



Russell P. Sebold

# **Menéndez Pelayo y el supuesto casticismo de la crítica de Forner en las «Exequias»**

2003 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Russell P. Sebold

## Menéndez Pelayo y el supuesto casticismo de la crítica de Forner en las «Exequias»

Se viene mirando las Exequias de la lengua castellana -«sátira menipea» de Forner, compuesta entre 1786 y 1788, pero no publicada hasta 1871- como si a través de ella todo un siglo hubiese confesado su fracaso en lo literario. ¿Y qué mayor prueba pudiera haber de tal malogro que el que uno de los más distinguidos hijos del siglo XVIII (por lo menos así ha solido considerarse a Forner) condenara todos sus esfuerzos en las bellas letras justamente en los últimos años de la centuria y, lo que es aún peor, utilizando como normas críticas las de la centuria anterior, respecto de la cual se hubiese esperado conseguir cierto progreso? Junto con las deformaciones de la crítica romántica y las confusas nociones que teníamos un día sobre las fuentes de Luzán, el mito del Forner crítico antineoclásico debido principalmente a Menéndez Pelayo es uno de los tres factores que más han contribuido a dificultar nuestra comprensión del Neoclasicismo.

En la Historia de las ideas estéticas en España (1883-1891), Menéndez Pelayo presenta a Forner, ya como «prosista fecundo, vigoroso, contundente y desenfadado, cuyo [100] desgarro nativo y de buena ley atrae y enamora», ya como «defensor y restaurador de la antigua cultura española». «Es -sigue diciendo algo más abajo- un gladiador literario de otros tiempos, extraviado en una sociedad de petimetres y de abates», quien, en las Exequias, «formula juicios propios y en general acertados sobre nuestros clásicos... juzga severísimamente a los corruptores del gusto en su tiempo y va derramando de paso copiosa doctrina sobre todos los géneros literarios. Nada se escribió en el siglo XVIII... con sabor más español». Antes, en la Historia de los heterodoxos españoles, Menéndez Pelayo había visto en el autor de las Exequias no sólo a un defensor de la antigua cultura hispánica, sino también a un «caudillo, predecesor y maestro de todos los que después hemos trabajado en la misma empresa». En fin, para el autor de los Heterodoxos no cabe duda alguna que «en el siglo de las elegancias de salón, tal hombre, aun en España, tenía que asfixiarse».

Ahora bien, todo esto non è vero né bene trovato. Parece, en primer lugar, sintomática la proyección romanticoide por la cual Menéndez Pelayo concibe su propio papel de historiador como continuación de lo que él creía ser la abnegada y heroica empresa cultural de Forner. El punto de vista histórico de Menéndez Pelayo es en conjunto una consecuencia y extensión del exagerado patriotismo de los críticos románticos, cuya deformadora visión del Neoclasicismo hemos examinado en el primer ensayo de este libro. Igual que los románticos, Menéndez Pelayo no veía en la literