sí sola, y puede ser rebatida con la palabra misma. Por el contrario, la verdad impresa y propalada triunfa, pero triunfa a fuerza de convencer, triunfa sin violentar, y éste es el más bello triunfo posible».

Larra fue, como vemos, un paladín de la libertad del espíritu, e incluso reputó verdadero crimen el empeño que ponían los gobiernos en coartarla. «No sólo privan de un derecho a su generación, sino que asesinan en su germen a la posteridad». Ninguna cortapisa debe ponerse al legítimo afán de los hombres de conocer. Sólo sabiendo todo cuanto hay que saber, moviéndose libremente en la esfera de los conocimientos humanos, podemos juzgar las cosas, compararlas entre sí y elegir las.

Si su artículo *Literatura* fue una profesión de fe estética, su prefacio a las *Palabras de un creyente* fue otra profesión de fe respecto de sus ideas sobre religión, moral y política. Cuantos principios en estos órdenes se infieren de dicho trabajo son los mismos que Larra sostuvo en todos sus escritos anteriores. Religión pura, origen de toda moral; tolerancia y libertad de conciencia; libertad civil e igualdad ante la ley. Que los hombres, según su aptitud y sin otros títulos que los de su talento, virtud y mérito, los cuales constituyen la mejor aristocracia, tengan libre el camino de los cargos públicos. Y libertad absoluta, como ya hemos visto antes, del pensamiento escrito.

En un país como el nuestro, tan lleno de prejuicios, de resabios ancestrales; si ha de cargarse un poco la mano en la expresión para identificarnos mejor con el bagaje psicológico a que aludimos, Larra tenía que ser considerado con cierta prevención. Los contemporáneos le juzgaron mal porque no le comprendieron del todo y la posteridad que ha calado hasta el tuétano a nuestro gran satírico, le ha examinado casi siempre a través de la maraña de prejuicios, reservas y salvedades que constituyen nuestro ser moral. Es lástima que sea así, pero no reconocerlo sería como mirar las cosas a cegañitas.

Sin embargo, como contrapartida de todo esto existen y existirán los que pasan por el amplificador de su incondicionalidad admirativa, la figura de Larra, dándole proporciones no sólo desmesuradas, sino gigantescas. Es difícil no mezclar con nuestros juicios, nuestras simpatías o resonancias espirituales. Al fin y al cabo, la conciencia no es otra cosa que una fina urdimbre de elementos discursivos y sentimentales, y aquel parecer que esté desnudo de toda afectividad, por imparcialísimo y justísimo que sea, nos resultará inanimado y yerto.

A nuestro entender Larra fue un escritor de vigoroso talento. Culto hasta donde cabía serlo en aquellos días. De ingenio agudísimo para descubrir y flagelar con mano muy dura, implacable diríamos, el punto flaco y vulnerable de las personas y de las cosas. Independiente en sus opiniones; certero al juzgar nuestros libros de entonces y

nuestra escena, esto es, autores y comediantes²⁷³. De tan sagaz e inquisitivo, nos parece, dentro de la perspectiva en que los años pasados le colocan, adelantadísimo en sus ideas, que hoy no pecan por cierto de inactuales. Y éste quizá sea el mejor elogio que puede hacerse de un escritor. Cuando su mentalidad no queda adscrita a la época en que se ejercitó, es señal de que las ideas que de aquella nacieron tienen carácter de universalidad y de permanencia.

- II -



El Marqués de Molíns

El mismo año que las Cortes de Cádiz elaboraban su famosa Constitución, nació en Albacete, don Mariano Roca de Togores²⁷⁴, por otros nombres, marqués de Molíns y vizconde de Rocamora. Aunque se ha insinuado, por un crítico de la pasada centuria, que en la nombradía y fama de este escritor tuvo mucha parte su origen linajudo, pensamos nosotros que tal circunstancia pudo contribuir a que los altos merecimientos del marqués de Molíns, ni pasaran inadvertidos, ni quedasen sin el premio público a que eran acreedores, pero no determinó la existencia de tales aptitudes y méritos. Ni el talento, ni la erudición, ni el arte de saber hacer llegar ambas cosas a los demás, son cualidades que provienen de la cuna señorial en que uno se crió. Es verdad que el autor de *El duque de Alba*, obra que después se denominó *La espada de un caballero*, y de *Doña María de Molina*, fue el tercer hijo de dos grandes de España: el conde de Pinohermoso y la condesa de Villa-Real. Pero también es cierto que habría sido injusto, a todas luces, haberle negado cuantos lauros, honores y consideraciones obtuvo en el orden literario, político y social, si se hubiera dado en él el hecho opuesto de venir a este mundo sin signo heráldico alguno en sus pañales.

Se le ha pintado asimismo como equidistante de las dos escuelas literarias que forcejeaban entre sí por apoderarse del público. La una, caduca ya, no porque el arte a que tiraban sus representantes pueda envejecer nunca, sino por la estrechez con que éstos interpretaban sus cánones, sobre todo, las reglas que podemos llamar adjetivas e incluso subalternas. La otra, flamante, estrepitosa, arrolladora, destrabada de principio alguno, como nacida en la atmósfera anárquica y disolvente de una sangrienta revolución política. De este fenómeno de equilibrio estético respecto de las dos contrarias fuerzas mentadas, se ha pretendido sacar la conclusión de que el marqués de Molíns, si no propugnó con el ejemplo en materia de arte, el doctrinal clásico, ni abrazó resuelta y vigorosamente el nuevo ideal, fue porque carecía de ímpetu creador, de robusto talento para decidirse por una u otra escuela, que de los tímidos e irresolutos, es decir, de los mal provistos de fuertes recursos espirituales, sólo pueden esperarse medias tintas y borrosos caracteres. Entendemos nosotros al revés. La equidistancia de dos modalidades extremas, en muchos casos revela una bien dirigida robustez moral; un deliberado distanciamiento provocado por el buen gusto y el sano juicio. Las modas literarias, como las modas femeninas y como todas las exageraciones y violencias, arrastran más fácilmente a los ánimos poco enteros para recibir el golpe y no denotarlo,

que a los espíritus recios y bien templados en el yunque de una maciza e inteligente preparación cultural.

Roca de Togores, como tantos otros jóvenes de aquellos días, se educó en el colegio de San Mateo, en Madrid. Las discretas enseñanzas de Lista, escritor que profesó el ideal clásico, aunque con sentido tolerante y juicioso, sin las severas intransigencias de su colaborador Hermosilla, forjaron la mente y el corazón de nuestro crítico y poeta en su primera fase educativa. Como la semilla no había caído en terreno baldío, otros estudios subsiguientes y una perfecta vocación literaria, de amplio margen en la adquisición de útiles y adecuados conocimientos, remataron la obra inicial del benemérito maestro.

La política deparó a Roca de Togores, como ápice de su causa gubernamental, dos poltronas ministeriales: la de Marina y la de Gobernación. Su calidad de miembro del cuerpo diplomático le granjeó la amistad de diversos artistas y escritores, con lo que ensanchose su espíritu en un sentido de universalidad y de independencia. No hay camino mejor para retocar nuestra educación, gustos y aficiones, como contrastar la propia personalidad con las demás; y el trato frecuente con quienes están bien pertrechados en el terreno de las ideas y de los conocimientos, hace que nos desprendamos de todo elemento propio que no represente un valor estimable. El marqués de Molíns, ministro plenipotenciario de España en la capital de Inglaterra y embajador en París y cerca de la Santa Sede, tuvo ocasión de airear su cultura allende nuestras fronteras y de enriquecerla con el roce de otros ingenios. Generalmente, en nuestro país, la cultura adolece de cierta hurañía o tendencia al aislamiento, que si tiene por un lado la gran ventaja de que las ideas y los sentimientos se muestren con firmes trazos castizos, ofrece por otra parte el gravísimo inconveniente del excesivo estacionamiento espiritual, ya que sólo del intercambio entre el propio saber y el ajeno, se operan las hondas transformaciones del pensamiento y de sus formas expresivas.

Poseemos abundantes testimonios del favorable concepto que²⁷⁵ en el seno de las corporaciones científicas y literarias de Madrid disfrutaba Roca de Togores. Académico de las de la Lengua, de la Historia, de Ciencias Morales y Políticas y de San Fernando, fue muchas veces el encargado de dar la bienvenida, en cada una de ellas a los más ilustres recipiendarios, tales como don Aureliano Fernández Guerra, Campoamor, López de Ayala, Cánovas del Castillo, marqués de Pidal, don Pedro de Madrazo, don Cayetano Fernández, el celebrado fabulista y don Leopoldo Augusto de Cueto. Dos gruesos volúmenes de los seis que integran las obras de Roca de Togores, están constituidos principalmente por discursos académicos, en los cuales, además de un estilo cálido, brillante, pintoresco, lleno de fuerza expresiva, de color y de viveza, hay mucha erudición de las disciplinas más diferentes, y observaciones y juicios reveladores de una mentalidad sana y generalmente bien orientada.

Menéndez y Pelayo hizo notar a su debido tiempo, desde las columnas de la *Revista de Madrid*, lo que había de ecléctico y equilibrado en los diversos escritos del marqués de Molíns. Pero no se crea que nuestro autor carecía de carácter propio, como todos los que cogiendo de aquí, y de allá, rellenan su espíritu con las modalidades de los demás en aquello que tienen de más racionales y permanentes, acaban por diluirse y casi borrarse sin dejar entrever siquiera ningún rasgo nativo. Huyó de las intemperancias, de las exageraciones y despropósitos, en que tan rica se mostró nuestra escuela romántica; pero como huye toda persona de buen juicio de tales excesos, contrarios al equilibrio de

la razón y a las leyes universales del arte. No se adscribió resueltamente, como Pastor Díaz, por ejemplo, al flamante movimiento literario, pues menos esclavo que él de los fuertes dictados del corazón, nunca hizo del sentir solo, árbitro dirimente. Mas suponerle inmune de toda extremosidad romántica sería ir en nuestras afirmaciones demasiado lejos. No es cosa fácil vivir en una época de exaltación creadora, de ardor lírico, de desbordamiento del ser, tanto tiempo encadenado y sumiso sin sentir también rebullir de impaciencia el alma, en búsqueda de formas nuevas con que hacer tangibles sus lucubraciones y afectos. Podremos caer más o menos profundamente en estos estados de febril desasosiego, según que nuestro temperamento y la educación intelectual que hayamos recibido muestren una mayor o menor afinidad con las recién aparecidas ideas estéticas. Pero pasar por entre ellas sin experimentar conmoción alguna, sin que se tiña el espíritu de sus tintas, y se impregne de su aroma, sería tanto como mirar al sol sin que nos llorasen los ojos o asomarnos a una sima sin sentir la atracción del vacío.

Los efectos de esta explotación romántica que venimos estudiando, aun se notaban bastantes años después de ocurrir, como cuando tras de descargar una tormenta, todavía se producen en el cielo algunos débiles relámpagos. *Fernán Caballero*, Trueba y Alarcón, por ejemplo, no se vieron libres, en varias de sus obras, de diferentes rasgos de filiación romántica. El teatro de Echegaray fue también un retorno a la escuela literaria de 1830. Es decir, que aún no estaban curados los espíritus de los desvaríos estrepitosos del romanticismo, y a pesar de mediar ya otras modalidades de creación estética, más conformes con la templanza y mesura de la razón y con los cánones permanentes de la belleza, el morbo literario que había encontrado en Víctor Hugo, Dumas y Bouchardy, el mejor campo en que desenvolverse, todavía perduraba. Y si tan lejos ya de la verdadera época romántica se producían estos fenómenos ¿cómo salvarse durante su apogeo, esto es, en los momentos de más fácil contaminación, de que la semilla literaria prendiese incluso en terreno peor preparado para germinar, y diese fruto más o menos copioso?

El marqués de Molins pagó tributo al romanticismo más de lo que parece a primera vista. Su actitud fue siempre circunspecta y razonable. No extremó la nota, como Pastor Díaz y Patricio de la Escosura y Ochoa y Ros de Olano. Pero leed sus trabajos en prosa; examinad cuidadosamente los diversos elementos que integran su estilo; la abundosa adjetivación; la alegoría; la tendencia a servirse siempre de imágenes patéticas que impresionen fuertemente al lector y graben bien en su memoria las ideas o sentimientos cuya supervivencia, respecto de otros secundarios, deseamos; el intenso colorido poético de la frase; las comparaciones; el término expresivo, vigoroso, pintoresco que contribuye a hacerla más notoria e inteligible. Todo esto, cuando se da como en el presente caso, en dosis muy considerables, hasta constituir los rasgos típicos y fundamentales de una fisonomía literaria, representa una valiosa contribución a la escuela romántica.

Cojamos al azar entre los numerosos escritos del marqués de Molíns:

«Muchas veces los escritores ascéticos han comparado al enfermo próximo a la muerte, con una plaza sitiada por invencible y cruel enemigo, pronto ya a apoderarse de ella. Caen por todas partes los embestidos baluartes, el combate no cesa, la lucha por desesperada no es menos cruel, los

asaltos se alcanzan unos a otros; ninguna esperanza hay de exterior socorro, y en lo interior todo es llanto, desolación y ruinas»²⁷⁶.

No somos partidarios de las transcripciones. Interpolar de vez en cuando algunas frases para confirmar un punto de vista o una observación, es recurso lícito e incluso conveniente. Reproducir párrafos enteros y a menudo, es abusar de la paciencia del lector, aun cuando el objeto perseguido sea el mismo. Sin embargo, hay ocasiones como ésta, en que no cabe eludir las transcripciones, pues para poner bien de manifiesto las particularidades de estilo a que nos hemos referido antes, lo mejor es copiar algunos trozos literarios que las corroboren.

«[...] el Sr. Campoamor ha acercado la llama de su ingenio a la piquera de esta colmena literaria, y que a su calor ha hecho volar el enjambre de las inteligencias, y con las nubes de su aroma las ha levantado a alturas para ellas, si no desconocidas, por lo menos poco frecuentadas. Ahora bien, disipada ya la fragancia, apagado el fuego, necesario es que volvamos uno tras otro hacia nuestro abandonado panal, porque al cabo en él se labra y custodia el habla, miel dulcísima con que nos despacharon nuestras madres, y blanca cera que se consagra en los altares del Dios vivo y con la cual se alumbrarán en sus caminos las generaciones venideras»²⁷⁷.

No subrayamos los profusos elementos tropológicos que contiene el párrafo transcrito, porque son tan evidentes que, aún los menos versados en materias literarias, darían con ellos enseguida. Pero prosigamos copiando al señor Roca de Togores, ya que nuestro propósito es demostrar, pese al eclecticismo que generalmente se le atribuye, cuán considerable fue la alcabala que pagó a la moda literaria a la sazón imperante.

«Entonces su fantasía, flor brotada en la primavera de la vida, derramaba su aroma por el verde suelo en que había nacido, y por el terrenal ambiente en que la rodeaba, y sí tal vez, levantando su linda corola, se volvía hacia el sol, era para reflejar en sus tornasolados matices los rayos de la aurora»²⁷⁸.

«Imitad si no el manso susurro de las cristalinas fuentes, y el apacible murmullo del aire entre las frondas, y el armonioso gorjeo de las pintadas aves, y quizá os parecerá todo un himno de alabanza a la divina hermosura; y paraos luego al espantable rugido²⁷⁹ de las fieras, y al horrísono bramido de los huracanes, y al estallar del trueno, y al pavoroso estruendo de los mares, y pensaréis que os hablan

acordes de su eternal grandeza»²⁸⁰.

¿No veis cómo las ideas y los sentimientos se envuelven en un turgente estilo retórico? ¿Cómo los epítetos acuden presurosos a los puntos de la pluma, movidos de ardiente fantasía? ¿Y la ternura o el entusiasmo de un alma sobrecogida de emoción, eligen para comunicar a los demás aquellos tintes y claroscuros que más concuerdan con uno u otro estado; que más intensa y substancialmente los traducen?

Pero no se crea que el marqués de Molins tira de estos recursos literarios de tan ostensible filiación romántica, en los trabajos de mayor raigambre artística, como la poesía, el teatro, las narraciones o la crítica, que, aunque sea más razonadora y dialéctica que afectiva, también admite su embellecimiento y acicalado. En los estudios de investigación en que lo preferente es el pormenor erudito, la conjetura, la enumeración de antecedentes, el compulsar fechas y contrastar juicios hasta conseguir aprehender la verdad o acercarse, al menos, a ella, hallaremos también las mismas o parecidas singularidades de estilo. Ved, sino, este otro párrafo tomado de *La sepultura de Miguel de Cervantes*: memoria que escribió el marqués de Molins por encargo de la Academia Española.

«Son, en general, los monasterios de religiosas, en el ameno y cerrado jardín de la Iglesia Católica, como otros tantos estanques de blanquísimo mármol y de cristalinas aguas. Su caudal se alimenta con la vocación, y se desagua en el sepulcro, pero lenta y silenciosamente, sin revolver limo, que no hay en el fondo, ni turbar siquiera la tersura de la superficie. Allí no penetran las corrientes del siglo, ni crecen las pantanosas y efímeras flores de la ambición: así es que cuando un suceso, por insignificante que nos parezca a nosotros, navegantes de proceloso mar [...] cae como piedra en aquella agua serena y apacible, nace de él una tradición, mansa y bella a la vez, que se extiende en círculos concéntricos, de generación en generación, hasta tocar en la orilla, y que permite a quien mira desde ella ver el punto central en que la piedra fue arrojada.

»El claustro es un recinto, silencioso y armónico a un tiempo, fundado entre la oquedad de la tumba y la bóveda del cielo, en donde todo sonido produce eco duradero»²⁸¹.

Perdónenos el lector estas citas tan largas. Pero ¿quién se atreverá ahora a poner en duda la importante participación que tuvo el marqués de Molins en el movimiento literario que venimos estudiando? La multitud de tropos, los epítetos esparcidos copiosamente a lo largo del lenguaje, las comparaciones, las alegorías, las imágenes o representaciones de las cosas, de trazos patéticos e impresionantes, con objeto de dejar bien grabados en la atención del lector las ideas y los sentimientos, y ese prurito de salpicar la frase de claroscuros cuando no de tonos sombríos y hasta terroríficos, ¿no

son particularidades muy notorias de la escuela romántica? Comparad este estilo del marqués de Molins con el de Lista, con el de Pidal, incluso con los de Silvela y Revilla o cualesquiera otros escritores prerrománticos que, sin haber abrazado de modo deliberado y solemne el nuevo credo estético, llevaban en sus entrañas el germen renovador y notaréis enseguida la diferencia. ¡Qué distinta manera de componer! En Roca de Togores hay mucha cargazón retórica; una búsqueda voluptuosa del elemento decorativo y formal. El juicio no se extraviará. Asentado en firmes sillares, no se abatirá al empuje vigoroso de los afectos y de la fantasía. Pero el atavío, la urdimbre del lenguaje, esto es, de los factores y caracteres que lo integran, bien están pregonando su ascendencia romántica. La razón en su atalaya, vigila y dirige todos los movimientos de la conciencia estética. La moda literaria no llegó a destronarla nunca, empero impregnó de tropical fragancia el estilo: lo que más fácilmente podía absorber las fuertes emanaciones de la época. En cambio, Lista, Pidal, Silvela, Revilla ¡cuán sobrios y mesurados se muestran! El lenguaje se adelgaza; los movimientos del corazón y de la imaginativa apenas rompen la elegante armonía de la frase, el comedido fluir de las palabras. Un ornato vigoroso, pero sencillo, sin concesiones a la hinchazón retórica.

Piñeyro en su estudio sobre el romanticismo español consideró a Larra y a Donoso Cortés como los primeros prosistas de este período literario. Efectivamente, todos los demás quedaban muy por bajo de estos dos modelos. Fray Gerundio, con su desaliñado decir; Ferrer del Río, empedrando de arcaísmos sus obras; Mesonero Romanos, de un estilo más familiar, que garboso y acicalado; Estébanez Calderón, con una riqueza de léxico que huele a cadáver, es decir, sin ese cálido soplo vital de toda locución dinámica y trafagante, bajo ningún pretexto y, en cuanto al habla se refiere, podían emparejarse con los autores de *El Doncel* y *El ensayo sobre el catolicismo*. A nuestro juicio, el que menos dista de ellos, por la viveza y colorido del lenguaje; por la frase castiza, pictórica, vigorosa, aunque algunas veces se deslía demasiado por efecto del excesivo arrequive literario, es el marqués de Molins. Si no temiéramos retardar en demasía nuestro estudio respecto de tal autor y gravar con nuestras transcripciones de trozos literarios suyos, la atención de los lectores, reproduciríamos algunas frases verdaderamente ejemplares por su concreción o por su fuerza expresiva. Discúlpenos de nuevo, si a pesar de todo no resistimos a la tentación de traerlas aquí, aunque sea con severa sobriedad.

«No por mí, porque, profano a estas ciencias, la erudición pegadiza que allegase sería como color postizo, que no podría resistir la clara luz que en este sitio se difunde»²⁸².

«[...] la fe y la esperanza me enseñan que alzan un sublime himno al Creador todas las criaturas, desde las estrellas que le sirven de escabel, hasta el lirio del campo, más bello que la púrpura de Salomón»²⁸³.

«[...] la nieve que ha caído abundante en las montañas ha llegado a mi cabeza; pero el hielo no ha penetrado en mi corazón»²⁸⁴.

«Ni faltaba allí la armonía de cantores sublimes, que los poetas, esos ruseñores de la inteligencia que cantan siempre en el crepúsculo de la civilización de los pueblos; que presagian como las aves del cielo, si bien por superior y casi divino instinto, la aurora de la ciencia y la explosión de las tempestades; los vates, digo, llenaban estas bóvedas de sus mágicos concentos [...]»²⁸⁵.

De ninguno de nuestros críticos de la época romántica afectados más o menos por esta moda literaria, se puede sacar un cuerpo, verdaderamente orgánico, de doctrina. Sin embargo, a través de sus obras no será difícil encontrar variedad de preceptos o normas sobre la elaboración artística. Carecemos de unos hermanos Schlegel o de un Richter, por ejemplo, pues Lista que fue, sin duda alguna, el que más y mejor legisló en materia de arte literario, quedó muy rezagado, si no francamente en contra, del flamante movimiento romántico. Pero, como es natural que ocurra en el decurso de una amplia labor crítica, entreverados con los juicios emitidos respecto de tal o cual trabajo ajeno, aparecerán diversas ideas estéticas. Traslademos aquí, con toda la fidelidad²⁸⁶ y concisión que nos sea posible, las más trascendentales de cuantas esparció por sus escritos el marqués de Molíns.

Al tratar sobre las edades del antiguo teatro español²⁸⁷, hace notar, muy juiciosamente, la ascendencia ejercida por nuestro carácter meridional y nuestro humor festivo, en el arte escénico, de modo que se confundiesen los géneros, cual la tragedia y la comedia, que los severos preceptistas del clasicismo,²⁸⁸ habían mostrado como diferentes y reñidos entre sí.

Puesto que «lo burlesco y lo heroico, lo edificante y lo escandaloso, los príncipes y los jornaleros, los vicios y las virtudes están mezclados», en la vida, y el teatro no es otra cosa sino un remedo, imitación o simulacro de la sociedad, ¿qué barreras cabe levantar, sino las nacidas de una excesiva rigidez clasicista -«espíritu exagerado de distinción»- entre estas dos especies de poemas?



D. Mariano Roca de Togores, marqués de Molíns
[Págs. 160-161]

Y como no se puede ir contra la naturaleza de las cosas, ni las excomuniones de los Papas, ni los decretos de los monarcas, ni las leyes que consideraban infames a los juglares, impidieron que el arte dramático y el trovadoresco progresasen, sin que se separasen ambos géneros, lo trágico y lo cómico, ni las acciones de los santos, ni las chanzas y excentricidades del bobo o del gracioso, fueran suprimidas en nuestro teatro hasta el advenimiento de Luzán. De aquí que el maestro Tirso de Molina pensase lo cerca que está de «parecer sublime a unos lo que a otros ridículo», y en los patanes y graciosos que puso cabe reyes y héroes, hizo notar que el talento del autor dramático no consiste en edificar una barrera entre lo trágico y lo cómico, sino en ofrecer juntas ambas modalidades como «la naturaleza lo hace siempre con la luz y la sombra»²⁸⁹.

Tras de asentar esta afirmación, observa que el autor de *El Burlador de Sevilla*, infringió en dicha obra, como en otras muchas de su vasta producción, la regla capital de todas cuantas un escritor debe tener presentes, cualquiera que sea su patria nativa y el siglo en que advino a la literatura. Regla -el respeto al decoro y a la moral- que no la estableció legislador alguno del arte; sino que procede de un código que está muy por encima del ingenio humano.

En su opinión, Rojas es el verdadero trágico del teatro español, el que más «ha entendido el modo de aclimatar, por decirlo así, el espectáculo de Sófocles entre

nosotros». Pero el príncipe de los dramáticos en nuestro país, fue Calderón, que merced a lo complicado de sus asuntos y a la diversidad y originalidad de sus lances, dio a su fama un valor proverbial. No considera el Censor de la Academia Española como demérito la circunstancia de que Calderón presente casi siempre los mismos personajes. Esto prueba por el contrario su fecundidad al atraer tantas veces la atención del público con caracteres que ya nos son conocidos, «así como es un mérito en el *Quijote* mantener tan largo tiempo la acción dramática con sólo dos interlocutores»²⁹⁰.

Más adelante y en este mismo discurso sobre las edades del antiguo teatro español repetirá el argumento tantas veces esgrimido por los precursores del romanticismo y los críticos pertenecientes a esta escuela literaria, contra los indigestos preceptistas del siglo XVIII si Voltaire, por ejemplo, al proponerse describir abstractamente una pasión, puede dentro de angostos límites lograr su objeto, quien intente desenvolver los afectos de esta misma pasión, en un determinado individuo, precisará campo más ancho en que moverse, ya que le es forzoso pintar todos los estados de ánimo de su héroe, «Fácilmente se dibuja un hombre, pero difícilmente se le retrata»²⁹¹.

Lo cómico y lo satírico, seguirá observando, signos son de la vejez, porque ni se finge, ni se trae a otro a la picota del ridículo, hasta que con el correr del tiempo hemos conseguido conocer los defectos de los demás, y con la experiencia despreciarlos.

En su discurso *Sobre la pintura de paisaje*²⁹² advierte que forman legión los que se lamentan del excesivo desarrollo que en los días de nuestro autor tuvo la escuela naturalista. «No seré yo quien disculpe el exceso en este punto», afirma. Quien tenía por rudeza del arte, el hacer de él un medio de enunciar simbólicamente dogmas sagrados, tenía también por sacrilegio o poco menos que los misterios y asuntos divinos sirvieran de pretexto para la reproducción servil de la materia. «Hacer del arte casi mera escritura jeroglífica -observa- es poquedad indigna de artistas; pero atreverse con él a materializar, sólo con una sensual expresión las cosas santas, si no es sacrilegio indigno de hombres, es por lo menos error impropio de cristianos»²⁹³.

La *intención sublime* del arte, continúa, debe ser una, como una es la esencia divina. Sentir vigorosamente por alta inspiración y por privilegio²⁹⁴ de nuestra capacidad espiritual la belleza, es el principio en que debemos inspirar nuestras actividades creadoras. Comunicar a los demás, de un modo eficaz, estos mismos sentimientos y elevar su espíritu hacia la causa de la inspiración divina, debe ser el fin que nos proponamos.

En su discurso *Sobre si la metafísica limpia, fija y da esplendor a la poesía*²⁹⁵, afirma que en todo cambio notable de la humanidad hay tres inescrutables manifestaciones: un corazón que lo apetece, una inteligencia que le da forma y un brazo que lo ejecuta. El corazón, generalmente, es el de un poeta o el de un sacerdote, que contienen en su propio sentir, el sentir de todo un pueblo. A través del polvo que cada cual levanta con su pie al dirigirse ordenada o tumultuosamente hacia el objeto fijado y del humo que despiden «la antorcha de su ingenio», columbramos al poeta, que como explorador a todos precede. En medio de nuestra ceguera, su canto nos conduce. Por eso, si en la marcha colectiva del linaje humano, «la filosofía mide el paso» y «la guerra sienta la planta», la poesía «mueve el pie». Porque en nuestra peregrinación por los caminos de la vida sólo la fe infaliblemente nos guía²⁹⁶.

¿Dónde reside la verdad poética? ¿En la naturaleza, fuera de nosotros? ¿En el seno recóndito de nuestra alma? Si unos la buscan en la muchedumbre de elementos que integran la naturaleza, otros, por el contrario, creen descubrirla en lo más hondo y oscuro de su propio ser. Pero la verdad poética, sigue discurrendo el marqués de Molins, no está ni en las cosas puramente externas y materiales, aisladas siempre, ni en nuestro sentido íntimo, aislado asimismo²⁹⁷ y oscuro y egoísta a veces. Nuestro crítico considera «aprendices de escultor» a los que buscan la inspiración verdadera en la «imitación servil de la materia» y piensan que cubriendo de barro la fisonomía de su modelo, pueden obtener su retrato, cuando lo que hacen es moldear apenas una mascarilla. Y reputa de infelices enfermos «que padecen arrebatos de sangre a la cabeza y ven tintas rojizas que no tienen los objetos, y oyen zumbidos y murmullos que nadie articula, y sienten impresiones de ardor y de hielo que no están en la atmósfera» a los que a la inversa de los «aprendices de escultor» pretenden encontrar la verdad poética en su conciencia y como resultado de su gran poder abstractivo «concretan en sí mismos el pensamiento y juzgan raciocinar cuando fantasean»²⁹⁸.

Como tantos otros precursores de Hipólito Taine, pues el celebrado autor de los *Orígenes de la Francia Contemporánea* y de *Filosofía del arte* no hizo otra cosa sino sistematizar esta doctrina, observa que si las edades y las estaciones ejercen influencia sobre la idiosincrasia de cada uno, los siglos y los climas operan sobre el modo de existir de las razas y de las naciones modificándolo accidentalmente.

En su discurso *La doctrina católica, fuente de verdaderas bellezas poéticas*²⁹⁹ afirma que son tres los principales veneros de la inspiración: la memoria, el entendimiento y la fantasía. Al primero corresponden la epopeya, la leyenda, el romance histórico. El poeta recuerda héroes, dichos, acontecimientos que pertenecen al pretérito. Su arte consistirá en saber coordinarlos y en referirlos de un modo bello y verdadero. El segundo pertenece a la esfera de la razón, que impresionada por el variado espectáculo de la sociedad, con sus fuertes pasiones, sus cómicos accidentes que mueven a risa y sus catástrofes tremebundas, presenta a los hombres, como manifestación poética, el teatro. Al ancho campo de la fantasía, del entusiasmo o voluntad sobreexcitada corresponde el tercero. Nuestra imaginativa se enardece con el ansia incoercible de lo ideal; rompe las amarras que la tenían sujeta al mundo real en que de cierto vivimos y va en busca de emociones nuevas, de inquietudes no gustadas hasta ahora. Y si hemos de decirlo, con las mismas palabras del marqués de Molins, «se lanza por rumbos desconocidos y por mares sin términos en demanda de nuevos climas y de nunca visitados horizontes»³⁰⁰. De todo lo expuesto se deduce que la poesía no tiene en su cítara sino estas tres cuerdas: la épica, que narra; la dramática, que imita; la lírica, que canta. Claro que esta correspondencia que el marqués de Molins establece entre las potencias anímicas y los géneros poéticos, tiene un valor relativo. La memoria, meritísimo receptáculo de cuanto conocemos, podrá proporcionar los materiales para la elaboración estética; pero si no existe verdadera inspiración o numen que dé forma brillante y cuanto más perfecta mejor, a dichos elementos, ni razón equilibrada y discursiva que los ordene y ensamble respecto de un alto fin artístico, de nada nos servirá el tener a mano, facilitados por la recordación, personajes, dichos y sucesos del pretérito. Como de nada sirve tampoco que el entendimiento, impresionado por el espectáculo de la vida, ya en lo que tiene de risible, grave o pavoroso, intente darle forma artística por medio de la representación dramática si quien este empeño se impone carece de verbo creador, no residente tan sólo en una determinada potencia.

Poco después de asentar estas afirmaciones observará que no es la poesía épica ni la más copiosa, ni la que mejor suena en nuestro Parnaso, sino la dramática, a cuyo vigor y variedad, le debemos ese sello especial y característico que ostentamos en la asamblea universal de las letras.

El marqués de Molíns, en su propensión de decirlo todo por medio de símiles o de alegorías, en vez de emplear el método directo y sencillo de la escuela clasicista, más conforme con el dictado escueto de la razón, comparar a la creación artística, ya en materia de pintura, escultura o poética con lindísima moneda grabada por el buril griego. Pues en toda moneda tenemos que considerar el metal, el troquel y el crédito otorgado a su circulación, en la obra artística habremos de tener presente, la idea, metal preciosísimo que Dios puso en la inteligencia del hombre; el entusiasmo que liquida ese metal, el crisol del gusto, en que ha de troquelarse y el sentimiento público, que acepta la obra de arte, como el pueblo, la moneda, y la avalora y rodea de estimación³⁰¹.

«El arte, para ser humano, -añade- ha de ser como el hombre que lo practica y a quien se endereza; ni pura idea, ni pura materia, ni individualidad aislada e independiente de que baste sacar una mascarilla, ni colectividad indivisible de que haya de extraerse la quinta esencia»³⁰².

Cada escritor está adscrito a una época determinada, generalmente a aquélla en que vivió. Ejemplos hay de inmunidad espiritual respecto del ambiente que nos rodea; pero son los menos, pues no es cosa fácil sustraerse a todo cuanto palpita y alienta en torno nuestro, como no podemos al respirar repeler de la atmósfera los microbios que contiene. La época en que vivimos ejerce influencia sobre nosotros. De aquí que participemos de sus inconvenientes y de sus ventajas. Pero todo cambia a la postre. Lo juicioso, por lo tanto, afirma el marqués de Molíns, será apartarse de lo malo y percedero y abrazar solamente lo que es eterno así en moral como en literatura³⁰³.

En este pensamiento se encierra el doctrinal estético del Censor de la Academia. Si las formas adoptadas por él en la exteriorización de sus ideas, están bien empapadas de romanticismo, cual creemos haber probado superabundantemente páginas atrás, su razón, en cambio, poco inclinada a dejarse arrastrar de las exaltaciones de la fantasía, se muestra siempre entera, equilibrada y circunspecta. La humedad moja el vestido, y si es muy intensa acaba por penetrarnos los huesos. El romanticismo de Roca de Togores no atravesó del todo el ropaje literario con que este autor vestía sus ideas y sus afectos. En el fondo de sus obras, fuera de aquellas poéticas deliberadamente románticas, como las *Fantasías*, nada hay estrepitoso, intemperante, arbitrario, que revele el carácter demagógico del movimiento literario que venimos estudiando. Él mismo aludió en diversos pasajes de sus escritos, a «los dislates del romanticismo», aconsejando, como acabamos de ver más arriba, el cultivo y asimilación de todo lo que es eterno en arte, y mostrándose esquivo respecto de lo que pasa y cambia.

Enamorado, como es lógico, dado lo que pudiéramos llamar su prosapia clásica, del principio de que la belleza se dirige a la sensibilidad, como la voluntad apetece el bien, y la verdad el entendimiento, declarará que sólo es verdaderamente artista aquél cuya idea púlcramente engendrada en la mente y luminosamente comunicada «logra ser

eficazmente sentida»³⁰⁴. En Segovia, en 1863, compuso o fechó al menos sus *Doce estudios sobre Dante*, publicados como prólogo a la traducción por el conde de Cheste del *Infierno*, de la *Divina Comedia*.

Es uno de los trabajos más doctos salidos de la pluma del marqués de Molíns.

¿Cómo hay que considerar el poema de Dante, como obra de la inventiva, del dogma o de la moral? De los tres orígenes participa, se contesta a sí mismo Roca de Togores. Porque procede de la imaginación, toca todos los antiguos resortes de la teogonía pagana. Porque su autor es un teólogo notable, distingue atinadamente las penas de daño y de sentido, y exime de esta última a «los que fueron sólo contaminados del pecado original y vivieron justamente, según la ley natural». Porque es ante todo y sobre todo obra moral, no libra el poeta a sus propios amigos del castigo que por sus culpas merecen. Pero lo que no puede verse en la *Divina Comedia* es «una máquina política exclusivamente destinada a satisfacer las aspiraciones o las venganzas de un partido»³⁰⁵.

Molíns discrepa de los críticos intolerantes, «alumnos del clasicismo francés», que consideraron a Dante como un poeta semibárbaro; pero dista mucho también de Leonardo Aretino y César Cantú, que sitúan al desterrado de Florencia, entre los poetas eruditos. «[...] en el conjunto de su obra, como en sus detalles, vemos siempre el vuelo de la fantasía al par que los latidos del corazón y las revelaciones de la ciencia»³⁰⁶.

El *Infierno*, observa Roca de Togores, es lo más sobresaliente del poema. A ello contribuyen varias razones: los años que pesaban sobre el poeta y sus graves vicisitudes, que le habían agriado el carácter, haciéndole más idóneo para «comprender y describir el sumo mal que el sumo bien». Y siendo indudable «que ni la misteriosa purificación del alma» es asequible a nuestra inteligencia, «ni el goce de la visión beatífica puede caber ni en sentido ni en palabra humana», fácilmente se deducirá que la razón del poeta florentino y su saber teológico y científico, así como su experiencia de la vida mundana, fuesen insuficientes para pintar el Purgatorio y el Paraíso; pero más que bastante para «fantasear y describir el Infierno»³⁰⁷.

¿Por qué el gran poeta de la *Divina Comedia* plantea, discute y resuelve cuestiones de Teología en una obra de imaginación? El marqués de Molíns desata fácilmente este nudo. Si en un poema, cuyo asunto tiene por escenario el Infierno, el Purgatorio y el Paraíso, por trama la gracia o el pecado de las almas y por final o desenlace la visión beatífica, las cuestiones teológicas deben estar demás, no sabemos por qué han de ser mucho más oportunas las relacionadas con la unidad e independencia italianas que la crítica moderna se empeña en descubrir en los versos de Dante.

La doctrina de éste, afirma más adelante, es ortodoxa, está llena de caridad y de dulzura, beneficiosa para todos y eminentemente enaltecedora para la santa religión que profesaba. La obra del vate florentino «no sólo es racional y poética dentro del catolicismo, sino que por el catolicismo sólo se mide la fuerza de su razón y el vuelo de la poesía»³⁰⁸.

Atento el marqués de Molíns al dictado de «que el estilo es el hombre»; admitido, pues, el paralelismo o mancomunidad que se establece entre el poeta y la poesía, el escritor y el libro, detúvose, antes de entrar en el estudio del magistral poema, en trazar

la biografía del autor. Más de veintiséis páginas de este prólogo o introducción al *Infierno*, traducido por Cheste³⁰⁹, están dedicadas a la vida de Dante.

Por la sana doctrina filosófica y literaria que Togores sustenta en estos *Doce estudios*; por el vasto saber que revelan y la galanura con que están escritos, ocuparán siempre señaladísimo lugar en la producción de este autor.

En 1883, Molíns recibió de la Real Academia Española el encargo de estudiar la vida y obras de Bretón de los Herreros³¹⁰. En tal trabajo biográfico y crítico se considera a Bretón como periodista, cronista teatral, crítico y escritor de costumbres.

¿Cómo pudo hombre tan juicioso en sus aseveraciones, que, refiriéndose a Cervantes y tomándole la traza del pensamiento a Carlyle, respecto de su afirmación sobre Shakespeare y el imperio inglés³¹¹, observó que las naciones todas nos envidiaban más que por la antigua posesión de dos mundos, por ser ésta la patria del autor del *Quijote*, diputar como el mejor de cuantos romances escribiera el duque de Rivas, el intitulado *Bailén*, que en nuestro concepto y en el de otros comentadores, es quizá el más flojo de todos? ¿Fue la amistad la causa de este parecer tan aventurado? No. En el primoroso ramillete de romances históricos de D. Ángel Saavedra había otros más bellos que *Bailén* con el que satisfacer la amistad, sin sombra alguna de parcialidad crítica, su deseo de encomiar al Duque. ¿No será lo más probable que el marqués de Molíns se sintiera cautivado por esta narración, merced a la circunstancia de contarse en ella un suceso tan reciente y glorioso en las vicisitudes de nuestra reivindicación nacional como la batalla de este nombre? Sea lo que fuere la verdad es que el juicio de Roca de Togores es a todas luces infundado y desmedido.

Si el cargo que ejerció de Censor de la Academia Española, el cual según él mismo manifiesta en su ya citado discurso de contestación al de Campoamor, le obligaba a ser necesariamente severo en materia lingüística, nos incitase a nosotros a examinar también con celosa atención el léxico de Roca de Togores, señalaríamos algunos descuidillos, como el uso indebido de vocablos «eflorescencia» y «apercibir», por ejemplo. Mas todo esto es *pecatta minuta* y sólo como de pasada puede traerse aquí.

- III -

Don Patricio de la Escosura

Allá por el 1826, un joven como de diecinueve años subía periódicamente las escaleras de la casa número 52 de la calle de Valverde, en la ciudad que baña el Manzanares con su parvo caudal. Vivienda si no miserable, muy humilde; con dos balcones a la calle, un zaguán de poca luz y ninguna limpieza y las escaleras excesivamente empinadas.

Nuestro héroe penetraba en una reducida sala, con estera de esparto blanco durante la estación invernal y al aire el ladrillo que la pavimentaba, en el estío. Pieza casi cuadrada y cuyo ajuar o moblaje estaba constituido por sillería de Vitoria y castiza y acogedora camilla, con tapete de hule y falda de bayeta verde³¹².

En torno de esta camilla y juntamente con otros jóvenes se sentaba el nuestro, a recibir docta enseñanza de un venerable sacerdote, que compartía con Pitágoras la severa disciplina de los números y al igual que Gallego, Quintana, Arjona y otros era tributario de las Musas.

Aunque se desencadenase más tarde el ventarrón del romanticismo, si es verdad que no fue ajeno a sus violentas sacudidas, también es cierto que denotó visiblemente en muchos momentos de su longeva carrera literaria, la influencia, más benéfica que dañosa, de su maestro. Fue éste Lista, y el joven a que aludimos, Patricio de la Escosura.

La personalidad literaria, cuanto más concentrada está, más perdurable es. Los vinos más exquisitos son los que a través del tiempo conservan su poder alcohólico, y este poder procede de la concentración o espirituosidad del mosto. Escosura tiró más a lo vario que a lo profundo, y debido a este fenómeno de diversidad creadora, sus obras se nos muestran hoy desvaídas e insubstanciales.

Cultivó la poesía romántica en el *Bulto vestido del negro capuz*, escrita en Pamplona y aparecida por primera vez en *El Artista*³¹³; la novela histórica en *Ni Rey, ni Roque*; el teatro en *La corte del Buen Retiro* y en *Bárbara Blomberg*; la crítica social en *Estudios sobre las costumbres españolas*, insertos en el *Semanario Pintoresco*³¹⁴ y dados aparte a la stampa otra vez en 1851; la prosa histórica; la crítica literaria, y lo que pudiéramos llamar literatura gubernamentalista, en las *Memorias sobre Filipinas y Joló* y *El Gobierno superior del archipiélago filipino*, amén de un *Manual de Mitología* y de algunos trabajos biográficos, como *Vida de D. Diego Duque de Estrada y Moratín en su vida íntima*, fragmentos de un libro en proyecto³¹⁵.

Esta prolificencia y variedad, dentro de las actividades del espíritu, juntamente con su aportación personal a la gobernación del Estado, hizo exclamar, refiriéndose a él, a un biógrafo suyo: «Hombre de acción y de pensamiento figura como sátira del ocio y como prueba auténtica del movimiento continuo»³¹⁶³¹⁷.

Y no es lo malo que esta poligrafía, más extensa que honda, le perjudicase en cuanto atañe a su valoración literaria, sino que a través de sus producciones se advierte, sin trabajo alguno, un ir y venir de uno a otro credo estético, de los dos que generalmente se han disputado la hegemonía en el arte: el clásico y el romántico.

El hecho muy significativo de dar a las prensas un *Manual de Mitología* -de la que hicieron aborrecimiento los innovadores de 1830- y de justificar su necesidad³¹⁸, así cual el elegir como sujeto de un estudio biográfico a Moratín, el hijo, y sumarse a la consideración unánime de tenerse *El Sí de las Niñas* «con razón por la joya del Teatro clásico en España»³¹⁹, parecía indicar que el dogma romántico era compartido con severas restricciones. Sin embargo, en *Tres poetas contemporáneos* (Felipe Pardo, Ventura de la Vega y José Espronceda: clásico el primero, mucho más clásico que romántico el segundo, y romántico hasta el tuétano el último) proclamará a los sesenta y tres años de edad, que «los impulsos del corazón» siempre habían podido y aún en aquella sazón podían todavía en él, mucho más que el raciocinio.

Vacilante y tornadiza fue su posición en la literatura. Sus trabajos revelan varía lectura -«hemos leído y estudiado, proclama en su *Introducción a la crítica teatral*³²⁰

cuanto cupo en el mortal desasosiego y agitación constante de nuestra ya larga y azarosa existencia»- pero carecen de la regularidad doctrinal propia de las hondas convicciones. En el mismo estudio en que declara la supremacía, en cuanto a él toca, del sentimiento respecto del discurso, como hemos de ver en Pastor Díaz, por ejemplo, propugnará la conveniencia de las matemáticas «como base de toda educación literaria». El conocimiento de los números y de los principios que los rigen pone a los jóvenes en condiciones de poder discernir con exactitud. Procederán siempre de lo conocido a lo desconocido y jamás sentarán proposición alguna que no sean capaces de demostrar³²¹; «no admitiendo nunca como verdadero en lo que a demostración está sujeto, más de aquello que razonadamente se les evidencia». La persona que en pos del entusiasmo creador, del ardimiento lírico, es arrastrada por su «poética fantasía» a los espacios ilimitados de la inventiva y del corazón, de «las sensaciones y las paradojas» es la que más precisa de «la saludable costumbre de discurrir lógicamente». No pensemos y sintamos temor por consiguiente, que «el juicio recto» impida volar al ingenio. Nada de eso. Su misión consistirá, por el contrario, en apartarle de lo absurdo, abismo en el que han caído, por falta de freno, no pocos poetas³²².

Escosura, que intentó probar en sus fragmentos biográficos de Moratín, el hijo, inspirados en el *Diario* de éste, que don Leandro, era el D. Diego de *El Sí de las Niñas* y la Niña, una tal doña Paquita, de carne y hueso de quien parece ser se prendó Moratín, no escatima sus alabanzas al Molière español.

Victor Hugo eligió a Shakespeare, como objeto de lucubraciones estéticas y críticas. Guillermo Schlegel a Calderón. ¿Cómo imaginarnos al autor del *Bulto vestido del negro capuz*, de *Bárbara Blomberg* y de El conde de *Candespina*, girando reverente y melífico en torno a la figura del más clasicista de nuestros escritores del XVIII y principios del XIX?

Sin embargo, justo será reconocer la progenie romántica de ciertas afirmaciones de Escosura tendentes a explicar una determinada circunstancia de las actividades creadoras de Moratín, relacionada con las preferencias de su corazón.

Hay ciertas situaciones de espíritu, viene a decirnos, en las que el ingenio o más bien el genio no ha obrado para originarlas de una manera volitiva y racional -«no en virtud de un acto de la voluntad, por el raciocinio motivado»- si no bajo la influencia de vigorosa inspiración, de irresistible numen, «como la avenida hace desbordar al río o la súbita dilatación de los gases en sus entrañas encerrados, determina la erupción del Etna o del Vesubio».

A juicio de Escosura quizá no se dé el caso de poeta o artista que no haya experimentado por sí mismo este fenómeno psicológico. En tanto se produce, añade, parece como si toda la fuerza operante, toda «la actividad intelectual» se concentrase en un solo órgano del cerebro, quedando los demás, «incluso el de la conciencia» como magnetizados o mejor aún, como en estado de catalepsia³²³.

En los *Recuerdos literarios*, reminiscencias biográficas aparecidas en *La Ilustración* también, considera a Hermosilla como el más «intransigente» apóstol, en España, del neoclasicismo transpirenaico; «ecléctico» a Lista y «clásicos» a Byron, Schiller y Víctor Hugo. ¿A Víctor Hugo? De acuerdo con la discretísima clasificación de los dos primeros. La crítica sabia, más tarde, no tuvo el menor reparo en afirmarlo asimismo.

Pero el clasicismo de Víctor Hugo, es ya harina de otro costal. No habrá habido un poeta, mejor diremos, un autor, para abarcar de este modo, sus múltiples facetas creadoras, más romántico que Víctor Hugo. Romántico, archirromántico, suscribiríamos, en sus poesías, en sus novelas, en su teatro, en sus fluctuaciones políticas, más relacionadas con los impulsos vehementes del corazón que con las directrices de la razón rectora, y hasta en su soberbia y su ignorancia.

Viénesenos a las mientes aquella famosa anécdota que, atinente al autor de las *Orientales*, refiere Turgueneff. «La mejor obra de Goethe -dijo Víctor Hugo en cierta ocasión en que la conversación de varias personas ilustres giraba en torno a la figura del autor del *Fausto*- es *Wallenstein*». «Maestro, observó el novelista ruso, el *Wallenstein*, no es de Goethe, sino de Schiller». «Lo mismo da -repuso Víctor Hugo-, yo no he leído a ninguno de los dos, pero los conozco mejor que los que los saben de memoria»³²⁴. ¡Oh, admirable ignorancia ensoberbecida, genuina característica de la romanticidad!

En sus *Consideraciones generales sobre el teatro y su historia*, Escosura afirma que no ha habido ni hay civilización alguna, en la cual el arte escénico no aparezca de un modo o de otro. «El teatro es un fenómeno social necesario y lógico». Tanto el filósofo, como el gobernante, el crítico como el moralista han de hacerlo objeto de su consideración y especulaciones. «No hay libro doctrinal capaz de hacernos sentir lo absurdo de la fatalidad pagana, lo grosero del amor sensual, y la ferocidad de las pasiones humanas, como las tragedias de Edipo, Fedra y Medea; y bien puede sin temeridad decirse que, con los restos que nos quedan del teatro de Atenas, le sería posible a un crítico en literatura digno de equipararse a lo que en las ciencias naturales fue Cuvier, reconstruir en lo esencial la civilización argiva, de la misma manera que aquél gran naturalista, sin más que algunos huesos fósiles, reconstruyó animales cuyas especies han desaparecido de la tierra centenares de siglos hace»³²⁵.

El drama moderno procede en gran parte de la civilización cristiana; pero su forma literaria, aunque tomándonos el derecho de modificarla y hasta de hacer caso omiso de ella, tiene como modelo la de la antigüedad clásica. Los padres de nuestro teatro eran románticos, como dentro del Estado, monárquicos y católicos, porque su historia, su educación, sus creencias, sus lecturas, sus costumbres y el elemento social en que se desenvolvían, contribuía a hacerlos románticos, católicos y monárquicos. «Todo se oponía invenciblemente a que dejaran de serlo. La literatura española tenía entonces su ortodoxia no menos exclusiva que la de la Iglesia. Si hubo entre nosotros clásicos en aquella época, fue por excepción; tan contra el espíritu y sentimiento públicos, como hubo también protestantes en Sevilla, en Valladolid, en la cámara misma del emperador Carlos V»³²⁶.

Escosura no creyó que para acabar con las demasías de Comella fuese preciso esclavizar el ingenio, condenándolo a las rigideces de las famosas unidades, «especie de lecho de Procusto, de donde no hay fantasía poética que no salga más o menos mutilada»³²⁷.

Si Jovellanos, Moratín, padre e hijo, Iriarte, Huerta y algunos autores más de su tiempo, no consiguieron a pesar de sus ardorosos esfuerzos hacer popular entre nosotros el neoclasicismo, hay que llegar a la conclusión, de que tales principios no solamente carecían en España de eficiencia apostólica, conversiva, sino que repugnaban «casi invenciblemente al romántico natural instinto de nuestra poética índole»³²⁸. De Francia

nos llegó el clasicismo, y de allí también procede la reforma literaria de 1830. Sin embargo, lo que al otro lado de los Pirineos fue una encendida protesta contra los principios estéticos personificados en Molière, Corneille y Racine, en España hubo de ser «pura y simplemente, la restauración en lo posible entonces, del arte nacional de que Lope, Tirso, Calderón, Rojas y Moreto nos habían legado magníficos modelos».

Cuando se descubre una verdad literaria, no vemos a todo lo largo del proceso crítico subsiguiente, sino su propia resonancia a través de nuevos escritores. De aquí que nos pareciese muy oportuno dar cuenta al principio de este ensayo, aunque de modo sucinto, cual convenía a nuestro objeto, de los que aportaron al acervo de la crítica literaria, esas grandes y no discutidas verdades, que han venido después repitiéndose a cada paso.

Lamentándose Escosura en su *Introducción a la crítica teatral* de que los disturbios políticos, las luchas fratricidas y la propensión utilitaria imperante en su siglo (este trabajo corresponde a 1875) hayan acortado la existencia a nuestro teatro romántico, que trocó el ideal caballeresco por el realismo más exagerado, depravándose por último en el género bufo, exclama: «Los pueblos felices no tienen inconveniente en llorar en el teatro; los que no lo son, quieren reírse allí al menos».

En su trabajo intitulado *El demonio como figura dramática en el teatro de Calderón* sostiene que la belleza «es cosa más de sentimiento que de especulación» y que no han salido, por decirlo así, «las obras de arte de los cánones literarios, sino éstos de las obras de arte»³²⁹.

El estilo de Escosura, desaborido unas veces y con excesiva cargazón retórica otras, no ofrece singularidades dignas de mención. Su traza es romántica a todas luces. Periodos largos, sintaxis más propia del lenguaje rítmico que de la prosa -«que mi memoria recordar podía»-; lenguaje tropo, lógico abundante y teñido de cierto patetismo: -«Antes de entrar en la adolescencia, ya el huracán de las persecuciones políticas me arrojaba a la emigración, como suele el viento en el desierto arrastrar, en su ira, el casi imperceptible brote que a vegetar comienza en su abrasada arena»- y colocación del infinitivo en primer término con relación a las formas verbales complementarias.

En una época tan combativa, tan porfiadora como la de Escosura, el eclecticismo, si no está apuntalado por una fuerte personalidad, ha de parecernos más bien irresolución doctrinal, ausencia de hondas convicciones estéticas. El espíritu creador, instigado a falta de propio impulso, por opuestas fórmulas literarias, oscila entre unas y otras sin decidirse a abrazar ninguna. Este fenómeno es igual que cuando echamos agua al vino. Quien compuso el *Bulto vestido del negro capuz* proclamó la supremacía del sentimiento sobre la razón, y estudió al autor de *El mágico prodigioso*, ya en el predicho trabajo, ora en el intitulado Calderón considerado como moralista dramático, prohibió máximas de Boileau, recomendó el estudio de las matemáticas como base de toda educación literaria e hizo sujeto de sus aficiones biográficas al más intransigente de nuestros clasicistas: Moratín, hijo³³⁰.

Alcalá Galiano

Las personas que han llevado una vida dinámica y apasionada, aun cuando tengan poco fondo e incluso sean contradictorias en sus ideas y actividades, suelen provocar en torno suyo la curiosidad de los demás y en muchos casos hasta la simpatía. El movimiento es lo que más atrae nuestra atención. Nos seduce la filosofía, por ejemplo, porque los diversos sistemas que la constituyen son un movimiento de ideas hacia un fin preestablecido: Dios, el Universo o el hombre, cuando no las tres cosas a la vez. Si nos detenemos a contemplar un paisaje, por muy embebidos que estemos en su contemplación, bastará que pase de súbito un tren, a través de la arboleda próxima o en el hondo valle, para que los ojos corran tras él. Toda esta atracción procede de que el movimiento es un efecto o resultado de la vida, un testimonio elocuente de ella, y nada hay como la vida, cualquiera que sea la modalidad con que se nos presente, que tanto nos seduzca y captive.

Don Antonio Alcalá Galiano³³¹, hijo de don Dionisio, héroe de Trafalgar, y tío de nuestro don Juan Valera, es una de esas figuras dinámicas, apasionadas y contradictorias, que acabamos de poner como ejemplo de atracción. Ya hemos dicho en otra parte de este trabajo, lo poco que valía físicamente. De naturaleza enfermiza, abocado en cierta ocasión a la muerte, su cuerpo más flaco que viril, no denota todo el fuego pasional que lleva dentro. Y pese a esa osamenta, sobriamente vestida de carne y de músculos; que parece amenazar derrumbarse tan pronto alguna violencia humana se desate contra ella, el espíritu que la anima, que distiende los músculos, hiere los centros nerviosos y da vigor y destreza a los movimientos, es fuerte, audaz y dinámico.

Leed las *Memorias* de este español de la primera mitad del siglo XIX, dadas a luz por su hijo, en dos volúmenes³³², y veréis cuán inquieto, azaroso, polémico y batallador se muestra. Como los vaivenes políticos, sus luchas cruentas, no son otra cosa sino el resultado del despego que sentimos respecto del módulo con que se miden nuestras acciones, la incomodidad con que nos movemos dentro del ámbito nacional, y por ende, la prosecución de otro patrón político, que venga mejor a nuestra individualidad en aquello que ésta tiene de coincidente con las demás, el siglo XIX fue un fluir y refluir de ideas antagónicas o muy distanciadas, al menos, entre sí, y gran campo de actividad para un temperamento como el de Alcalá Galiano.

En las páginas de esos dos voluminosos libros, el autor del *Juicio crítico de Cervantes* y de los *Recuerdos de un anciano*, cuenta sus correrías moceriles, su participación en la política revolucionaria, imperante en su juventud, como réplica al absolutismo fernandino, y su traslado a Suecia, a título de representante diplomático nuestro, tras de conocer en Londres a Mad. de Stäel. Los apuros económicos y desavenencias de familia, las persecuciones gubernativas, con el exilio por remate y el frustrado lance personal con Santiago Rotalde, además de todo el trapisondeo de la picaresca política, completan el retrato moral de este tribuno de la *Fontana*.

No fue Alcalá Galiano en este aspecto de su vida hombre de convicciones profundas. Los que son consecuentes con sus ideas no cambian fácilmente de ellas, y

nuestro demagogo o furibundo liberalote de la juventud y madurez, se tornó luego conservador recalitrante. Bien es verdad que aquellos tiempos de pendulismo político, si se nos consiente el terminaje, eran poco a propósito para que las convicciones ideológicas enraizaran y soterrasen en la conciencia individual. Y como en el campo literario se iniciaba también el tránsito de un régimen a otro, esto es, de la severidad neoclásica, cuyas singularidades más notables acabamos de ver en la primera parte de este ensayo, a la independencia creadora del romanticismo, lo inconsecuente que fue en política, Alcalá Galiano, tuvo un paralelo en su versatilidad literaria.

Poco tiempo debía quedarle en este ajeteo constante de su vida, ya al lado del gobierno, ya frente a él, para ahondar y perfeccionar sus conocimientos. Su espíritu asimilativo y su despejo natural suplieron la falta de preparación reposada, vigorosa y profunda. Y aún cuando la política, su pasión dominante, tirase de él a todas horas, colaboró, asiduamente, en los periódicos de su época³³³, dio lecciones de crítica literaria en el Ateneo de Madrid; compuso algunos versos -sonetos y lirás, principalmente-; continuó la *Historia de España*, de Durham, desde Carlos IV hasta la mayoría de edad de Isabel II, y tradujo la *Historia del Consulado y el Imperio*, de Thiers³³⁴.

Sus versos no ofrecen notables variantes respecto de los modelos precedentes, como no sea el tono melancólico y quejumbroso, a veces, de ciertas composiciones. La nomenclatura de la poesía pastoral, con sus Cloris, Filenos y Anfrisos³³⁵, y los nombres de Hécate, Mavorte y Alcides mentados deleitosamente, entroncan a Alcalá Galiano³³⁶ con los poetas neoclásicos. Sin embargo, algunas poesías, como «A Cádiz» y «A la muerte de mi hijo Cristino» compuestas en 1844 y 1848, aunque de metro esencialmente clásico, denotan por la honda melancolía e incluso desesperado ánimo que el autor les infundiera, cierta afinidad psicológica con las de la escuela romántica. Es indudable que en este aspecto de su actividad literaria quedó bastante por bajo de sus coetáneos Lista, Reinoso, Blanco y Martínez de la Rosa, mas no será difícil encontrar en sus versos alguna estrofa bien forjada, esto es, no carente de número, sonoridad y energía.

Dedúcese de cuanto va dicho que la personalidad de Alcalá Galiano presenta varias caras diferentes. Político activo, demagógico en la primera fase y templado e incluso conservador acérrimo, diríamos, después. Político doctrinal, como se infiere de las lecciones que sobre Derecho constitucional, diera también en el Ateneo madrileño. Poeta, historiador y crítico literario. De todos estos aspectos de su actividad espiritual, el más interesante y valioso es este último. Conocía muy bien las letras inglesas y francesas, principalmente por su dominio de estas lenguas y sus viajes a ambos países, ya con motivo de su carrera diplomática o a consecuencia de forzosas expatriaciones. Amante lector, más que estudioso aprendiz, sus conocimientos adolecían de falta de firme base humanística; pero pese a esta circunstancia, su buen juicio natural e intuitivo, por decirlo así, más que apuntalado por un ancho y profundo saber, le permitía salir airoso de cuantos trabajos críticos emprendía.

Hemos observado antes que Alcalá Galiano fue, dentro de sus actividades literarias, algo cambiador y voluble. Sus tiempos eran de tránsito, más bien de inestabilidad, ya que de tránsito lo son todos, pues el espíritu creador está siempre en evolución, aunque las formas expresivas que adopta no muestren caracteres hondamente diferenciales, sino en ocasiones determinadas, esto es, de madurez específica. También Martínez de la Rosa y el Duque de Rivas fueron tributarios, unas veces del ideal neoclásico, como en

Edipo y Lanuza, y otras significados valedores de la nueva escuela, como en *La Conjuración de Venecia* y *Don Álvaro*.

La educación clasicista, a la francesa, recibida y la razón enseñoreadora de los sentimientos, tiraban de la pluma hacia los modelos que se habían tenido hasta entonces por verdaderamente ejemplares; y la moda tiránica y absorbente, los uncía, *velis nolis*, a su carro triunfal. De aquí esas oscilaciones y cambios tan notorios en la mayor parte de nuestros autores de la primera mitad del siglo XIX.

En 1834 aparece, al frente de la primera edición de *El moro Expósito*, de Rivas, y a guisa de prólogo, un breve, pero substancioso escrito de Alcalá Galiano, que viene a ser, como si dijéramos, una especie de manifiesto romántico. La cuestión literaria de clásicos y románticos está en todo su hervor polémico. A determinar concretamente las características que concurren en cada una de las dos escuelas, tiende la crítica de aquellos días. Como ambos fenómenos literarios, no aparecen situados en perspectivas históricas que consientan discernirlos y consiguientemente discriminarlos, sino que mientras el uno está muy separado de los críticos del primer tercio del siglo XIX, el otro muéstrase además incipiente y confuso en sus formas, propincuo a los que han de juzgarle, la crítica no acierta a señalar inequívocamente los rasgos distintivos del romanticismo, propendiendo a la vaguedad o generalización o cuando más a las apariencias y signos externos, en vez de al dato específico y exacto. Alcalá Galiano tras de declarar paladinamente, que no es cosa fácil averiguar el carácter distintivo de cada una de estas dos sectas literarias, en razón a que tanto la una como la otra reclaman como suyas composiciones, que «ni caen bien sobre los fundamentos de su propia teórica, ni caben en los límites a que ellas mismas se han circunscrito», entra a dilucidar el problema en la forma que vamos a exponer.

Para buscar el origen de la escuela romántica -dice- es necesario ir a Alemania. Aquí nació y de aquí han tomado ejemplo los modernos románticos italianos y franceses. La poesía romántica es autóctona en dicho país. Sus beneficiarios la cultivan como un don natural, espontáneo, nacido de determinadas condiciones ideológicas culturales, tradicionales y climatológicas, muy desemejantes de las que concurren en las naciones dominadas un tiempo por los romanos. El genio de cada país, su moral, influido y modificado por cuantas circunstancias rodean a los hombres en cada latitud geográfica, propende a aquel género de literatura más concorde con su propia naturaleza. De aquí que haya naciones que deban tomar por modelo a la poesía griega y romana, mientras otras, por el contrario, deban apartarse de la antigüedad *clásica*. Pero sin olvidar un momento que así en la imitación cuanto en el apartamiento de tales modelos, se ha de observar siempre la regla «de que sólo es poético y bueno lo que declara los vuelos de la fantasía y las emociones del ánimo»³³⁷.

La tierra *clásica* en que vivió Dante es pródiga en recuerdos muy diferentes de los que se agitan en las mentes alemanas. Entre la Edad Media de Italia y las épocas clásicas no existe solución de continuidad, por eso el autor de la *Divina Comedia* como «verdadero y gran poeta» no es lo que ahora denominaríamos *romántico*, ni consideraríamos como clásico, sino un hombre de su siglo, al cual denominaba y del cual recibía sus inspiraciones; un signo, tipo o epítome de cuanto sabían y de cómo pensaban y sentían sus coetáneos.

De la poesía italiana, y oriunda por consiguiente de la latina, desciende la castellana del siglo XVI. «Fue clásica vigorosa o sea imitadora». Pero, afortunadamente existió entre nosotros una poesía nacional y natural, por fuerza, ya que ambas cosas son inseparables. En las postrimerías del XVII y principios de la siguiente centuria se borró de la literatura española el buen gusto. Atribuir esta circunstancia a nuestro divorcio espiritual respecto de los buenos modelos, es decir muy poco y en parte proclamar algo que no es cierto. A juicio de Alcalá Galiano el mal gusto a que nos referimos procede de varias razones. Es una equivocación imperdonable creer que el gusto literario de un pueblo nada tiene que ver con la situación de la sociedad en cuyo seno se desenvuelve la actividad creadora. Quien leyese «con atención crítica y filosófica» la Historia de nuestra nación durante la centuria decimoséptima y viese la índole de los estudios que se hacían, los estímulos que aguijonaban el espíritu y las ideas imperantes, sabrá darle explicación «a la barbarie» en que caímos bajo el reinado de los príncipes austriacos. Y esto bastará para saber a qué atribuir «la esencia y causa del culteranismo». Mientras se producía esta decadencia literaria en España, Francia florecía, dentro del arte, bajo la protección entusiasta de Luis XIV. Pero pese a la denominación de letras clásicas que daban al conjunto de sus creaciones artísticas, éstas, como en todas partes, no hacían sino reflejar las ideas y sentimientos que reinaban entonces. «Clásica apellidan a la literatura francesa de aquella época, y clásica era en cierto modo; pero no clásica como la griega y romana, ni como lo fueron poco antes, la italiana y española, sino clásica al gusto del país y de la época, parecida a la de los antiguos en lo que de ellos remedaba o copiaba, aunque dando al remedo o copia un acento o tinte de la tierra y tiempos en que había renacido»³³⁸.

El clasicismo francés, añade nuestro autor, es harto singular, pues no fue Francia el país que más se complació en el estudio de los modelos de la antigüedad. «En letras latinas le aventaja Italia; en griegas Alemania e Inglaterra». Lo que imitaron los poetas franceses de la literatura de griegos y latinos fue «la forma exterior de las composiciones, modificada y alterada, empero, por las circunstancias»³³⁹. Si los autores de allende el Pirineo adolecían de ser imitadores en demasía, nuestros ingenios del siglo XVIII dedicáronse «a sacar copias de copias». La escuela de Meléndez o la más españolizada de Luzán es la que impera en los días de Alcalá Galiano, y no es otra que la francesa, ataviada de la locución y estilo de los escritores castellanos de nota, ya que sus fundamentos son los de la literatura francesa de los siglos XVII y XVIII.

Sorpréndese Galiano de que en los prólogos que puso Moratín a sus comedias, en las últimas ediciones, en las abundantísimas notas de Martínez de la Rosa a su *Poética* y en los juicios que sobre nuestros poetas castellanos, emitieron literatos españoles de indudable nombradía y en todos los códigos literarios de nuestros legisladores del primer tercio del XIX, no hayan tenido sitio los adelantos que el arte crítico ha experimentado y estaba experimentado en otras naciones.

La literatura germánica, prosigue el prologuista de *El moro Expósito*, ha descubierto una verdad trascendental: que existe más de un modelo de perfección literaria o que, cuando menos, hay varios caminos conducentes a ella, y que cada cual debe tomar el que más se conforme con su estado y circunstancias.

No son los *románticos* franceses los «verdaderos caudillos» de este movimiento estético. Más que *románticos* son *anti clásicos*. Porque sus inmediatos antecesores literarios hacían buenos versos, los representantes de la nueva escuela, los hacían malos

adrede. Si aquéllos eran exagerados puristas, éstos caen intencionadamente en todo género de barbarismos y solecismos. En razón a que los primeros daban muestras de timidez en sus invenciones e imágenes; los segundos se elevan sin necesidad o se arrastran y despeñan en «simas de insondable bajeza». Sólo en una cosa se parecen unos y otros: «en lo peor, pues son constantemente afectados»³⁴⁰.

Alcalá Galiano estima que en la Italia que tuvo entre sus poetas románticos a Manzoni, había mejores elementos que en Francia para conseguir una excelente poesía romántica, es decir, nacional, digna de la patria de Virgilio, y de Tasso, de Dante y de Ariosto.

Al referirse a la literatura inglesa proclama: «Inglaterra no consiente ni casi conoce la división de los poetas en clásicos y románticos». Dryden intentó seguir los cánones literarios de la escuela francesa del siglo de Luis XIV; pero su gusto era correcto y su imaginación más exaltada que la de los poetas que quiso copiar. Addison si bien escribió versos no era un poeta. Pope fue clásico a lo francés, pero quedó muy distante del original modelo de la antigüedad griega, como se desprende de su traducción de Homero, que sin ser una obra mala, «es la copia más infiel que darse puede». Desde Cowper hasta el momento actual, añade Galiano, la poesía inglesa es quizá la más rica entre las modernas, tanto por el número como por la calidad de sus obras. Procede esta circunstancia de que volviéndose de espaldas los autores ingleses a las «reglas erróneas» y no preocupándose de ser clásicos ni románticos, fueron «lo que eran los clásicos antiguos en sus días y lo que deben ser en todos tiempos los poetas».³⁴¹

Y ya llegamos ¿cómo no? Al tan debatido punto de las unidades dramáticas. ¿Deben observarse las de lugar y tiempo, como pretenden los dogmatizadores neoclásicos, o solamente la de acción: *Denique sit quodvis simplex dumtaxat et unum?* Alcalá Galiano se maravilla que seamos nosotros entre las modernas literaturas, los únicos casi que no osábamos traspasar los límites establecidos a este respecto, por los legisladores literarios de los siglos XVII y XVIII, de dentro y fuera de España. Como Moratín y Martínez de la Rosa, por ejemplo, hacen tanto hincapié en la observancia de dichas unidades -de lugar y de tiempo- cuando en todas las demás naciones se porfía vehementemente sobre la conveniencia o no de respetar esta regla y otras parecidas, Pues qué, ¿en muchos teatros de París e incluso en el llamado por antonomasia francés, «largo tiempo santuario del culto clásico» no se representaban dramas cuyo asunto se desenvuelve en tiempo superior a veinticuatro horas y en las que la escena pasa de Aquisgrán a Zaragoza? ¿No habría sido preferible ver si la clase de drama que concibieron Lope, Calderón y Moreto, podía ser susceptible de cultivo y mejoras hasta conseguía «una producción nacional robusta y lozana, en vez de la planta raquítica» que habíamos tomado de Francia?³⁴².

Nuestro autor se congratula de que la nueva teórica literaria haya roto la cadena de tradiciones respetadas y destronado a los preceptistas, cuya autoridad se tenía por infalible. Al menos, lo que en las dos centurias anteriores se cumplía a ojos cerrados, porque nadie osaba discutir tales normas o cánones, ahora se examinaban, y adoptárase o repudiárase, lo cierto es que había de ser contrastado por nuestro propio juicio. Las consecuencias derivadas de este nuevo orden literario fueron varias y muy importantes. Libertad de la fantasía creadora, que no tendrá ya que moverse dentro del marco fabuloso o histórico de la literatura griega o latina. Licenciamiento de los mitos paganos, incluso respecto de los usos alegóricos. Adopción de asuntos medioevales,

cuya lejanía temporal garantiza el valor estético de cada uno, y que siendo de gran fuerza emotiva y pasional constituyen un verdadero filón de poesía. Examen de nuestros afectos en cuanto tienen de propios e individuales; y poetización de aquellas modalidades de la vida activa, cuyas encarnaciones literarias nos ofrecieron Dalavigne, Beranger, Manzoni, Burs, Moore, Campbell y Schiller.

Muchas de las ideas expuestas por Alcalá Galiano en este Prólogo a *El moro Expósito*, andaban dispersas en otros estudios críticos³⁴³ precedentes, desde la *Poética*, de Luzán a la de Martínez de la Rosa o a los artículos y ensayos de Lista. Pero ninguno hasta ahora, salvo don Agustín Durán (que tanto contribuyó, de modo indirecto, al triunfo del romanticismo), dedujo de tales principios conclusiones tan categóricas. Por eso se ha considerado este trabajo de Galiano como un manifiesto romántico. El conocimiento que tenía nuestro autor de las literaturas inglesa y francesa, los días en que se escribió dicho prefacio, saturados ya de anhelos reformadores y la prontitud con que germinan en las almas apasionadas y fogosas las ideas de renovación, hicieron posible tal fenómeno literario. Tenía éste, además, la particularidad de denotar una progresión en el camino de las ideas estéticas, pero no tan incondicional como un poco ligeramente se ha supuesto por algunos críticos. Sabido es que Alcalá Galiano en la prensa gaditana y desde las columnas de la *Crónica Científica y Literaria*, de Madrid, había contendido con Böhl de Faber, mostrándose partidario, juntamente con don José Joaquín de Mora, del neoclasicismo³⁴⁴. La verdadera posición literaria de Galiano equidistó de la rigidez preceptiva y de las extravagancias de la nueva escuela. Este fue, a nuestro juicio, su auténtico sentir respecto de las dos sectas que, dentro del arte, se disputaban el predominio. Si mariposeó, por decirlo así, de uno a otro ámbito literario, ya declarándose clasicista a lo Boileau, en sus composiciones líricas de la primera época y en sus artículos impugnando a Böhl de Faber, ya proclamándose seguidor de la teórica romántica en el prólogo que acabamos de examinar combatiendo duramente a Meléndez y Cienfuegos, y apareciendo quejumbroso y desalentado en sus poesías a Cádiz y a la muerte de su hijo, fue por dejarse llevar de la postrer lectura o del ambiente. La falta de conocimientos profundos, de lastre erudito, que modelaran vigorosamente su alma, hízole ser voluble y antojadizo en estas materias. Pero había en su conciencia estética un intuitivo recto sentir, un como a modo de golpe de vista para apreciar bien el oro de ley de ambas escuelas, y para no dejarse engañar de los falsos orives.



D. Antonio Alcalá Galiano
[Págs. 184-185]

Un año después de publicado el prólogo a *El Moro Expósito* en las lecciones dadas en el Ateneo de Madrid, sobre la literatura española, francesa, inglesa e italiana en el siglo XVIII³⁴⁵ y en el prefacio a las *Poesías*, de Valera³⁴⁶ confirmaba Galiano su buen juicio y gusto literario. Considera a Shakespeare «uno de los hombres más grandes que se han conocido en aquella edad y en todas, quizá el primer dramaturgo del mundo». Admite como indudable el sumo influjo que el clima ejerce en la formación del pensamiento, aunque no vaya tan lejos como Montesquieu, que pretendió hallar en el clima de cada país la razón de su legislación. Si bien con algunas restricciones, propias de los resabios neoclásicos, alaba a Calderón, a quien llama «gran dramaturgo», aconsejando que se le estudie y aplauda, ya que su género es de mucho mérito, y se erró al quererle desterrar de nuestro suelo e intentar aclimatar en otro de procedencia forastera. Observa, como Durán, que la dramática española era «la verdadera hermana de nuestros romances». Diputa de «bastante pobre» los comentarios de Herrera a las obras de Garcilaso; reprueba el que se haya intentado encontrar en una novela famosa la virtud y nobles pensamientos propios de la mujer pudorosa, entre «el inmundo cieno del vicio en el alma de una prostituta», y al juzgar a Voltaire como poeta trágico, exclama: «¡Qué error tan grave el de pintar a los indios -se refiere a la Alcira- como si fueran filósofos del siglo XVIII».

De nuestros poetas románticos dirá que se mostraron audaces en sus concepciones, pero sin que esta osadía se hiciera acompañar sino rara vez, del tino o del acierto. Así, huyendo de los delirios de Zorrilla se produjo en nuestra literatura de entonces, una reacción, hasta cierto punto beneficiosa, pero que extremada en demasía podría

habernos llevado de nuevo a los «fríos y amanerados» poetas sevillanos de principios del XIX.

- V -

▽△

Don Eugenio de Ochoa

Don Eugenio de Ochoa³⁴⁷ fue uno de los escritores más diligentes; que más batallaron en su época. Sus actividades literarias corresponden a varios géneros. Volveremos a encontrarle cuando tratemos de la novela romántica. Tradujo varias obras dramáticas además de contribuir con algunas originales al enriquecimiento más numérico que cualitativo de la escena española³⁴⁸. Puso en castellano también las grandes novelas románticas -*Nuestra Señora de París*, *Guy Mannering*, *El conde de Tolosa*- juntamente con otros libros históricos o científico-filosóficos, como *La Creación*, de Quinet y la *Historia de Inglaterra*, de David Hume, que entonces se disputaban la atención del público ilustrado. Sin pecar de descontentadizos y severos, cabe decir que fue más que un verdadero artista literario, un erudito y un investigador. La estudiosidad perseverante y el encuadrarse en una profesión muy relacionada con los libros, no bastan para forjar al artista. El *quid divinum* del arte es algo nativo, consubstancial, que va integrado en nuestra alma y sólo espera la ocasión propicia en que mostrarse, ya por propio e incoercible impulso, ya por el estímulo de agentes exteriores.

Ochoa se educó, como tantos otros compañeros suyos de letras, en el colegio de San Mateo, de Madrid; esto es, bajo la dirección y magisterio de Lista. Asomose al mundo literario como colaborador de *El Artista* y su cargo de bibliotecario de la Nacional, cuando estaba próximo a cumplir los seis lustros -año éste 1844- en que fue recibido como académico en la Española, permitióle el manejo de un amplio arsenal bibliográfico, si bien sus trabajos de colector, anteriores a esta fecha, le acreditaban ya de investigador y erudito.

Aunque leamos con excelente disposición benévola sus escritos, siempre llegaremos a la conclusión de que anduvo más diligente y afanoso en buscar y compilar, que en componer obras originales y de mérito³⁴⁹. De sus búsquedas acuciosas tenemos una prueba irrecusable en el hallazgo de la *Crónica rimada del Cid* y del *Cancionero de Baena*³⁵⁰. Ochoa había estado en París, primero a los catorce años de edad, pensionado por Fernando VII, para recibir las enseñanzas de la Escuela Central de Artes y Oficios, y después, huido de España por los acontecimientos políticos de la Granja. Durante esta segunda estada en la capital de Francia su laboriosidad ofreció testimonios tan valiosos, como los dos precitados descubrimientos y la aparición de varias colecciones literarias³⁵¹. No esperéis encontrar en la introducción puesta por Ochoa a cada una de éstas ningún rasgo crítico, que merezca la pena de ser aquí comentado o simplemente expuesto. Más bien parece rehuir el análisis e interpretación de las materias y figuras que nutren dichas compilaciones. Del brevísimo prefacio que aparece en sus *Apuntes para una biblioteca de escritores españoles contemporáneos*, podría decirse que, además

de ser muy modesto en sus pretensiones, está escrito desaliñada y vulgarmente. La colección es desigual. No se ha dado a cada autor el espacio que corresponde a su valer. Las noticias³⁵² biográficas suelen ser escasas y los juicios, cuando se formulan, excesivamente pocos³⁵³. No compartimos esta deliberada actitud del colector. «[...] Nos hemos abstenido de toda crítica -observa- y por regla general nuestro mayor anhelo ha sido eclipsarnos lo más posible detrás de los autores que deseamos hacer conocer a nuestros lectores extranjeros»³⁵⁴. Entendemos que cuando se brinda al público docto de un país forastero una pléyade de poetas y prosistas, no está demás y es por el contrario deber inexcusable anteponer a los frutos elegidos de cada ingenio, no sólo el mayor número posible de antecedentes biográficos, sino algún comentario substancioso y cabal, que haga más apetecible la lectura de los fragmentos coleccionados. La posteridad, como añade Ochoa, es la que de un modo más definitivo juzga los valores espirituales precedentes. Pero esta gran verdad no excusa al compilador de textos literarios de mérito generalmente admitido, de exteriorizar su opinión y de estamparla al frente de cada autor. Si hemos de aguardar el fallo o veredicto de las generaciones venideras, habríamos suprimido de un plumazo la crítica contemporánea.



D. Eugenio de Ochoa
[Págs. 188-189]

Reconozcamos el nobilísimo empeño de Ochoa al pretender que nuestras celebridades literarias de la primera mitad del siglo XIX traspasasen los límites

fronterizos, para recreo del curioso lector extranjero y gloria de España. No estemos remisos en aceptar como circunstancias evidentes, las enormes dificultades que tenía que ofrecer un propósito como éste, concebido y realizado allende el Pirineo, sin asistencias y colaboraciones prontas, desinteresadas y entusiastas. Y admitamos, por último, que confundidos en el mismo haz compilador y compilados sin esa perspectiva histórica, temporal, tan necesaria para justipreciar bien las cosas, para discriminar y discernir valores artísticos, que sólo en la serenidad de la lejanía presentan sus auténticas proporciones fundamentales y expresivas, no es quehacer fácil formar un copioso ramillete de trozos literarios. Mas así y todo, siempre habrá que lamentar lo sobrio y hasta sórdido, unas veces, y lo expeditivo y verboso otras, que estuvo Ochoa al trazar la semblanza de cada uno de los escritores coleccionados.

Hemos advertido antes que esta compilación es muy desigual, en cuanto se refiere al espacio concedido por el recopilador a cada ingenio. Veamos el siguiente ejemplo: Don Javier de Burgos, cuyos relevantes y variados méritos somos los primeros en reconocer, ocupa, entre la semblanza literaria de Ochoa que le precede y los trozos de sus obras recopilados, ciento cuarenta y cuatro páginas del primer tomo. Se han coleccionado de sus diversas actividades trabajos políticos, académicos e históricos, poesías, traducciones de Horacio y la comedia en tres actos *El Baile de Máscara*. A Espronceda, por el contrario, se le dedican cinco renglones de antecedentes biográficos y se incluyen de él en la colección, fragmentos del *Pelayo* -obra de la juventud y la menos reveladora de la índole de su genio poético- y la *Canción del pirata*. Lo mismo ocurre con Zorrilla, de quien se insertan cuatro composiciones y a quien se despacha con nueve líneas biográficas. Sin que pueda alegarse respecto de este último la circunstancia de no haber aparecido aún sus versos o haber salido de molde casi simultáneamente, con relación a los *Apuntes*, como sucedió con las poesías más celebradas de Espronceda, ya que en 1840, fecha en que se publicó la colección de Ochoa, había dado a la luz el vate vallisoletano ocho tomos de composiciones líricas.

De las introducciones puestas por Ochoa a sus *Tesoros*, es decir, a sus compilaciones de obras dramáticas, narrativas, históricas, líricas, místicas, religiosas, etc., nada o muy poco puede entresacarse que además de ser original, trascienda a verdadera crítica. Observemos también, de pasada, que si nos parecen muy útiles y convenientes los florilegios de versos líricos, si han sido bien elegidas las composiciones de cada autor, no estamos tan dispuestos a admitir la conveniencia de las antologías en prosa. Una poesía, cuando no se ha tomado tan sólo un fragmento de ella, es una obra perfecta. A través suyo, el lector inteligente descubrirá la idea capital, la inspiración y entusiasmo lírico del poeta, las imágenes y comparaciones, el número, la riqueza y hermosura de la dicción, el plan, esto es, cuantos elementos formales e internos constituyen la composición. Para conocer, por ejemplo, la Giralda, la Torre del Oro, o el Alcázar de Sevilla, bastará que nos hayamos detenido a mirarlos por fuera y por dentro. Pero no se nos ocurrirá decir que conocemos la bella ciudad ribereña del Guadalquivir por haber pasado una vez por la calle de la Sierpe o haber cruzado la Plaza de San Fernando. De igual modo la oda de Fray Luis de León a la vida del campo o la dedicada a Salinas, es suficiente para saber cómo vibran las cuerdas de una lira, qué clase de numen poético tenemos delante. Mas no nos inclinamos a creer que un fragmento del *Quijote*, de la *Historia de España*, de Mariana o de *La vida del Gran Tacaño*, de Quevedo, basten para conocer bien al autor. De aquí que siempre miremos con cierto desvío las antologías en prosa, a excepción, claro es, de las que persiguen fines didácticos: *ad usum scholorum*.

Proverbial fue en Ochoa, como en Hartzenbusch, la benevolencia con que acogió siempre a los que probaban fortuna en el ámbito literario. Pongamos bien de resalto esta simpática cualidad. En la república de las letras, en cualquier país en que se instituye, generalmente abunda más el crítico rijoso, intolerante y severo o el que se da por no enterado de la labor ajena, si no es de muchas campanillas y gran espectáculo, que el que como Ochoa, Hartzenbusch, Valera y algún otro por el estilo, tiene la pluma dispuesta a emplearse en el elogio de neófitos y principiantes, o al menos, en estimularles.

Aunque el autor de *El auto de fe* y de *Ecos del alma* se enroló con suma complacencia propia en las huestes alharaquistas del romanticismo español, y coadyuvó con sus actividades al próspero desarrollo de esta nueva escuela, no se desentendió nunca, como así lo prueban también sus tareas de recopilador, de nuestra literatura clásica.

Ni a Espronceda, ni a Zorrilla, nos los imaginaríamos husmeando y manoseando, con diligente comezón erudita investigadora, los manuscritos españoles existentes en la Biblioteca Real de París. Ochoa pagó el natural tributo a la moda literaria que se enseñoreaba de los países europeos de más prosapia creadora, dentro del arte. Llamó «carril aristotélico-horaciano» al vial seguido por los neoclásicos. Reconoció que todos los hombres, *plus minusve*, «reciben por necesidad la influencia de las ideas de su tiempo»; que cada uno «pertenece a su siglo; participa del gusto dominante, que cunde hasta por el aire que se respira, y adopta, sin sentir, parte de sus manías y extravagancias por ridículas que sean a los ojos de la razón imparcial, como sucede con las modas, que repugnando al principio, acaban por agradar a sus mismos censores»³⁵⁵. Pero no estará remiso en proclamar, ante la interrogante de cuál sería el fallo que las generaciones futuras dictasen respecto de los dos partidos literarios que dividían y agitaban la sociedad moderna en su tiempo, «el peso que hará siempre en la balanza de las probabilidades, a favor de la doctrina clásica, la sanción unánime de más de veinte siglos»³⁵⁶.

Estimada en su conjunto la labor literaria de Ochoa, fue muy considerable. Pero para formular este juicio será necesario que nos detengamos a examinar sus trabajos atómicos y diversos. En esta disciplina de la crítica literaria es más frecuente la discontinuidad creadora, esto es, el saltar de unos temas a otros, y removerlo todo incluso, pero sin dar grandes proporciones a estos trabajos, que el girar tan sólo o principalmente alrededor de un determinado objeto, hasta agotar casi la materia propuesta o las posibilidades de quien la acomete. Para encontrar un Menéndez y Pelayo, un Taine o un Ticknor, hallaremos infinidad de críticos cuyas actividades se desparramarán sobre diversos objetos, sin que nos den por con siguiente esa impresión de esfericidad, de cosa perfectamente redondeada y concluida, que sólo le está permitido producir a un contado número de escritores.

Ochoa, además de los *Tesoros* ya enumerados y de los *Apuntes*, a que nos acabamos de referir, tradujo las obras completas de Virgilio. Versión a la que puso una erudita introducción, comentarios y notas. Como la lista de traductores españoles del autor de la *Eneida*, no era muy copiosa y muchas de estas traducciones tienen una modesta finalidad docente, Ochoa contribuyó con su esmerado trabajo a poner al gran mantuano al alcance de los lectores estudiosos y de buen gusto. El *Epistolario español* editado por Rivadeneyra³⁵⁷, y la *Colección de los mejores autores españoles antiguos y modernos*,

del editor Baudry, que empezó a publicarse en París al año siguiente de la llegada de Ochoa a la ciudad del Sena, tienen también prefacios suyos más reveladores de un plausible y acucioso prurito divulgador, que de alto y trascendente sentido crítico.

- VI -

▽△

Gil y Carrasco

El delicado autor de *La gota de rocío* y de *La violeta*, no sólo fue el hijo predilecto de las Musas y uno de los mejores novelistas o acaso el primero, dentro de la escuela romántica, sino que además cultivó, con envidiable tino e imparcialidad suma, la crítica literaria. Los trabajos de esta índole de Gil y Carrasco, que es el escritor a que nos referimos, como de las circunstancias enumeradas habrá deducido el lector, están recogidos en el segundo tomo de sus obras en prosa³⁵⁸. Colaboró en el *Correo Nacional*, el *Semanario Pintoresco Español*, *El Pensamiento*, *El Laberinto*, *El Sol* y otros. Las columnas de estas publicaciones se vieron honradas con numerosos escritos suyos, como la leyenda de *El lago de Carucedo*, artículos de costumbres, tan en boga a la sazón y de crítica literaria e histórica.

El estreno de *Doña Mencía*, de Hartzenbusch da a Enrique Gil la primera oportunidad de lucir su talento observador y analítico. Un año antes había aparecido en las páginas de *El Español*³⁵⁹ la bella composición lírica titulada *La gota de rocío*. No era, pues, desconocida del todo la firma del literato leonés, si bien a partir de estos años se robusteció y consolidó su fama. Los trabajos de crítica literaria, que vamos a examinar de seguida, su novela histórica *El señor de Bembibre* y sus hermosos versos *A la violeta*, contribuyeron escalonadamente a su exaltación definitiva.

Pasada con el alborear de los pueblos, observa nuestro autor, la oda, si nos atenemos a su verdadero y filosófico alcance, y la epopeya, con la adolescencia de las naciones, nos queda el drama, como trasunto del vigor y plenitud de éstas. El sentimiento, es decir, los afectos que nos conmueven y agitan, es lo único que nos identifica entre sí. Las ideas e intereses que nada tengan que ver con nuestra afectividad, con nuestras pasiones, nunca ofrecerán en su movimiento y porfiar constantes una segura y firme base a la reconciliación y fraternidad de los hombres. «El sentimiento rescató, iluminó y fijó un mundo agonizante desde lo alto de una cruz: el sentimiento será lo único que alcance a cambiar la dirección interesada y egoísta del siglo».

A esta conclusión llega Enrique Gil tras de considerar, -relegados a segundo término la discusión parlamentaria, la prensa periódica, las escuelas y colegios, y el púlpito, como medios que pueden emplearse para dirigir y moralizar a la sociedad- el drama social como el mejor de todos ellos. El sentimiento humanado mediante la representación escénica, reproducido con toda su fuerza moral y aleccionadora, puesto que no hacemos otra cosa que infundirlo en seres vivos, dinámicos, tomados de la realidad misma y ofrecidos a los demás a guisa de ejemplos que imitar o repeler, es el instrumento poderoso de que debe adueñarse el genio creador.

Por cuanto antecede podemos incluir a Gil y Carrasco entre los autores que propugnan la misión correctora y docente del teatro. «El drama -dice- es la expresión

literaria más completa de la época presente, la que más influjo está llamada a ejercer sobre la actual sociedad».

El ruidoso fracaso que sufrió la primera representación de *Macbeth* en el teatro del Príncipe, proporciona a nuestro crítico una nueva liza en la que medir sus armas con el público que tan injusto veredicto había dictado. Como ya indicamos en otra parte de este libro, la famosa tragedia shakesperiana había sido traducida a la lengua española por don José García de Villalta. El auditorio, pésimamente educado desde el punto de vista artístico y de una urbanidad también deplorable, si no hemos olvidado cuanto respecto de las funciones teatrales dijimos en nuestro primer ensayo, rechazó la obra entre gritos, risotadas y abucheos. ¿Cabe atribuir tal infortunio a la deficiente interpretación de la tragedia, a las malas y pobres decoraciones, a la versión poco esmerada? Romea, aunque muy por bajo de un Garrick o de un Kemble, estuvo bastante inspirado en algunas escenas. Matilde Díez hubiera representado mucho mejor el papel de Julieta, de Desdémona o de Cornelia. El actor Luna no acertó a dar a Macduff toda la entonación debida. Sobrado y Florencio Romea ejecutaron «con acierto sostenido y cabal» sus respectivos personajes. La empresa, no obstante lo próximo que estaba el término de su contrata, hizo cuanto pudo para lograr el éxito. Y la versión de García de Villalta, que había tenido que luchar con los inconvenientes de la metrificación y la dificultad de ser la lengua inglesa derivada de diferente tronco que la nuestra, si no consiguió vencer todos los obstáculos, logró muchos trozos de versificación fácil, elegante y numerosa. Como vemos, si la ejecución de la obra no fue una maravilla, tampoco fue un desacierto. ¿A qué achacar entonces lo ocurrido? Enrique Gil atribuye el fracaso a la circunstancia de no ser en un todo adaptable a nuestra época, creencias, costumbres y civilización, el teatro de Shakespeare³⁶⁰. El color azul de nuestro cielo, el terrible sol que nos alumbra y abrasa, nuestro desenfado y el «giro casi del todo exterior y desenvuelto de la imaginación meridional» nada tenían que ver con «las nieblas de Escocia, su naturaleza agreste, sus magas, sus apariciones y el carácter abstracto y visionario de los hombres de aquel tiempo»³⁶¹. Existía, pues, mucha desemejanza entre la fisonomía dramática de Shakespeare y la de nuestros dramaturgos para pensar nunca, ni por soñación, en acomodarla a nuestros sentimientos. Por otra parte, sigue observando Gil y Carrasco en su segundo artículo sobre *Macbeth*, ¿cómo medir nuestros recursos escénicos con el esmero y el lujo derrochados por los demás teatros de Europa y de un modo especial por los de Inglaterra, en los que las obras de este mérito se representaban con toda pompa y lucimiento?

Pero nada de esto justifica el desvío del público respecto de la tragedia shakesperiana. Nuestro crítico reconoce que la musa del trágico inglés está afeada por algunos lunares de consideración. Sin embargo, nunca serán mayores los defectos que las bellezas. Antes nos había hecho la semblanza de Shakespeare en esta forma interrogativa³⁶², pero exacta y vigorosa: «¿Cómo sujetar los vuelos de esta águila altiva a la voz de un halconero? ¿Cómo encerrar en la prisión de las reglas a este Sansón que tenía fuerzas de sobra para cargar con sus puertas, y hasta para lanzarlas contra las murallas enemigas?»³⁶³. Sería a todas luces injusto, añade Enrique Gil, determinar con el anteojo clásico las gigantescas proporciones del dramaturgo inglés. Si apenas puede recorrer dicho anteojo uno por uno los pormenores de una obra de arte, malamente lograría «reunir en su foco el imponente conjunto de tan altas creaciones».

¡Qué lejos quedan ya las reservas y distingos de la crítica neoclásica menos desfavorable para el glorioso autor de *Hamlet* y *Ricardo III*, no digamos los irreverentes

juicios que sobre nuestra áurea literatura emitieron los Montianos y Nasarres! «Manca y descabalada» parecióle al poeta de Villafranca del Bierzo la traducción que del *Hamlet* hiciera Moratín, el hijo. ¡Cómo no, si alcanzó a descubrir en días que aún se tiraba del compás y de la regla, esto es, de los preceptos de los antiguos legisladores del arte, todo el complejo mundo que bullía en el espíritu de Shakespeare! No, no era tan sólo «un lujo vano de exterioridades y apariencias» lo que constituía la genial concepción de Macbeth. Clásicos y románticos coincidían en reconocer que el mérito incuestionable de Shakespeare estribaba en el análisis concienzudo y hondo del corazón humano. Y la fuerza vital de este corazón, con sus «vaivenes y combates» ¿no es en esencia la misma en todos los hombres y pueblos? ¿Qué diferencia fundamental cabría establecer entre los amores de los hijos del primer hombre y los amores nuestros? ¿No se derivan de la uniformidad de los afectos humanos, la fraternidad, la caridad, la filantropía, todos los sistemas que la filosofía ha bosquejado y que la religión desarrolló y alentó con su numen? Pues si los hombres, como vemos, tienen este punto básico, substancial, de coincidencia, «este elemento primitivo, idéntico y común» del que se apodera la fuerte mentalidad de Shakespeare y su vigor osa inspiración, ¿puede negarse, en buena lógica, el ascendiente de su opulenta poesía en cualquier país del mundo?

Gil y Carrasco al romper esta lanza en honor de Shakespeare vio en *Macbeth* la admirable desemejanza que existe entre la multitud de sus personajes; la encarnación tan «exacta, filosófica y profunda» del crimen, con la patética gradación de sus matices psicológicos; la siniestra evolución del alma de Macbeth, que siendo noble, valerosa y sencilla se deja arrastrar de la ambición y va a caer en el desenfreno más aborrecible. Podrán estar en lo cierto los que afirman que de todas las creaciones del trágico inglés, ésta es la que menos encaja en el marco del teatro, y especialmente en nuestra escena. Mas en ninguna otra desplegó Shakespeare su genio «de un modo más atrevido y más completo». Y sin embargo... La exclamación que lanza Macduff: «¡Macbeth no tiene hijos!», cuando Rosse le refiere la muerte de su esposa y sus hijos, «rasgo [...] que no tiene par en el mundo dramático» fue acogida con risas por una considerable parte del público que asistía a la representación. «Derecho que no disputamos -observa Enrique Gil con amarga chanza- puesto que se compra por la módica cantidad de dos pesetas»³⁶⁴.

Bastaría este trabajo de crítica literaria para acreditar a Enrique Gil de discretísimo juez en materia de arte, para que quedara bien puesto de resalto su talento analítico y su buen gusto. La dialéctica vigorosa; el tino con que justifica la mínima parte de razón que tuvo el público al sentirse decepcionado respecto de la tragedia shakesperiana; la enumeración de los elementos externos y psicológicos que obraron el milagro de su personificación dramática a través de la poderosa inspiración de Shakespeare, y el juicio imparcial y desinteresado que le inspira la actuación de cada intérprete, tuvieron respuesta inmediata en la buena acogida que el público, inteligente y docto, concedió a los artículos críticos del literato leonés.

Poco inclinado éste a la división de las letras en clásicas y románticas, afirma que en las bellas artes sólo hay bueno y malo. Ni el soberano impulso de la inspiración puede eximirse del poder moderador de la lógica, ni el ser vil remedo de los modelos clásicos pondrán nunca en conmoción nuestra sensibilidad. Entre el numen creador y nuestras ideas y afectos ha de existir la correspondencia necesaria, si aspiramos a sentir y comprender el esfuerzo de la mente y del corazón, que de consuno intervienen en la elaboración de la belleza. «Cuando las creencias religiosas o sociales se alteran es

imposible que la expresión de estas creencias no mude al mismo tiempo de forma; es imposible que las nuevas ideas no revistan formas nuevas también»³⁶⁵. De aquí que nuestro autor acepte de la escuela clásica el criterio de la lógica, y del romanticismo todo el vuelo de la inspiración, «toda la llama y el calor de las pasiones».

Reconoce Gil y Carrasco que la literatura clasicista del siglo XVIII surgió de la necesidad de poner orden y disciplina dentro de la anarquía y confusión que nuestra república literaria había heredado, por decirlo así, de los escritores de la segunda mitad de la anterior centuria. El romanticismo vino más tarde como consecuencia de tal severidad y estrechez de cánones artísticos, y aún comprendiendo los extravíos de esta escuela literaria, era el único medio de liberar al espíritu creador de las «injustas cadenas de los reglistas».

Todas estas reflexiones son formuladas con motivo de las poesías de Zorrilla. Y como entre ellas figurara la llamada *Estatua de Cervantes*, de alcance trascendental y filosófico, hará notar que no es esta clase de composiciones la que mejor cuadra a los pocos años del poeta, ya que requieren en su desenvolvimiento y finalidad un fondo de plenitud moral, que en contadísimas ocasiones o nunca suele ser patrimonio de la juventud. Más adelante y respecto de la poesía *A una calavera* observará muy juiciosamente que aunque se acepte todo género de inspiración -«estamos convencidos de que la poesía no es otra cosa que el reflejo del sentimiento»- no promueve su simpatía (la de nuestro crítico) esta clase de composiciones tan acerbas y desconsoladoras «que despoja al alma hasta del placer de la melancolía, y anublan a nuestros ojos el porvenir más dulce, el porvenir de la religión»³⁶⁶.

En la *Revista teatral* publicada en el *Semanario Pintoresco Español*, en octubre de 1839, se reproducen, *mutatis mutandis*, las mismas consideraciones que don Agustín Durán, primero, en su *Discurso* ya comentado anteriormente, y Alcalá Galiano, después, en su *Prólogo al Moro Expósito*, de que también hemos hecho dilatada mención, formularon respecto de los géneros clásico y romántico. Las bellezas del mundo moral, como las del físico, arguye, no consisten tan sólo en la regularidad y el orden. «La imitación es de suyo estéril y angosta». Del mismo modo que los preceptos literarios que no se fundan en «el orden eterno e incontrastable de las cosas» en vez de estimular al genio, le cohiben y frenan con grave daño del general progreso. Una honda mutación de valores espirituales -el mundo antiguo y el moderno- tenía por fuerza que operar también, dentro del arte, la transformación correspondiente, tanto de su contenido como de sus formas expresivas. La revolución literaria vino tras la revolución política como resultado lógico e inevitable. «Los vestidos del niño no venían bien al mancebo, y las nuevas emociones, los nuevos cuidados y las esperanzas nuevas también que brotaron en el seno de la removida humanidad, hubieron de buscar un medio de manifestarse»³⁶⁷, y algo después sentará esta bien ponderada afirmación: «Estudiar en los libros no es estudiar en la naturaleza, y las inspiraciones que no se beben en este gran manantial corren inminente peligro de salir a luz enfermizas y defectuosas».

¿No fue éste, precisamente, el grave error de nuestros autores dramáticos del siglo XVIII y primeros del XIX, de *Hormesinda*, *Lucrecia*, *La Petimetra*, *La Condesa de Castilla*, *Zoraida*, *Coriolano*, y los *Pelayos*, de Jovellanos y Quintana? Más llevados del prurito de la imitación, del calco, por lo general defectuoso, del teatro clásico, -del teatro clásico a través de los trágicos franceses, con lo cual el servil remedo venía a ser de segunda mano- que de la propia inspiración arrebatada y pujante, derivada de la

fricción íntima y vigorosa del espíritu con la vida misma, sus creaciones carecieron no sólo de originalidad, sino de brío. De igual modo que por boca de pastores y zagalas, en nuestra poesía bucólica del siglo XVII, discurrían sutilmente los cortesanos de aquella época, con lo que quedaba al descubierto el artificioso arte pastoral, y los griegos y romanos de Corneille, Racine y Voltaire se comportaban espiritualmente cual si fueran filósofos, políticos y palaciegos de la corte de Luis XIV y de Luis XV, en la que como es sabido floreció el último de los trágicos citados, nuestros dramáticos del siglo XVIII y principios del siguiente incurrieron también en tan reprensible fundamental anacronismo. ¿Acaso el *Pelayo* de Quintana, superior sin duda a los de Moratín, el padre, y Jovellanos, pero más deslumbrador por lo sonoro y vibrante de los versos que por el vigor moral del héroe no dista mucho de ser el supuesto hijo de Favila y de la princesa Doña Luz, si hemos de dar pábulo a la tradición?

Al juzgar Enrique Gil las *Poesías*, de Espronceda³⁶⁸, advierte con ocasión del frustrado poema épico el *Pelayo*: «[...] en el estado presente de las ideas y de la sociedad la epopeya es género de difícil cultivo y poco acomodado a la filosofía del sentimiento[...] la única epopeya compatible con el individualismo de las naciones modernas es la novela, tal como la han entendido Walter Scott, Manzoni y algún otro». Afirmación acertadísima que no hubieran tenido inconveniente en suscribir los más recalcitrantes clasicistas y que más tarde tomó nuevo vigor y prestancia en la pluma egregia de nuestro Valera.

La poesía lírica, sigue observando Gil y Carrasco, adopta de modo progresivo un carácter más hondo y universal y cuanto más cerca esté de la verdadera naturaleza del sentimiento tanto más próxima estará también de cumplir, con la máxima plenitud estética, su objeto.

Hemos dicho al principio de estos comentarios que la crítica de Enrique Gil se caracteriza, no sólo por su discreción, sino además por su imparcialidad. Sin embargo, aún reconociendo nosotros que el soneto de Espronceda a la rosa es muy bello, ¿no será quizá exagerado asegurar no conocer, como afirma nuestro crítico, en la lengua castellana «ninguno más terso, lleno, fluido y acabado»? En la patria de Lope, Argensolas, Góngora -que también tiene, por cierto, otro soneto dedicado a la rosa-, Quevedo y Arguijo, pudiera parecer desmedido tal elogio. Y en lo que no dudamos en afirmar que estuvo menos afortunado es en el juicio que le inspira el *Verdugo* y el *Reo de muerte*, composiciones que juntamente con el *Mendigo*, corresponden a un género de poesía humanitarista y socializante, más espectacular que de hondo valor lírico, como ya hicimos notar a su debido tiempo.

Además de los trabajos del escritor de Villafranca del Bierzo que llevamos enumerados y de cuyo contenido crítico hemos procurado dar noticia con toda la extensión que permiten los límites de este estudio, el mentado autor publicó otros artículos y ensayos sobre los cuentos de Hoffmann, traducidos al español por don Cayetano Cortés, el *Teatro escogido*, de Tirso de Molina, Luis Vives, los *Romances históricos*, del duque de Rivas y varios más sobre publicaciones de carácter histórico o también literario.

En sus comentarios a los *Romances históricos* reiteró con ardoroso celo su profesión de fe literaria. Justifica la evolución estética del romanticismo con el profundo cambio experimentado por la conciencia moral de los pueblos. Si la literatura es el reflejo de la

sociedad, como la historia poética de sus ideas, afectos y costumbres, malamente podían vaciarse las nuevas modalidades del espíritu en moldes que les venían estrechos y que eran a cierra ojos, inadecuados. Admite Gil y Carrasco la necesidad de atajar con rígidos cánones retóricos la anarquía y el mal gusto imperantes en la segunda mitad del siglo XVII. «Pero lo que como contraveneno y socolor de medicina se introdujo, diéronlo aún después de combatida la enfermedad, por alimento de uso cotidiano»³⁶⁹, y ésta fue la causa de nuestro empobrecimiento literario, pues los «grillos y ataduras» impidieron el libre juego de nuestras facultades creadoras. Un hondo y minucioso análisis de los ídolos que habían marcado al genio el campo de sus operaciones, dio al traste con tan angostos límites. La teoría del sentimiento se fundó en los fenómenos psicológicos que nos ofrece la naturaleza del hombre. De aquí proviene la liberación del alma creadora, que pudo comunicar a los demás sus pasiones e ideas, sin las trabas neoclásicas, ya que admitidas, por imperativo de la verdad, las modificaciones que tiempo y lugar introducen en los pueblos, no cabía persistir empleando las formas estéticas correspondientes a otro modo distinto de sentir y de pensar.

Este viene a ser, en síntesis, el punto de vista de Gil y Carrasco en medio del movimiento literario a que asistía como uno de sus más significados secuaces.

Aparte de estos trabajos propiamente críticos y que bajo esta denominación vieron la luz por segunda vez en sus *Obras completas*, numerosas observaciones y juicios desparramados en su *Diario de viaje*, *El castillo de Simancas*, *Rouen*, *Una visita al Escorial* y *Bosquejo de un viaje a una provincia del interior*, revelan el fino sentido analítico de Enrique Gil, su ponderación y mesura y el buen gusto para elegir primores entre la broza de las cosas que le rodeaban.

- VII -

▽△

Pastor Díaz

La vida espiritual de Pastor Díaz, y damos este nombre a la aplicación que en las distintas esferas de la actividad social hace cada uno de sus facultades morales, nos ofrece varios aspectos. El ilustre autor de *La sirena del norte* y de *La mariposa negra* fue político doctrinal y militante, orador parlamentario, poeta lírico, novelista, periodista y crítico. Sabemos por el cuadro de las obras en prosa y verso que tenía en proyecto, el considerable aumento y variedad que habían experimentado las que de él conocemos. Pero la muerte segó prematuramente la vida de nuestro autor; y sus proyectados ensayos históricos sobre Fernando III y Alfonso X, su fantasía sobre la última hora de Napoleón, sus novelas *Los suplicios* y *Un crimen olvidado*, pensamientos, poemas y tentativas dramáticas, no llegaron a trasponer los internos límites de la mente creadora³⁷⁰.

El crítico que intente distinguir entre los caracteres líricos de las poesías de Pastor Díaz y los que sirven de fundamento a sus trabajos de crítica literaria, se verá en situación muy apurada. Como la poesía responde al libre juego de la imaginación y del sentimiento, que cuanto más se exalten, sin perder del todo, claro es, el dominio de sí

mismos, más llenarán de entusiasmo y contenido lírico sus creaciones, y la crítica, por el contrario, proviene del análisis y la reflexión, aun cuando se den en una misma persona las dos cualidades, esto es, la poesía y la crítica, siempre aparecerán en la realización literaria de ambas, perfectamente deslindados los campos. Podrá admitirse incluso el caso, como excepción de cuanto decimos, que el ardimiento lírico del poeta sea tan incontenible y vigoroso que llegue a fundir casi el análisis a que el crítico se debe principalmente. Pero si esto ocurre, veremos a seguido cómo la razón reivindica sus fueros y tiende a restablecer cuando menos el equilibrio del espíritu, si no llega a conseguir la preponderancia de las facultades discursivas sobre las meramente sentimentales e imaginativas.

En Pastor Díaz no es empeño fácil el discriminar unas y otras. Su espíritu es como un matraz, en el que entran los afectos y las ideas, el sentir y el razonar, mezclándose de tal modo, que el crítico aparece como una prolongación del poeta, sin que los reactivos que uno traiga para devolver a cada elemento integrante de esta crítica su primitiva simplicidad, logren el resultado apetecido. ¡De tal modo se confunden en él las vibraciones de la afectividad, y de la fantasía hiperestesiadas, con los resplandores de la razón vigilante y severa!

Para encerrar como en una síntesis todo cuanto queda dicho, añadiríamos que el autor de *Mi inspiración* y *Al acueducto de Segovia*, es un crítico elegíaco y patético. Tensas siempre las cuerdas de su alma, lo mismo suenan cuando las hiera el plectro del poeta que el escalpelo del juzgador. De aquí que no sea difícil encontrar en los trabajos de crítica literaria, contenidos en el tomo tercero de la edición ya indicada de sus *Obras*, exclamaciones y epifonemas que están reclamando, por su propia naturaleza, la forma rítmica. Que el pesimismo más desconsolador, como túnica funeraria que solían ceñirse los ingenios de aquella época, aliente, entrecortado y febril, a lo largo de los exámenes críticos. Y que se llegue a proclamar temeraria, pero valientemente, la supremacía del sentimiento sobre la razón, como condición *sine qua non* para juzgar una obra poética, «[...] el corazón, el sentimiento, la fantasía -afirma Pastor Díaz-, son el único método analítico aplicable a las obras de un poeta». «No es la tarea nuestra la crítica de los preceptistas o de los gramáticos. A las producciones del género de la que analizamos (las poesías de la Avellaneda), cumple otra crítica del corazón, del sentimiento»³⁷¹.

No repugnamos nosotros, ni mucho menos, este ardimiento lírico. Una crítica apuntalada tan sólo por una mente razonadora y fría; que fluya gota a gota, como por piquera de alambique; que tire a cada paso del compás y la regla; enguantada y encorsetada, como cualquier figurín académico de los días de Luis XIV, es lo mismo que pasar por la niebla sin mojarse, o estar junto a la lumbre sin sentir el calor de las llamas. Pero la posición opuesta, esto es, el desentenderse casi o en absoluto de la lógica y del raciocinio, fundiéndose por completo con la materia cuya calidad nos compete determinar, constituye también un grave peligro, cual ahora intentaremos probar.

Imaginémonos una tarde de febrero del año 1837. Por las calles de Madrid una fúnebre comitiva se dirige al cementerio de Fuencarral. En el ataúd, seguido de centenares de jóvenes, va el cadáver de un gran satírico español. Aquí no se puede decir con el clásico que «muere joven aquél que al cielo es caro», pues aún cuando está fuera de toda duda la mocedad del recién desaparecido, su muerte violenta y ajena a toda determinación divina, no debió de ser del agrado de los dioses. Sobre el féretro hay una corona: «la primera que en aquellos días se consagraba al talento». El patio del sagrado

recinto³⁷²: patio «pavimentado de huesos, incrustado de lápidas, entapizado de epitafios», contiene en este momento a toda la profusión de escritores, artistas y políticos que van a rendir postrer homenaje al malogrado compañero. «La descolorida luz del crepúsculo de la tarde daba palidez y aire de sombras a todos nuestros semblantes» -observa el señor Pastor Díaz. Un amigo del muerto -Roca de Togores-, pronuncia unas palabras a cuyo través van perfilándose los días «borrascosos, brillantes y malogrados» que aquél viviera. La tristeza, el dolor, la emoción de estos instantes alcanza toda su fuerza conturbadora. Los corazones vibran de un modo que sólo podrían comprender los que se hubiesen hallado en situación parecida. El espíritu de cuantos asisten al sepelio «está en otra región, vive en otro mundo». Los objetos circunstantes obran más intensamente sobre la sensibilidad. «El alma ve clara los misterios, o cree, porque lo siente, lo que tal vez no puede comprenderse». Reconoce su naturaleza espiritual, se desprende de la materia en que vive encerrada y se eleva a la contemplación de la Divinidad. Cuando desembocamos en este estado psíquico, de íntima y ultrasutil hiperestesia, «no se puede usar del lenguaje del mundo, y el alma siente la necesidad de otra forma para comunicar lo que pasa en su seno».

Pues bien, en este mismo instante, de en medio del selecto y nutrido concurso que presencia la inhumación precitada, un mozalbote, casi un niño, si hemos de dar pábulo a la afirmación del señor Pastor Díaz, de quien son las acotaciones precedentes, alza su pálida faz, clava en aquella tumba y en el cielo después, «una mirada sublime» y lee en «cortados y trémulos acentos» unos versos dedicados al glorioso desaparecido³⁷³, «Nuestro asombro fue igual a nuestro entusiasmo; -añade Pastor Díaz- y así que supimos el nombre del dicho mortal, que tan nuevas y celestiales armonías nos había hecho escuchar, saludamos al nuevo bardo con la admiración religiosa de que aún estábamos poseídos; bendijimos a la Providencia, que tan ostensiblemente hacía aparecer un genio sobre la tumba de otro, y lo mismo que en fúnebre pompa habíamos conducido al ilustre Larra a la mansión de los muertos, salimos de aquel recinto llevando en triunfo a otro poeta al mundo de los vivos, y proclamando con entusiasmo el nombre de Zorrilla»³⁷⁴.

Pastor Díaz, siete meses después del entierro de Larra, emitía el dictamen literario que acabamos de transcribir, Refrendaba con su autoridad crítica el dudosísimo mérito de una composición de circunstancias. Movido de este mérito supuesto encaramaba a Zorrilla en los cuernos de la luna. Como si poesía tan mediocre pudiera hacer pasar, todavía al socaire de la fuerte impresión sentimental del entierro de Larra, su evidente ramplonería lírica por fruto riquísimo del numen poético. He aquí el error a que nos puede llevar todo desequilibrio de las facultades morales, a favor de las afectivas. Las obras de arte tienen un mérito propio, real, congénito. No depende³⁷⁵ de tales o cuales particularidades ajenas. Determinadas circunstancias podrán contribuir a poner más de resalto el valor de una poesía, de un drama, de una novela o de un ensayo. ¡Pero pobres concepciones si desaparecido su instante favorable, carecen o andan escasas de propios merecimientos! Es posible que la oda de fray Luis de León a Francisco Salinas, fuera leída por el primero al segundo, allá en la estrechez de huraña celda. Una tosca mesa de roble, por medio; varios infolios en unos estantes o librería que apenas cubre un testero de la habitación, y una angosta ventana que sorberá ávida la claridad del día. Sin testigos, ni singularidades o accidentes que puedan realzar el contenido lírico de los versos -versos que van como desdoblándose en claros reflejos de luz sutilísima-, y, sin embargo, hoy están desafiando al tiempo y a todos los escalpelos de la crítica.

No se piense que hemos hecho de un grano de arena, una montaña, y que este botón de muestra de la crítica de Pastor Díaz, tiene un alcance meramente episódico. Prueba por el contrario lo que hay de hiperbólico en la crítica romántica. Las engañosas operaciones psíquicas a que se entrega el autor *De Villahermosa a la China* en su método analítico. La falsa posición en que se coloca para juzgar la poesía de Zorrilla. El concurso que le prestan las cosas circunstantes; que largo tiempo después de ocurridas siguen afectando su sensibilidad. Y, por último, el relleno lírico que el triste espectáculo de la inhumación de Larra proporciona a los versos de Zorrilla, sin que Pastor Díaz descubra la ficción y restituya a su verdadero puesto, en la escala de los valores literarios, aquella composición de circunstancias.

No es corcel de la fantasía, que tensos los músculos, alborotadas las crines y extendido el cuello en un supremo esfuerzo, se va bebiendo los vientos en su carrera, ni el revenirse de sentimentalismo, como si abiertos los poros de la sensibilidad, trasesasen cuantas impresiones reciben de fuera, el medio más seguro para discernir títulos y proclamar virtudes. La circunspección y medida al exteriorizar nuestros afectos e ideas; el análisis concienzudo, profundo, que nos permite conocer el fondo auténtico de las cosas y separar el oro de la escoria; cierta inmutabilidad del espíritu para no dejarse influir de lo aparente y transitorio, que son monedas muy peligrosas en el comercio de las ideas y sentimientos: he aquí las condiciones esenciales del crítico. La privación o escasez de ellas nos apartará de la objetividad científica y nos hará caer, por el contrario, irremisiblemente, en la crítica impresionista. Crítica de grandes atractivos, pero también de grandes inconvenientes. Y decimos grandes atractivos, porque no cabe duda que la crítica subjetiva tiene el hechizo de todo lo que es interno y entrañable, pero con notorio menoscabo, en la generalidad de los casos, de la verdadera valoración estética. *La vida y la música*, de Turner y *La caverna del Humorismo*, de Baroja, por ejemplo, nos han cautivado unas veces y divertido otras; pero no se nos ocurrirá nunca tener como dogmas literarios muchas de las afirmaciones hechas por estos autores en las mentadas obras. Si el impresionismo tiende a lo pequeño y fugitivo -Azorín-, se entretendrá en el examen de mil minucias y naderías que, por carecer de significación trascendente, será difícil atraigan la atención de diversidad de espíritus. Si tira, por el contrario, a las profundidades y abismos del pensamiento filosófico, la veremos desentenderse de la realidad, ya suponiendo valores que desde luego no se dan en la obra. juzgada o atribuyendo a ésta un alcance que no tiene y tratando de justificarlo con la inconsciencia divina del genio, que sin sujetarse a teoría alguna e incluso ignorándola, cumple fines proféticos y restauradores de la humanidad. «El genio no raciocina -observa nuestro autor-; los poetas, como todas las especialidades del mundo, no tienen siempre conciencia -de lo que son; cumplen su destino sin saberlo, e ignoran la teoría de la obra misma que son llamados a edificar, y el poder de los principios mismos que vienen a proclamar y difundir»³⁷⁶. Cuanto discurre Pastor Díaz en el orden estético podrá ser admirable como pauta ideal a la que acomodar el impulso del verbo creador. Considerado nuestro crítico desde este punto de vista, ningún reproche cabe hacerle. Sus lucubraciones son bellos cálculos idealistas que se dirigen a lo verdadero y a la realización del arte. ¡Qué más quisiéramos nosotros que contar con muchos poetas cuyas creaciones fueran el resultado estético de aquellas ideas! Pero pretender hacernos creer que todo este rico metal en fusión ha sido amonedado por el señor Zorrilla, y que cegadas estarán las fuentes de nuestro sentimiento y embotada nuestra razón, si no lo reconocemos así, tan pronto como nos aventuramos a lo largo de las composiciones del vate vallisoletano, es ya otro cantar. Zorrilla poetizó la vida y la muerte, el dolor y el placer, el pesimismo y la jocundidad, la naturaleza, la historia, las tradiciones y las

ruinas. Todo tuvo eco en su lira. Unos acordes vibraron más y mejor que otros. La lira se tornó paleta, y los colores sustituyeron a los afectos. Reconstruyó en vez de crear. Pero no cabe duda que su genio poético trafagó de una parte a otra en el ámbito de la creación artística, sin limitarse a determinadas modalidades o géneros. Fue fecundo y tocó cuanto pudo abarcar en el ancho foco de su retina. Mas cantó como el pájaro

«con su cantar suave no aprendido»

sin clave alguna, sin trascendentalismo filosófico; porque le fluían «las celestiales armonías», con igual espontaneidad que surge de un hontanar el agua, y sin detenerse a discernir el grande acopio de elementos, ya líricos, ya pictóricos, ya metafísicos, que había hecho en su alma, en mezcla o baraúnda desconcertante tejía con todos ellos versos de una sonoridad y policromía incomparables.

Atribuir a sus composiciones un sentido capital y trascendente, aunque no dimane éste de una concepción racional y analítica de las cosas, sino inconsciente y providencial, nos parece más que excesivo. Creer, incluso, como el mismo Zorrilla creía, que sus versos tenían una alta significación, que estaba en este mundo para cumplir un cometido profético, como enviado de la Divinidad o poco menos -no sabemos de qué Divinidad, pues el mal y el bien se disputan en muchas ocasiones al candoroso e irreflexivo trovador-, es juicio temerario que sólo puede elaborarse en una mente como la de Pastor Díaz, inclinada a lo extraordinario y apocalíptico.

Este es, en nuestro concepto, el punto flaco de la crítica de Pastor Díaz: la falta de objetividad. La imaginación y el sentimiento se adueñan de él, le mangonean e incluso le arrollan, como fuerzas poderosas e incontenibles.³⁷⁷ Y claro, no hay imagen que a través de estos elementos conserve sus dimensiones verdaderas. Se agranda o empequeñece de acuerdo con la simpatía que nos inspira. Es como el marino de sensibilidad muy despierta y de espíritu soñador e imaginativo, que al acercarse a la oreja una caracola y percibir su casi inaudible ruido, cree que, deshaciéndose en espuma, tiene el mar delante de los ojos. O como el visionario que a través de la niebla ve ricos palacios como el de Aladino. Una reina enferma, que a eso equivale la inventiva y la afectividad cuando preponderan sobre las otras facultades anímicas, cambia por completo las proporciones de las cosas y hasta su estructura si así conviene a su objeto y anhelo. Pastor Díaz, para lanzarse en medio de las ideaciones más vigorosas, no necesitaba de grandes estímulos, como no precisa el arpa eólica del Noto huracanado para exhalar sus acordes.

Corresponden a esta modalidad de su crítica los artículos que sobre el movimiento y situación de nuestras letras en 1837, aparecieron en el *Museo Artístico y Literario*; el *Prólogo a las Obras poéticas de D. José Zorrilla*; *Juicios* sobre la segunda parte de *El Zapatero y el Rey: De las novelas en España*, con motivo de la publicación de la intitulada *Sab*, de la Avellaneda; los comentarios que le inspiraron las poesías de ésta y el trabajo dedicado a la Alhambra, Gonzalo de Córdoba y el Cid³⁷⁸.

No será necesario advertir lo conforme y entusiasmado que se mostró Pastor Díaz con la versión histórica dada por el poeta de Valladolid, del rey D. Pedro Ferrer del Río, en el prólogo que puso al tercer tomo de las *Obras* de Pastor Díaz, ha clamado contra

esta falsificación del monarca castellano, pero inútilmente, pues en este terreno la poesía podrá siempre más que la historia. Aunque sesudos y diligentes historiadores, desde el padre Mariana hasta D. Modesto Lafuente, vuelvan por los fueros de la verdad y prueben con buen acopio de testimonios que el tal D. Pedro, más que personificación de la justicia fue monstruo de crueldad, valedor tan sólo «de sus ballesteros de maza, a quienes honraba como privados para que le sirvieran de verdugos», la poetización que algunos clásicos y por último Zorrilla han hecho de este temible monarca, prevalecerá sobre la verdad histórica. Como por mucha actividad que desplieguen los que intentan rehabilitar hoy la figura moral del gran rey Felipe II, les será difícil destruir la imagen que de él nos ha forjado la poesía dramática, desde Otway, pasando por Schiller, hasta el anónimo autor de *Felipe II*. Los historiadores nos dan una imagen doctoral de las cosas. Esta imagen va derecha a la mente, y la memoria la guarda. En cambio, los poetas nos dan una imagen histórica y afectiva, que entra por los ojos y el corazón y se deposita en aquella celdilla de la memoria, seno recóndito y misterioso, donde las impresiones recibidas perduran eternamente.

A partir de 1842 el futuro autor de *Los problemas del socialismo*³⁷⁹ cambia de rumbo, si no fundamentalmente y para siempre, pues habría sido tanto como contradecir su propia naturaleza, de modo suficiente para dejar entrever tal mutación o desviación, al menos, de su primer método analítico.

Sus *Biografías* de D. Francisco Javier de Burgos y del Duque de Rivas ofrecen otro aspecto de circunspección y medida. Hasta el estilo declamatorio, solemne, apocalíptico³⁸⁰ de trabajos anteriores, y que no llegará a desterrar nunca, pues lo veremos aparecer en todo su apogeo oratorio y amplificativo en *Italia y Roma: Roma sin el Papa*, parece constreñirse ahora, y fluir comedido y ponderado. Las facultades discursivas van abriéndose paso por la viciosa vegetación de la fantasía y los improntus del ardor lírico, y las figuras del duque de Rivas y de D. Francisco Javier de Burgos salen de su pluma tales como son, con sus rasgos genuinos y distintivos, sin abultamientos ni deformación alguna. El lenguaje se acomoda al ritmo y templanza de la narración biográfica. Corre con elegante soltura y sirve de engarce a observaciones y juicios muy discretos y atinados³⁸¹. No abomina Pastor Díaz del dogma literario que profesó siempre, desde el orto al ocaso de su vida artística, pero reconoce los «excesos de la actual anarquía», los cuales le reconcilian con la antigua escuela. Más adelante, al proclamar el «vivísimo surco de luz» que el Duque de Rivas «ha trazado por las regiones de la belleza y de la originalidad» insistirá sobre el amaneramiento y desbarajuste de la literatura romántica³⁸².

Pastor Díaz, como Lamartine y tantos otros que sería difuso citar, sacrificó el tiempo de oro de la creación estética, al bajo menester de la política militante³⁸³. Fue un caso más en que el afán de mando triunfó del goce desinteresado y puro de la belleza. La pluma que compuso tan bellas poesías líricas y narración, tan profundamente subjetiva y entrañable, como la que lleva por título *De Villahermosa a la China*, ocupose también en el burocrático quehacer de los gobiernos civiles. Y si su categoría dentro de la Administración, le relevó del uso del balduque y la oblea, el manifiesto político y el discurso de propaganda electoral, serán siempre perdigonadas de plomo en las alas del poeta, es decir, del creador de la belleza. «De todas esas páginas, que han nacido y muerto en un día, de todas esas voces dadas en el clamoreo de los partidos, ni el eco quedará». Pero la revolución le arrastró aún contra su propia voluntad. El vate, cuyo medro son las emociones, la posesión absoluta de sí mismo para darse por entero al arte,

se doblegó ante la avulgarada y torpe voluptuosidad del poder. «Soy como el hombre de negocios y de industria, que amando la naturaleza, no puede, sin embargo, vivir en sus propios campos, entre sus árboles y sus flores»³⁸⁴.

Después de leer *Mi inspiración*, *La mariposa negra*, *La Sirena del Norte*, *Al Eresma* y *Al acueducto de Segovia*, ¿quién se atreverá a negar el numen poético de Pastor Díaz? Como terminada la lectura de las sutiles páginas *De Villahermosa a la China*, nadie pondrá en duda las condiciones³⁸⁵ de escritor psicológico e introspectivo del autor. Ambas modalidades literarias son verdaderas ejecutorias dentro del arte. De quien componía tales obras podía haberse esperado otros frutos sabrosos y abundantes. Pero, como él mismo dijo, «la vida práctica me arrastra con su inexorable realidad», tendió más al dogmatismo político, ya en forma de artículo de periódico o de discurso parlamentario, que al deleitable comercio de las Musas y al hondo análisis introspectivo. De los seis tomos que constituyen la edición de sus obras a cargo de la Academia Española, tan sólo dos, pertenecen a la creación poética y a la crítica literaria³⁸⁶.

El resto está integrado por las oraciones políticas; los trabajos periodísticos, más inclinados a la cosa pública y a cuanto con ella se relaciona que a cualesquiera otras materias de las que caen en el área de la hoja impresa; las lecciones pronunciadas en el Ateneo de Madrid, atinentes a los problemas del socialismo y su estudio sobre Roma y el Papa, amén de las biografías de Diego de León y Ramón Cabrera, que corresponden también a este mismo género de escritos.

La mayor parte de estos trabajos sólo puede suscitar cierta curiosidad entre los eruditos. Son temas de circunstancias que tuvieron interés en los días apasionados y turbulentos de nuestro autor. Hoy carecen de aliciente, aunque no sea difícil encontrar en ellos agudas observaciones y discretos juicios ataviados de toda la pompa lírica que singulariza las obras de Pastor Díaz. Y tanto en estas especulaciones sobre política, historia o filosofía, como en sus poesías y estudios de crítica literaria, la nota fundamental y característica, consiste en el sabor elegíaco y en el patetismo de sus afectos e ideas. A cada paso, como acordes de un alma dolorida en la que apenas entrase el sol que en el cenit irradia sus destellos pero sí los tintes melancólicos del crepúsculo, hallaremos conceptos, frases, epifonemas de honda tristeza y dramático contenido³⁸⁷. Son como descargas de un espíritu lleno de dolor y de amargura. Tenso su cordaje, cualquier pulsación le hace vibrar con fuerza. Y como la vida circundante carece de la salud, ponderación y jocundidad con que se manifiesta en las naciones prósperas y felices, que han señalado con amplio y vigoroso trazo el marco de sus actividades, y muestra por el contrario la faz hosca de quien vive días³⁸⁸ ásperos y procelosos, un dejo amargo, impregnado de melancolía y de pesimismo, dará carácter inconfundible a estas obras.

Se ha pretendido establecer, aunque un poco a la ligera y como de pasada, cierto paralelismo espiritual entre Donoso Cortés y Pastor Díaz. A nuestro juicio no hay tal semejanza. En una sola cosa coincidieron ambos: en el padecimiento que les llevó a la sepultura. Según sus biógrafos, una hipertrofia del corazón³⁸⁹. Fuera de esta coincidencia, cualesquiera otras que respecto de la persona moral de cada uno intentáramos determinar, tendrían un valor más aparente que verdadero. Donoso Cortés fue un poeta épico en prosa. Un déspota de las ideas que profesaba. Pastor Díaz un poeta lírico, lo mismo cuando componía versos que cuando se desentendía de las trabas

de la metrificación. El autor del *Ensayo sobre el catolicismo*, etc., llegaba a conclusiones de un pesimismo tan aterrador como el que transpiran estas palabras. «Entre la verdad y la razón humana ha puesto Dios una repugnancia inmortal y una repulsión³⁹⁰ invencible... La razón sigue al error a donde quiera que va, aunque sea el abismo más profundo, al fruto amado de su amor, al hijo de sus entrañas»³⁹¹. El escritor de Vivero pinta la vida con tonos sombríos y desalentadores, pero acaba evadiéndose de este ambiente terrorífico. Los corolarios que se obtienen de sus escritos difieren substancialmente de las tremebundas afirmaciones del ilustre orador extremeño. Leed con atención los artículos *Del movimiento literario de España*, en 1857, por ejemplo, y veréis cómo el pincel que se recrea en describir con tan negros y amargos colores la situación espiritual de España en aquellos días, záfase por último de pintura tan pesimista y señala la ruta a seguir en la regeneración de nuestras letras. No sucumbe, pues, a la tremenda impresión de cuanto la circuye, en apretado anillo de males y desventuras, como Donoso Cortés, que atiza el fuego para que nos devore. Es más humano, más comprensivo, más asequible a los sentimientos, que no sólo le inspiran y alientan, sino que le dirigen, hasta el punto de erigirse, hiperbólicamente, en normas analíticas.³⁹² De las doctrinas de Pastor Díaz nunca se podrá deducir esa inexorabilidad con que Donoso Cortés decreta la ineptitud de la especie humana para adentrarse con sus propios medios por el camino áspero y difícil de la verdad.

Puntualicemos, para concluir, tras este examen general de los trabajos críticos de Pastor Díaz, cuáles fueron sus puntos de vista en materia literaria, si bien de cuanto va dicho pueden colegirse muchos de ellos.

Asentado el principio de que «los instintos de los pueblos son obra de la providencia, y entran en el cálculo de sus fines», nuestro crítico afirmará que así como existen naciones que logran regenerarse por medio de las ideas, hay otras que lo consiguen merced a los sentimientos. «El principio de vida social que se inoculara en unas por el apostolado de las doctrinas es infundido en otras por la inspiración del canto». Para grabar más indeleblemente en el espíritu del lector esta idea, echará mano, como buen poeta lírico que es, acostumbrado a la representación efusiva y brillante del pensamiento, del atuendo del lenguaje tropológico. «La Providencia, como el General de un vasto ejército que lleva las tropas de la humanidad a través de la cordillera de los siglos, puede comunicar sus órdenes y dirigir los combinados movimientos de sus divisiones, ora por la voz de los intérpretes de su inteligencia suprema, ora por los armoniosos toques de su música y de sus bardos»³⁹³.

El cuadro tan desolador que ofrece la sociedad en los días del poeta, que no difiere gran cosa del que nos presenta la actual en cuanto concierne a su contenido ético, pues la humanidad a lo largo de su existencia muestra siempre las mismas imperfecciones y máculas, arrastra a Pastor Díaz a decir que cuando en el corazón de los hombres hay «egoísmo, y prosa, y materia muerta», no debemos imitarles. Con este motivo proclamará que «la poesía no es arte de imitación, por más que bárbaramente se la haya así proclamado». En trance como éste habremos de volver los ojos al cielo y buscar en él «inspiraciones de virtud, esfuerzos de abnegación, imágenes de ideal belleza» que brindarle a la sociedad, como ejemplos dignos de captar³⁹⁴. Tampoco creyó Pastor Díaz que la poesía fuese «un método de hacer exposiciones de teorías políticas o sistemas filosóficos».

Quien erigió el sentimiento en dogma de la crítica literaria, y pensó, como acabamos de ver, que la palingenesis de los pueblos procede del corazón de los hombres más que de su mente, tenía que reivindicar por fuerza para la poesía, esto es, para la fruición y exaltación de los afectos, todo el terreno que dentro del ámbito estético se han adjudicado, ilícitamente, el filosofismo y la política.

Entendió Pastor Díaz en su trabajo *De las novelas en España* que la vanidad de nuestra literatura proviene de lo que pudiéramos llamar nuestra anarquía social. La sociedad francesa, por ejemplo, no ofrece tanta diversidad como la española. El pueblo francés es más homogéneo, unitario, y por consiguiente muestra más consistente nacionalidad. Pero esto que en el orden político representa una ventaja, en literatura, por el contrario, nos lleva a la uniformidad y la monotonía. En España, las clases sociales se distinguen entre sí, como las provincias. «No se confunden, aunque se mezclen». La absorción del individuo por la clase, limita el campo de experimentación literaria. En cambio, donde haya más que clases individuos, abundarán tipos originales, de extraordinaria y rara psicología, que constituirán una cantera inapreciable para el escritor³⁹⁵.

Respecto de la escuela sevillana observa que nunca fue ni muy original, ni muy honda, ni muy trascendente. Allí donde «brotan los versos como las flores», los maestros más celebrados de la poesía andaluza, «habían cerrado los ojos -y no sabemos si el corazón-», a los encantos de la naturaleza, naturaleza más grande y magnífica que risueña, para ir en busca de los modelos literarios de la Italia clásica o contemporánea. De Herrera y Rioja afirma que son notables por carecer de color local. «Sus imitadores fueron áridos e insípidos». El asunto obligado de sus composiciones era el amor y la galantería. Pero a la manera antigua, «sin idealismo, sin profundidad, muchas veces sin pasión y sin ternura». De la naturaleza sólo tomaron los tintes de la aurora y la plateada superficie de los ríos, los jazmines y las rosas. He aquí «el repuesto de sus galas y el arsenal de sus descripciones». Todo lo demás que integra la naturaleza y que les brinda pródigamente la región en que vivieron el mar que baña sus playas, la mole imponente de Sierra Morena, con la variedad de sus cuadros agrestes, las cumbres vestidas de nieve que rodean a Granada, las sombras de las generaciones que cultivaron aquel suelo fertilísimo, las voces que suenan todavía en los monumentos romanos, en las ruinas de los vándalos o el sentimiento lánguido y voluptuoso que palpita en los *romances*, *cañas* y *playeras* de la musa popular, o no lo vieron o viéndolo no acertaron a descubrir en sus entrañas el venero de poesía que encierran.

Casi con las mismas palabras, pues nos hemos limitado a constreñir un poco su abundoso estilo en razón a la economía de espacio, hemos reproducido el elocuente alegato de Pastor Díaz en pro del tesoro de inspiración que brinda Andalucía al poeta.

Tras de insistir nuestro crítico en que «toda la poesía española se había resentido del carácter académico de la imitación clásica», protestará con buen cúmulo de razones y el apasionado decir de siempre, contra los que han despreciado -Hermosilla, en su tiempo, los marqueses de Villena y de Santillana en el siglo XV- los romances, por considerarlos desprovistos de gloriosa estirpe literaria³⁹⁶.

Adrede nos hemos extendido más en el examen de los trabajos críticos de Pastor Díaz, que en los de los demás autores de este mismo período literario. La razón es obvia. En nuestro modesto entender, ninguno de cuantos ejercieron este magisterio

durante el expresado tiempo, estuvo tan compenetrado con la nueva doctrina estética, como el escritor de Vivero. Alcalá Galiano fue un crítico clasicista que había evolucionado, tras de respirar el ambiente literario de fuera, hacia la flamante escuela romántica. Ferrer del Río, más embebido por la Historia que por la literatura, daba muestras de bastante ponderación en sus juicios cuando se enfrentaba con los temas literarios. Pidal, Mesonero Romanos, Gil y Zárata e incluso el mismo Hartzenbusch, o fueron clásicos contemporizadores -el primero de los mentados en contadísimos casos, por no decir en ninguno- o románticos amigos de la templanza y de la circunspección impuestas por el juicio equilibrado y el buen gusto. Gil y Carrasco, paladín de la nueva fe artística, no se dejó nunca arrollar por los impulsos ciegos del corazón y de la fantasía sobreexcitada. Ochoa, que comunicó a casi todos sus trabajos su confianza en el flamante credo y que puso en castellano a novelistas y dramaturgos románticos de allende el Pirineo, tradujo también a Virgilio, recopiló y comentó a nuestros autores y procuró conciliar en muchos momentos de su actividad literaria, las audacias del romanticismo con la medida clasicista. Pero Pastor Díaz, pese a la confesión esporádica que nos hace de su reconciliación con la antigua escuela, transmite su encendida fe romántica a cuanto toca. A sus poesías el pesimismo fúnebre y necromaníaco. Al estilo la superabundancia, el aparato retórico propio de los espíritus febriles y apasionados que no ahorran medios de impresionar y subyugar. Al análisis introspectivo el colorido crepuscular, la melancolía monocorde del *Werther* y de *Jacobo Ortiz*. Su *método analítico* se ayudará más del sentimiento que de la razón. Como su retina espiritual agranda el tamaño de las imágenes recibidas, le veremos caer de rodillas en casi idolátrica admiración ante el futuro autor de *Granada* y *Don Juan Tenorio*, cuando todo su alarde creador se contraía a una composición de circunstancias. Y el ocaso de una vida ejemplar para el arte, la inhumación de unos restos, las lápidas funerarias, los tintes apagados, sombríos del crepúsculo y una enlevitada comitiva oyendo al marqués de Molíns, darán al traste con la circunspección propia de toda alta y juiciosa crítica.³⁹⁷ Vedle tejer con imprudente entusiasmo una guirnalda de elogios en obsequio de *Sab*, de la Avellaneda. Rara vez se contiene y retrepa en sí mismo para ponderar el valor de las palabras. Su estro lírico, se descifre el lenguaje de la poesía, esto es, la medida, la rima, el acento, pero no la fastuosidad expresiva del estilo. De aquí que la prosa delate al poeta romántico, inclinado siempre a ataviar las ideas y los afectos con turgente y carnosa vestidura. Nadie con más bríos que él lanzó la primera piedra contra la estrecha visión de nuestros clásicos, circunscritos a determinados elementos de la naturaleza, pródigos en frivolidades eróticas y dulces escarceos, que habían hecho abstracción de multitud de valores psicológicos y externos de subidos quilates en la aleación de lo bello. Contra el principio fundamental del código literario de Aristóteles: la imitación (*mimesis*) ya hemos visto que exclama: «la poesía no es arte de imitación, por más que bárbaramente se la haya así proclamado». El alma romántica, libre de ataderos, idealista, soñadora, henchida de entusiasmo, de lírico fervor, no puede apacentarse ya con las miserias y desventuras que la sociedad de entonces le brinda, y se alza a otras regiones, donde la luz de la verdad eterna, con todos sus cambiantes matices, es el mejor alimento del espíritu. Observadle cómo huye de la amarga y sórdida realidad circundante, para buscar en el cielo inspiraciones, raudales de poesía, virtudes que ofrecer a los hombres devorados por el error y la vesania³⁹⁸, como modelos dignos de imitar. Si todo esto no es romanticismo puro, desatado, fundido para amoldarse a todas las formas que adopta el pensamiento y la afectividad al exteriorizarse, que se nos diga dónde podremos encontrar, dentro del período que venimos estudiando, ejemplo más notable y específico de esta modalidad literaria.

Ros de Olano

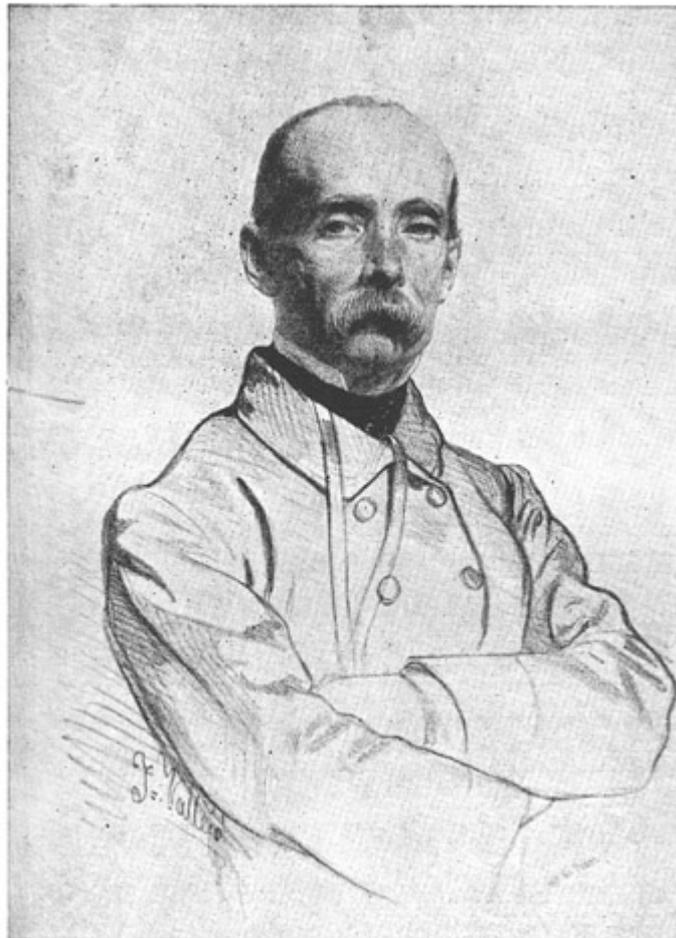
Las dos partes principales en que se escinde la personalidad literaria de Ros de Olano, es decir, la poesía y la novela o el cuento, son estudiadas en este libro en su lugar correspondiente. Empero no estaría de más, dar circunstanciada noticia del *Prólogo* que el futuro marqués de Guad-el-Jelú puso al poema *El Diablo Mundo*, de Espronceda, máxime habiéndolo considerado el señor Menéndez y Pelayo como un «ensayo de estética romántica»³⁹⁹. Conocida es de todo buen aficionado a las letras la entrañable amistad que unía a Ros de Olano con el cantor de Teresa. Nada puede sorprendernos que dado este afecto íntimo y la camaradería literaria de ambos autores y tratándose de la aparición de un poema tan empeñoso y dilatado en su objeto como revolucionario en sus formas expresivas, fuera uno de los amigos predilectos de Espronceda el encargado de anunciar tal novedad poética. El antes mentado crítico llama «*mistagógico* y apocalíptico» este prefacio. Lo primero porque Ros de Olano oficia aquí de iniciador del nuevo dogma literario, pues así como el mistagogo o hierofante presidía en el templo de Eleusis los misterios de Ceres y hacía a los paganos más accesible el camino de su religión, el prologuista de *El Diablo Mundo* doctrinaba también a los seguidores del flamante ideal estético o simplemente a los que habían de enfrentarse con él. Apocalíptico, porque tanto en la concepción ideológica como en lo vigoroso y extraño del estilo, había algo de inquietador y enigmático.

Que el tal prólogo hizo bastante ruido en el tiempo de su publicación -1840- es cosa indubitable, pues, como observa el señor Menéndez y Pelayo, el militar y poeta de Caracas, comenzó desde entonces a disfrutar de popularidad literaria, saliendo así del semioscuro sitio que venía ocupando en la república de nuestras letras.

Afirma Ros de Olano en su ensayo que la humanidad como el hombre pasan en su existencia por tres fases iguales: la infancia, que es «admiración y contento», la virilidad, que es «entusiasmo y fuerza» y la madurez, «reflexión y examen». En este decurso espiritual del género humano el poeta, dentro del orden moral y en su tiempo, viene a ser como el foco de la lente que reúne en sí todos los rayos de luz que parten de la circunferencia. Cada edad histórica ofrece naturalmente sus singularidades anímicas, de acuerdo con la atmósfera que la rodea. La sociedad al nacer fija su atención en los fenómenos físicos que tiene delante de los ojos. El poeta canta «la luz, las sombras, el amor instintivo, la amistad sencilla, las flores, los torrentes y las aves», esto es, la naturaleza. Tras el presente período de inocencia pastoril, penetra el mundo en la edad heroica, con Homero, que sustituye el caramillo por la trompa épica, y que es la pirámide que arranca de los tiempos hazañosos de la Grecia de Ulises. Pueblo conquistador que fue conquistado a su vez. «La civilización, la creencia, el entusiasmo y la fuerza pasaron a Italia». Pero esta nueva era ofrece ya un carácter heterogéneo hasta cierto punto y de transición hacia el cristianismo. Virgilio intenta ponerse al frente de su tiempo. Sin embargo, lo único que consigue es situarse a espaldas de Homero. Aunque la *Eneida* sea escrita «sobre la pauta del poeta griego», el amor de Dios que resplandece

en sus versos tiene más espiritualidad, como resultado de una época más culta. Triunfó el cristianismo, modificándose consiguientemente la faz de la sociedad. Sólo un poeta espiritualista podía ser el producto de la nueva era y el llamado a cifrar en un poema todo este contenido moral que acababa de florecer. Dante es «la pirámide de la Edad media» y su libro famoso «faro que domina resplandeciendo sobre las tinieblas de una época nueva, para más allá disiparlas [...]» Shakespeare, llegado después, «con más genio que saber, con mayor presentimiento que cálculo», hizo adelantar la forma del poema dramático, esbozado en Dante, y presintió, de seguro, que el drama, sin las limitaciones de bambalinas y bastidores, «llegaría a producir el poema dramático, que la mayor ilustración y la filosofía aceptarían como la fórmula más adelantada en los siglos venideros». De aquí el ejemplo de Goethe cultivando este género en el *Fausto* y de Byron perfeccionándolo en el *Manfredo*.

El *Genio del Cristianismo*, añade Ros de Olano, es «el poema más aventajado» que en el siglo XIX nos ofrecen los franceses. Sin embargo está compuesto «con más poesía teológica que sentimiento poético». Razón por la cual no nos convence cada vez que Chateaubriand tira a convencernos. Su poema no es obra del corazón, sino del intelecto. «Dictado por la conveniencia y ayudado por la erudición y el cálculo [...]». De todos modos, el autor nos ha demostrado que la ciencia teológica aventaja infinitamente a la mitología para tratar la poesía.



D. Antonio Ros de Olano, Marqués de Guad-el-Jelú

Nuestra época, no es ya la de Homero, ni la de Dante, que lo fueron de *entusiasmo y fuerza*, sino de *reflexión y examen*. Pero es principio incontrovertible que *el corazón manda el mundo*. La mente por sí sola y a pesar del vigor lógico del pensamiento, no dará otro fruto que la disertación escolástica. Pero es el entusiasmo el que nos arrastra y conduce a la posición de la verdad preconizada. Calidades imprescindibles de todo poeta que intente elevarse sobre la multitud de seres que forman el mundo moderno son las siguientes: una grande afectividad unida a un entendimiento poderoso, juntamente con la magia del estilo «y cierta revelación que recorre lo pasado, que desvela en el porvenir, y que sondea lo presente». Un ingenio fértil capaz de llegar al objeto propuesto: la concepción de un plan «que abarque nuestra sociedad entera».

Tras la exposición de este a modo de doctrinal estético, Ros de Olano, nos previene del intento de Espronceda de escalar, al potente impulso de su genio poético, alturas que nadie se ha osado a mirar de hito en hito sin llenarse de confusión. «Compendiar la humanidad en un libro», he aquí su propósito. Y al poner manos en tan vasto empeño, lo primero que hace es romper con todo lo ya preceptuado en materia literaria, con excepción de «la unidad lógica».

Ros de Olano pasa después a hacernos una síntesis del poema, y a enumerar sucintamente los elementos estéticos aportados por Espronceda a su obra, así como las singularidades del estilo. Reputa el canto a la Inmortalidad, por la riqueza de pensamiento, de elocución y de saber, que prodiga el poeta, «de descripción sublime, la más afortunada acaso de cuantas se han visto hasta hoy en lengua castellana». Hace notar no solamente la revolución que Espronceda llevó a cabo dentro de la métrica, sino la sustitución de la armonía imitativa por la armonía del sentimiento. Y tras de comparar el *Fausto* de *Goethe* -«mancebo a medias, porque su corazón es siempre el del doctor»-, con el héroe de *El Diablo Mundo*, que «ha aceptado la juventud y la inmortalidad sin condiciones», circunstancia trascendente puesto que al iniciar de nuevo su vida debe hacerlo «volviéndole la virginidad al alma, la inexperiencia al juicio», de tal manera que todas cuantas sensaciones experimente nada tengan que ver con las ya percibidas, cierra su prefacio con estas palabras: «La posteridad solamente hace pública justicia al talento que no domina por las armas».

Quitadle a este trabajo de Ros de Olano su sintaxis a rato arbitraria y nebulosa, y habrá perdido, la mitad cuando menos, de su valor literario. Las ideas no son tan extrañas como para que nos sintamos un poco embarazados al examinarlas. Toda la primera parte del prólogo es una enumeración de fases poéticas con su epónimo correspondiente. Y la relación que advierte el escritor de Caracas entre la historia del linaje⁴⁰⁰ humano y la poesía épica, es la misma que puede existir entre la revolución política y la revolución literaria, entre el ocaso del sol y el ocaso de una civilización, que aunque por su naturaleza sean cosas diversas, tanto unas como otras responden a una misma ley universal y ofrecen particularidades externas semejantes en su proceso biológico. La supremacía que Ros de Olano concede al sentimiento sobre todas las operaciones del intelecto, además de ser la reacción natural tras un excesivo apogeo del análisis sobre los afectos del corazón, esto es, del ideal neoclásico, fue la nueva basa que los emancipados de Hermosilla, Lista y Quintana, dieron al arte literario. Sobre tales cimientos o dentro de tales reglas de verdadera independencia creadora, habían de lograrse las flamantes aportaciones al acervo común de nuestras letras.

Piferrer

Si como poeta y según el dictamen del padre Blanco García, don Pablo Piferrer⁴⁰¹ compuso versos de «estructura originalísima, pero áspera y desagradable al oído castellano», como crítico conquistó prontamente no disputada nombradía. Su prematura muerte ocurrida a los treinta años de venir a este mundo, fue sentida y llorada por todos los amantes de las letras. ¿No cabía colegir de los ya maduros frutos de su ingenio nuevas y brillantes aportaciones a la literatura en los géneros que cultivó? No es, pues, de extrañar que coetáneos suyos, ya de la región en que vio la luz por primera vez, ya del resto de España, pusieran crespones a las letras en aquellos días y lamentaran de todo corazón la pérdida del esclarecido crítico.

Tenemos delante de los ojos su retrato. Una frente ancha, tras la que cabe imaginar mentalidad vigorosa y pujante. Honda e inquisitiva la mirada. Redondo el rostro, y la cabeza cubierta de tupido y algo encrespado cabello. La nariz ni larga ni breve. Una barba, como incipiente, rodea la ancha faz y un dilatado cuello blanco, contrasta con el color de aquélla. Pocas veces se aunaron de modo tan perfecto en una misma persona el sentimiento de la belleza, el entusiasmo poético y los recursos propios con que exteriorizarle. Piferrer advino al mundo del arte, no sólo con aquella preparación intelectual que requiere el ministerio de la crítica y que es cosa valiosísima, pero adquirida y postiza, sino con claridad de juicio y lo que pudiéramos llamar ardimiento lírico, que son prendas nativas y consustanciales. No acudió a la mesa de disección, escalpelo en mano e imperturbable de serenidad y dominio de sí mismo, como quien va a analizarlo todo tras de descomponerlo primeramente. Su actitud era mucho más simpática e incluso entrañable. Venía a fundirse en la propia obra de arte, a abismarse en ella, hasta sentirse como una parte más integrante suya. Que no es lo mismo contemplar las cosas desde el miradero en que nos sitúa nuestra inclinación de juzgarlas, que quemarse en la llama del arte y cantarlas más que definir las.

Piferrer fue un peregrino de la belleza. De la belleza ideal, por cuanto su espíritu buscaba ávido en las regiones supraterrenas el satisfacerse y aquietarse. De la belleza material, en cualquiera de sus variados modos, por cuanto se extasiaba con una obra sinfónica o ante un monumento artístico. El paisaje⁴⁰², que es la manifestación más cumplida del arte en la naturaleza, también encontró en Piferrer intérprete y cantor entusiasta.

En la época de nuestro autor, la arquitectura y la música, como objeto de la crítica, estaban aún por explorar. Coetáneamente o algo después, José María Quadrado, Pedro de Madrazo, Pi y Margall, han estudiado el arte español en sus manifestaciones concretas. Pero ninguno de ellos, a nuestro juicio, ha superado a Piferrer en la férvida y entusiasta interpretación de la belleza. Cabrá imputarle, como autor de los volúmenes dedicados a Cataluña y Mallorca en *Recuerdos y Bellezas de España*, lagunas, omisiones, excesiva ligereza y vaguedad en la reconstrucción histórica de estas comarcas; mas ¿quién⁴⁰³ le sobrepasó en el sentido de la naturaleza y del arte, cuando se

enfrentó con la costa de Dea, y los riscos de Valldemora y Bañalbufar, y la Dragonera, y la campiña que rodea el castillo de Bellver, y el espectáculo «risueño y grandioso» que ofrece Raxa a los ojos del viajero, y en el orden arquitectónico, con la puerta principal de la Catedral de Barcelona y las ruinas del monasterio de Ripoll, y el interior de la catedral de Palma y la Lonja de esta misma ciudad? ¿No son talmente cuadros pictóricos, animados, llenos de vida y movimiento sus descripciones del Palacio Real de Palma, donde moró el infortunado príncipe de Viana? ¿No inquieta y estremece, incluso al lector menos sensible a esta expresión pavorosa del arte, la pintura que nos hace del sepulcro de Raimundo Lulio en el convento de San Francisco?

El sentimiento idolátrico de la naturaleza había hallado sus principales intérpretes y voceros en Rousseau, Chateaubriand, Lamartine, Senancour, Saint-Pierre. Este antecedente literario gravitaba sobre el espíritu de Piferrer y tomaba nueva forma sensible a través de su pluma. Claro que la idolatría de la naturaleza, merced a las hondas convicciones religiosas del autor de *Canción de la primavera* y El ermitaño de Monserrat, se transformaba en él en espiritual pasarela hacia Dios, es decir, que no estaba teñida de filosofía, ni panteísmo alguno.

En la interpretación literaria de la arquitectura fuera de modestas tentativas de Jovellanos, y del encanto poemático que transpiran las páginas que Víctor Hugo dedicó a *Nôtre Dame*, pocos antecedentes cabría aportar como fuente de inspiración o modelo al que acudir. De aquí, precisamente, que la ardua y nada frecuente tarea emprendida por Piferrer, con la colaboración artística de Parcerisa, sea de valor inestimable.

Si el plan de ejecución del primer tomo de *Cataluña* y del único de Mallorca, quedó muy aventajado después en el segundo relativo a la región primeramente citada, y en la segunda edición del volumen dedicado a las Islas Baleares, atribúyase principalmente a que reinaban mejores circunstancias para realizar esta clase de empresas, pues el primer tomo de *Cataluña*, por ejemplo, fue escrito entre las dificultades y restricciones de la guerra civil⁴⁰⁴.

Al hermoejamento de esta literatura arqueológica, contribuye, sin duda alguna, la elegancia, sonoridad y galanura de gran parte de su vocabulario científico: frontis, ábsides, doseletas, arquivolto, ánditos, dobelas, alfarjería, intradós, plafondos, boceles, tímpano, arbotantes, etc. ¿No es la dicción poética si no el todo de la poesía una parte muy importante de ella? Pues en las descripciones de los templos, de sus grandiosas naves, de sus columnas, ojivas, artesonados, cruceros, cúpulas, cresterías, estas voces, dulces y breves unas, enérgicas otras, armoniosas y expresivas casi todas, esparcidas en la oración, la acicalan y embellecen, coadyuvando así a una mayor plenitud del sentimiento estético del lector⁴⁰⁵. La inspiración del crítico aportará imágenes brillantes, estimuladoras también de nuestra sensibilidad, comparaciones felices y apropiadas, que despertarán en cada uno la emoción del arte.

Las catedrales de Barcelona y Tarragona; los monasterios de Poblet y Santa Creus; el claustro de San Benet de Baiges, las ruinas de la iglesia de San Pedro de Roda y la capilla Real y trasaltar antiguo de la catedral de Palma, por no citar sino las descripciones que rastro más indeleble dejaron en nuestra atención, irán desfilando ante el lector, con toda su riqueza arquitectónica, o su melancolía, o su resonancia histórica.

Y cuando nos asomemos, cogidos de la mano de Piferrer, a las escarpadas, angosturas del Puente del Diablo, entre Ocaña y la Seo de Urgel, o al sombrío paraje de *El Gorch negre*, o nos detengamos a la plácida orilla del Vilasar, junto al castillo de igual nombre, o bajemos a las profundidades dantescas de la cueva de Artá, en Mallorca, sentiremos derramarse en nuestra alma esa dulzura o intimación voluptuosa, según el espectáculo⁴⁰⁶ que se nos presente, que provocan la belleza apacible o lo sublime.

¿Cómo ve el arte Piferrer? ¿Cuál es «su manera» en el examen e interpretación de toda obra artística? Antes que la ejecución, buscará la poesía y la filosofía. Consultará las épocas y la historia y nada considerará insignificante, aunque lo sea según los cánones, si presenta algún rasgo característico respecto del arte mismo o puede servir para el estudio de la indumentaria o de determinadas⁴⁰⁷ particularidades. Admirará la belleza de las formas y sólo con ciertos géneros modernos se mostrará exclusivista. A través de su rudeza ama el bizantino, procurando encontrar su elegancia «en sus triples arcos cilíndricos, anchos dinteles, gruesos pilares o cuadrados machones y capiteles caprichosos». El gótico constituirá su arte predilecto, por estimarlo «el más espiritual, profundo, filosófico, bello y sobre todo el más cristiano». Y no negará respeto y atención ni al plateresco «delicado y menudo», ni al noble greco-romano, aunque éste carezca de significación aplicado a los usos religiosos⁴⁰⁸. A través de su aportación a la magna empresa de *Recuerdos y bellezas de España*, no será difícil encontrar dilatadas consideraciones respecto al valor artístico y a la alta significación filosófica del gótico. El numen de Piferrer, su inspiración y entusiasmo, cobran toda su fuerza íntima y expresiva, tantas veces se erigen en intérpretes y cantores de esta modalidad arquitectónica⁴⁰⁹, aún cuando la reflexión domine por último tal ardimiento lírico, y señale en la línea horizontal de las misteriosas fábricas romano-bizantinas, la limitación terminante a toda «actividad vaga y sin freno» del espíritu, de suyo inventivo y desasosegado, y el degusto, en cambio, dentro de la verdadera esfera en que debemos movernos, del sentimiento religioso.

En 1846 y bajo el título de *Clásicos españoles*, Piferrer, que era profesor sustituto de Elementos de Retórica y Poética, dio a la estampa una colección de trozos de nuestros autores antiguos y modernos. Su objeto fue que se sirvieran de la susodicha antología, como muestras para la lectura y el análisis, los jóvenes estudiantes de Retórica⁴¹⁰. Precede a la obra una nota preliminar con la razón y objeto de ella y noticia de todas las épocas de nuestra prosa. No es trabajo de grandes pretensiones, pero satisface cumplidamente el fin a que se destinaba.

La dispersa labor literaria de Piferrer en la prensa periódica y dentro de la esfera de la crítica dramática y de la musical, fue recogida en un volumen que con la denominación, de *Estudios de crítica*, publicose en Barcelona en 1859⁴¹¹.

Entresacamos ahora de los trabajos de Piferrer que quedan enumerados algunas de sus ideas estéticas para completar de este modo el examen del malogrado crítico levantino.

Mientras la ciencia aplica el análisis a los hechos primitivos que le suministra el orden físico y el moral, y desentraña «la verdad pura y abstracta de toda forma», el arte no se dirige a comprender sino a crear. «No abstrae la verdad pura y libre de toda forma, sino que por medio de formas habla al alma; no analiza los hechos primitivos, de ellos

se origina y por ellos existe; el análisis que descompone e investiga los elementos de aquellos hechos, descompone y destruye también las concepciones artísticas; y si bien éstas revelan la esencia de las cosas, adivinanla por una intuición y la representan por medio y debajo de formas sensibles». El objeto del arte es acercarse a la Belleza absoluta, al tipo ideal que nos forjamos de ella, y que nuestro espíritu barrunta como parte la más exquisita de su naturaleza inmortal. Despertar en cada uno de nosotros el sentimiento de esa Belleza invisible e inmutable, dándole expresión sensible, y por virtud de este sentimiento que nuestra alma se levante a las ideas y afectos que integran su bondad y excelencia materiales en este mundo, es el destino del arte y el testimonio de su naturaleza divina. La Estética o ciencia que infiere la esencia de lo bello ¿origina, como elemento fecundante, las concepciones artísticas? Piferrer no titubea al responder negativamente. Pero puesto que el artista «ha de alimentar una fe segura en el Arte», conveniente será que no se encamine «desatentado», en pos de cualquier resplandor que una torpe y nociva educación del espíritu y aún de los sentidos puede presentarle como fiel y seguro guía. «La Estética en manos del filósofo quedaría punto menos que estéril; por esto no la reputamos fructuosa, sino aplicada inmediatamente por el artista»⁴¹².

Y a seguido de toda esto, una profesión de fe romántica,⁴¹³ que le empareja con otros críticos de la misma familia literaria. «La crítica tiene también sus inspiraciones, y al crítico entusiasta le es revelado en un instante por un acto espontáneo lo que apenas puede después establecer el filósofo a fuerza de raciocinio». Un ejemplo práctico del creador de lo bello desentraña con más rapidez y agudeza los más hondos misterios de la concepción que todo un largo proceso de reflexiones abstractas. «Queremos sí que el artista embeba su espíritu en una idea clara y sólida de la esencia del Arte. Si leyes o reglas preestablecidas han de regir en toda operación valorativa del arte, establézcase ante todo la existencia de lo bello absoluto elevándonos a su conocimiento a través de la belleza real. Pues sólo en el Ser Supremo existe eternamente la armonía inalterable de todos los principios «¿por qué no hemos de creer que la Belleza, al igual de la Verdad y de la Bondad, es otra manifestación suya en la tierra?»⁴¹⁴.

A la misma conclusión filosófica y por el mismo camino discursivo, llegará también, en trance idéntico de definir lo bello otro creyente a macha martillo como Piferrer, Gabino Tejado. Ya tendremos ocasión de verlo cuando nos toque examinar y comentar las producciones literarias⁴¹⁵ del ilustre pacense.

La finalidad del arte, afirmará más arriba, es expresar, por medio de las formas materiales, la Belleza invisible. «[...] una simpatía deliciosa, un toque interior que estremece agradablemente todo nuestro ser, un amor exento de toda mira y de todo interés nos avisa de la presencia de esta Belleza, nos hace afirmar de súbito que hay en aquellas formas conveniencia con el tipo ideal que llevamos estampado en el fondo del alma, y nos impele a gozar las obras en que brilla simbolizado por la materia lo que constituye la esencia, la perfección de nuestra naturaleza»⁴¹⁶. Y al proclamar que no cabe señalar destino u objeto más alto y glorioso que éste de suscitar en los demás el sentimiento de lo bello, exclamará resueltamente, con un sentido puro, clásico, del arte: «Este sentimiento se basta a sí propio, no tiene otro objeto que su misma existencia; así también el arte no reconoce ni otro fin que a sí mismo ni otra ley que la que de su esencia emane».

Su identificación con la escuela idealista es rotunda y categórica. El arte se ejerce en la expresión del ideal. Ni copia, ni imita de un modo servil o mejor exclusivo las formas

materiales. Pero desde el momento que no nos es dado manifestarnos sino por medio de la realidad sensible, estamos abocados al error si en la elección de elementos materiales con que realizar la belleza no poseemos un sentido estético muy depurado y enérgico, alimentado con el disfrute y examen de los modelos más perfectos del ingenio, y probado y aleccionado con las propias obras. «Si es fuerza, pues, adoptar una denominación para fijar en este punto nuestros principios, nos confesamos idealistas, ya que el Arte es ideal ante todas las cosas y por ser ideal domina en región superior e independiente sobre las artes liberales y mecánicas»⁴¹⁷.

Piferrer estimaba en todo su valor el conocimiento científico de las cosas. No menospreciaba, como los románticos furibundos, la contribución de la ciencia al arte. ¡Enhorabuena, exclamaba, el estudio de la lógica beneficie a nuestras facultades intelectuales, puesto que contribuye a su desarrollo y robustece nuestro juicio! Pero no se conceda a la dialéctica la importancia y trascendencia que en los ramos del saber se le atribuye. «El análisis y la reflexión sobre sí mismo, cuando un raciocinio exclusivo los hacen degenerar en hábito, paralizan en cierto modo las fuerzas de la inteligencia más activa, y entorpecen la viveza del ingenio y esterilizan su fecundidad»⁴¹⁸.

¡Qué equidistante está Piferrer de aquel desprecio que Espronceda sentía respecto del saber y de aquella severidad crítica de Hermosilla sobre las reglas y modos a que, según él y sus antecesores los preceptistas neoclásicos, había que sujetarse en la elaboración de las obras literarias!

Ni lo uno, ni lo otro. Ni la ciencia, el conocimiento exacto de las cosas debe ahogar la inspiración del artista; ni el excesivo desenfado creador, arrollar aquellos principios de cuya observancia depende el equilibrio y ponderación de la obra artística, la mutua correspondencia de sus partes, la coordinación de todos sus elementos. «Seamos lógicos en todo, pero sin arte; raciocinemos en todo, pero al mismo tiempo creamos, sintamos y observemos».

En la esfera del arte, Piferrer, coloca la Música sobre todas las demás obras del espíritu. La hace centellear con «blanquísimo fulgor» en el centro de esa corona espiritual que forman las divinas modalidades del genio. Todas las bellas artes nos elevan, mejoran y subliman. Tienden a poner bien de manifiesto lo que las hace inmortales y les da un rango divino: el sentimiento; pero la Música, entre todas, es la que más cumplidamente realiza este fin y la que por virtud de su más alta prosapia espiritual, ocupa en la escala del arte el primer peldaño.

«La Música para nosotros, afirmará más adelante, es el complemento de toda poesía: donde el lenguaje de imitación de ésta acaba, el de expresión de aquélla empieza»⁴¹⁹. Deliciosamente halagada el alma con la audición del *Stabat*, de Rossini, exclamará Piferrer un poco hiperbólicamente: «[...] con ella -el aria coreada del primer soprano, que comienza: *Flammis ne urar* [...] - el gran maestro ha dado otra prueba de que su genio le hace digno cantor de las imágenes de la Biblia, émulo y heredero del genio de Miguel Ángel»⁴²⁰.

Aunque el espectáculo de la ópera, tan brillante y atractivo, merced a la variedad de los elementos que lo integran, se enseñoreaba a la sazón de la atención del público, no deja de advertir por eso la superioridad que representa, en el más puro y alquitarado goce del espíritu, la música instrumental. «Como nada distrae nuestra atención -argüirá-,

la fijamos toda y profunda en lo que oímos; el interés no está repartido entre varios accidentes de un sujeto mismo, cómo son el canto, el gesto, los ademanes, etc.»⁴²¹.

Quien de este modo sabía precisar en aquellos días la trascendental diferencia que existe entre el arte simple y puro, cabría decir, de un concierto instrumental, dirigido al alma, casi por completo con la sola mediación del oído, y el espectacular y deslumbrante de la ópera, múltiple en sus componentes, que lo mismo afectan al oído que a la vista, acreditábase de agudo y perspicaz. En aquel tiempo se iba al teatro lírico a ver, quizá más que a oír. Y en el mejor de los casos, a las dos cosas. El brillante espectáculo de la ópera convidaba al lujo y la ostentación. Parecía como si las damas y los caballeros que asistían a la representación, con sus mejores galas y atavíos las primeras y de impecable etiqueta ellos, quisieran rivalizar, salvadas modalidades y pormenores impuestos por el tiempo, con el esplendor y hermosura de la escena. No había en este aspecto de la música ese íntimo recogimiento religioso con que concurríamos a una audición orquestal, en que diríamos que todos los sentidos se transforman en uno solo: el del oído. Ni trajes radiantes, ni decoraciones que contribuyan a halagar a los ojos, ni masas coreográficas encadenando la atención con sus graciosas y aéreas evoluciones, ni voces primorosas, ni actitudes, gestos y ademanes. El sonido tan sólo convenientemente combinado y dispuesto en el tiempo, absorbiendo por entero nuestra honda y espiritual curiosidad. Mayor simplicidad, mayor pureza, una más perfecta decantación de los medios para herir la sensibilidad estética. Todo esto lo discernió Piferrer, con su depurado gusto artístico y su concepción más filosófica y trascendental de los elementos filarmónicos.

Mas es raro que quien procedía con tal tino en materia musical y presentía el valor que la guitarra, tañida por manos diestras y conspicuas, esto es, bien orientadas en la elección de piezas a ejecutar, habría de tener con el tiempo, se mostrase tan desamorado del baile pantomímico -el *ballet* de nuestros días- hasta el punto de ejercitar su dicacidad y zumba con el comentario jocoso de esta clase de espectáculo⁴²².

En el orden de la crítica dramática o literaria, también probó su idoneidad y buen gusto. Combatió a Ventura de la Vega, cuando *pane lucrando*, traducía de lengua forastera, lo que nunca debió pasar el Pirineo. Aplaudió y regañó a Zorrilla tantas veces fue menester. Y al enfrentarse con los clásicos, con motivo de la memoria que se le exigiera al concurrir a la oposición para obtener la cátedra de Retórica y Poética de la Universidad literaria de Barcelona, ensalzó sus méritos y señaló sus imperfecciones. Del autor de *Guía de pecadores*, la tendencia a embarazar con exposiciones y textos, sus tratados; la «amplificación rebuscada» la falta de ideas y de sentimiento, circunstancia que «le indujo bastante a menudo a redondear nuevas declamaciones retóricas». El «dulce Sión» se apasionó tanto de la elegancia y sonoridad del lenguaje, «que muchas veces cayó en la simetría y afectación: la plenitud de sus cláusulas raya en prolijidad; y el aliento más robusto no es bastante a dar cabo a la lectura de aquel ligamento de miembros que destruye la unidad y la proporción con un excesivo artificio». De Saavedra y Quevedo observó, que si éste sabía alternar el tono dogmático con una manera más amplia de decir, las *Empresas* del primero, sobre todo la trigésima, cabe citarlas como «triste prueba de que el mismo talento no servía sino de regularizar más y más su error». Este estilo dogmático, sentencioso, ocasionó dos nuevos males. Dar torcedor a la imaginación para, debajo de cierto trascendentalismo, cubrir todo pensamiento e incurrir en «las flores estrambóticas, los ornatos de relumbrón, los

símbolos más enigmáticos, las metáforas más disparatadas, los símiles, las antítesis: como si ningún vestido postizo pudiere dar forma a lo que carecía de cuerpo»⁴²³.

A través de las obras de Piferrer se advierte la honda raigambre de sus convicciones religiosas. En filosofía se mostró independiente, ajeno a todo sistema, porque según sus propias palabras, ninguno contenía por sí sólo la verdad absoluta; ninguno existe que no sea incompleto o exagerado.

El estilo de este malogrado escritor levantino, es vigoroso y brillante. Aliñado sin afectación, elocuente y lleno de substancia, pero sin dar en lo declamatorio, ni en el retoricismo de regla y compás. Su lenguaje tropológico afluye con espontaneidad y frescura, esto es, sin ese artificio y convencionalismo literario que condenó en algunos clásicos nuestros. Poeta en forma rítmica y en prosa, de cálida inspiración y subordinado, sin excesivo servilismo, a las normas severas del raciocinio.

- X -

▽△

Ferrer del Río

La crítica literaria y la historia fueron las dos disciplinas en que desembocó la juiciosa actividad de don Antonio Ferrer del Río⁴²⁴. Si examinamos la lista de sus obras y las fechas en que aparecieron no nos será difícil colegir cuáles han sido en definitiva sus preferencias. A la juventud, principalmente, corresponden sus trabajos literarios, si bien no renunció nunca del todo a ellos, como lo demuestran a lo largo de su diligente labor valiosas interpolaciones críticas, ensayos poéticos y sus dos dramas *La senda de espinas* y *Francisco Pizarro*. De la madurez son sus trabajos históricos, ocupación preferida y en la que, si hemos de ser justos apreciadores de ella, ganó merecido renombre, bajo la autoridad de Lista, maestro suyo cual de tantos otros poetas en aquel tiempo, y en la regalada compañía de Quintana, de quien era fraterno amigo, compuso sus versos, que carecen de originalidad y brío, pues ni el arrebató lírico del segundo, ni la académica exquisitez del primero, se le pegaron ciertamente.

No proviene la inspiración, en verdad, ni del roce con los buenos modelos, ni de magisterio alguno, por alto y discretísimo que sea, sino que es candela interior que se alimenta de su propio combustible. Tampoco pasaron de ser tentativas dramáticas, pese a la una de cal y otra de arena, de la noticia crítica de Valera sobre el *Francisco Pizarro*⁴²⁵, esta obra y *La senda de espinas* antes citada. De su laboriosidad son excelentes testimonios, no sólo sus colaboraciones en *El Laberinto*, la *Revista Española de Ambos Mundos* y la memorable *Revista de España*, que fundara y dirigiera el prenombrado crítico, sino los treinta y ocho volúmenes que tradujo de Cantú, la *Historia del reinado de Carlos III* y sus discursos académicos y ensayos de crítica histórica.

Ferrer del Río abordó en su Galería de la literatura española⁴²⁶ un género, la semblanza literaria, que ya habían ensayado Chateaubriand y Lamartine, y

coetáneamente respecto de él, Macaulay y Sainte-Beuve, y que años más tarde encontraría otro excelente cultivador en el malogrado don Manuel de la Revilla. Estos retratos literarios, cuando se refieren a celebridades contemporáneas con las que se convive a todas horas, suelen adolecer de falta de sinceridad, ya que el juzgador, colocado tan cerca de la persona enjuiciada o no ve sus méritos y defectos por carencia de perspectiva histórica o calla unos u otros, a sabiendas y deliberadamente, movido de la pasión favorable o adversa. Pero de momento y en tanto la posteridad o el examen analítico reposado ponen las cosas en su sitio correspondiente, estas aportaciones biográfico-críticas tienen un valor inestimable. Dibujan ante los ojos curiosos y expectantes del público, la figura moral y física de autores investidos de notoriedad y suministran entre los comentarios laudatorios o censorinos, pormenores y antecedentes de la vida y milagros de cada personaje, que son saboreados con avidez.

La *Galería* de Ferrer del Río, no es exclusivista, como pudiera suponerse, bien si nos atenemos a la educación literaria que el autor recibió del director del Colegio de San Mateo, de Madrid, o a la época de apogeo romántico de nuestras letras. El autor del *Examen histórico-crítico del reinado de Don Pedro de Castilla* forma su *Galería* con poetas tan recalcitranamente clasicistas, como Quintana, Lista y Gallego; con autores dramáticos precursores del movimiento romántico o contemporizadores de ambos ideales⁴²⁷, como don Javier de Burgos -recordemos su comedia denominada *Los tres iguales*- Martínez de la Rosa y Larra, y con desafortunados partidarios de la nueva escuela y corifeos suyos, cuales Espronceda, Zorrilla y García Gutiérrez. Considera «sazonada enseñanza» la ejercida por Luzán y «estimable su *Poética*⁴²⁸, de la que transcribe un largo párrafo, con motivo de la Introducción a la *Araucana*⁴²⁹ y reconoce los extravíos del romanticismo. Pero aún no se había secado en su pluma la tinta con que escribiera otros conceptos del todo propugnadores de la libertad del arte, tildando de «excesiva rigidez» y «académico capricho elevado a una exageración insoportable», las normas adoptadas por el neoclasicismo. Infiérese de aquí fácilmente, que Ferrer del Río, no se dejó encantusar por la sirena del romanticismo anárquico y demoleador, ni tampoco de la severa dogmática de los pseudoclásicos franceses, e imitadores de aquende el Pirineo.

A fuer de historiador españolista, poco dado a las sensiblerías de los que habían condenado con dureza nuestra obra colonizadora de América, defiende a nuestra nación, de tales torvas inculpaciones. Y es Quintana, precisamente, su amigo íntimo, quien con ocasión de su estudio sobre fray Bartolomé de las Casas, en *Vidas de españoles célebres*, promueve el rópice a que nos referimos.

Sus semblanzas de Lista y Martínez de la Rosa, dentro de la presura con que, como él mismo declara noblemente, fueron compuestos estos estudios biográfico-críticos, son de los mejores de cuantos contiene la *Galería*. El segundo de los susodichos retratos, por la valentía con que el juicio está expuesto y en términos generales, pues acaso se detenga demasiado en la censura del célebre escritor⁴³⁰ granadino, por la certera interpretación que nos da de esta figura, tanto en su aspecto político como en el literario. A Lista le concede, sin regateos ni restricciones, el título de poeta que otros le escatiman. No hay imposibilidad ninguna en otorgar, observa juiciosamente Ferrer del Río, dos aptitudes a un mismo talento. Se puede ser, por tanto, buen poeta y excelente crítico, sin que la posesión de estas cualidades distintas despierte en el público cierta perplejidad respecto de la elección de una u otra. La muerte de Jesús, «durará como las generaciones hasta el último límite de los siglos». «Sólo un poeta de primer orden, -añade, refiriéndose al *Himno del desgraciado*- puede glosar con tanta variedad una idea

tan sencilla como la de pedir el auxilio del sueño para apaciguar los males de la vida, esparciendo profusamente galas de melancólico encanto y de arrobadora tristura»⁴³¹.

Frente a la melindrosa depuración que del lenguaje poético hiciera dos décadas antes Hermsilla, proclama su teoría opuesta. «Toda la dificultad estriba en la manera de colocar las voces, y satisfecha esta condición casi no hay frase humilde que no pueda ennoblecer la poesía»⁴³². Tampoco estuvo conforme con la manifiesta inclinación de los autores dramáticos de su tiempo a buscar afinidades de orden político entre sucesos coetáneos y otros pretéritos, como en *La viuda de Padilla*, de Martínez de la Rosa, en la que está visiblemente aplicado el alzamiento de los comuneros de Castilla a la situación política de 1812. Observación muy pertinente dado que la escena española se había convertido en una cátedra de derecho político y constitucional, sin que el arte, que es la realización de la belleza y no la consecución de un determinado fin ideológico, obtuviese por este medio beneficio alguno. Los Lanuzas, Hechizados, Padillas, y Aben-Humeyas invadieron el recinto de nuestra literatura dramática por suponerse sin duda que esta amalgama del arte con la política, sería la panacea de nuestros males, al servir bajo el ropaje escénico y arrimando cada cual el ascua a su sardina, la solución más viable y ventajosa.

El aguijoncillo de la chanza o de la ironía asoma de vez en cuando a través de las presentes páginas de Ferrer del Río, como al sospechar respecto de Martínez de la Rosa si Mr. Thiers, el historiador de la Revolución francesa, fue el Espíritu Santo del Espíritu del siglo, y al aconsejar al precitado escritor de Granada, que encuadernase en «viejo pergamino» su *Bosquejo de la vida de Hernán Pérez del Pulgar*. Pero no sólo renunció deliberadamente en estos trabajos, a la sátira mordaz que tan de moda había puesto el autor de *De la sátira y de los satíricos* y que andaba más o menos flageladora en manos de Mesonero Romanos, *El Estudiante*, *Fray Gerundio*, Martínez Villergas y Antonio Flores, sino que abominó públicamente de ella al expresarse así:⁴³³ «En nuestro sentir la sátira es un pecado que en sí mismo lleva la penitencia: si no cura las heridas que hace, como la lanza de Aquiles, daña al ofensor y al agraviado como una espada de dos filos»⁴³⁴.

Se ha dicho por el padre Blanco García, en lo tocante a la Galería de la literatura española, que el estilo de Ferrer del Río es más tautológico que brillante, y que mentado autor abusa del pormenor biográfico y de la anécdota, con mengua del espacio que en cada estudio debe ocupar la crítica verdadera. No hemos de formular nosotros este último cargo contra Ferrer del Río, pues la semblanza literaria es un entretejido de observaciones analíticas y de circunstancias de la vida e incluso rasgos físicos del escritor retratado, y no están de más, pues, las particularidades biográficas, ni las anécdotas, que no sólo dan aliento y variedad al relato, sino que denotan si la elección del sucedido es certera, con tanta fuerza casi como el más concienzudo estudio, el carácter o idiosincrasia del biografiado y por ende el impulso causal de tales o cuales singularidades de su obra. Abusa, eso sí, el señor del Río del lenguaje parabólico y figurado, y resulta por demás frondosa y recargada su prosa. Vicio frecuente -traigamos a nuestra memoria, como un testimonio más de esta adiposidad y redundancia del estilo aquellas abrumadoras primeras páginas de *Italia*, de Pastor Díaz, con sus «allís» y sus «mientras», y sus «porqués», y sus «comos», y sus «creéis» en nuestra palabarrera e hidrópica literatura de aquellos días. Los años restañaron en parte tan poderoso fluir, y ya la *Introducción* a la *Araucana* aparece casi exenta de este defecto. La primera parte de dicho estudio, dedicada a narrar la vida de Ercilla, está escrita con sobriedad y

casticismo. Y con buen sentido crítico, la destinada a juzgar al poema épico del cantor de Campolican, Galbarino y Andrea: «libro histórico de buena poesía, donde el arte de contar está llevado a la perfección maravillosa, no alcanzada ni de lejos por ningún otro poeta ni prosista de entonces, y cuya dicción es tan pura que rara frase o voz se encontrará allí usadas en distinto sentido que ahora»⁴³⁵. Esto tras de proclamar que incurrieron en grave error cuantos llamaron a Ercilla, Homero o Virgilio español.

El autor de las *Odas* al general Castaños⁴³⁶ y a la muerte de don Alberto Lista, escribió también otros trabajos sobre don Fernando de Castro, el favorito de don Pedro I de Castilla, Goya y el actor Julián Romea, de cuya doble personalidad escénica y literaria ya tienen noticias nuestros lectores. No fue Ferrer del Río, como su maestro Lista, por ejemplo, uno de esos críticos que inquietan la razón trascendental de los fenómenos literarios. «El pintor representa unos ojos, pero no explica las funciones ópticas del aparato visual», ha observado un grande escritor portugués: Castello Branco. Lo mismo cabría decir de nuestro crítico. Ha pintado en sus semblanzas literarias a los poetas y prosistas de su tiempo; pero no se ha detenido a explicarnos la causa de cada modalidad creadora, ni a establecer afinidades o repugnancias de orden psicológico y estético entre las dos correlativas generaciones de escritores del siglo XIX, en su primera mitad. La crítica de Ferrer del Río adolece, pues, como ya se ha notado por precedentes comentadores, de cierta superficialidad, bien por falta de madurez de juicio en quien, a menos de mucho camino de la vida afrontaba tal análisis o lo que es más probable, en razón a la premura de tiempo con que hubo que cumplir tarea que exigía menos precipitación y más hondo estudio⁴³⁷.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario



editorial del cardo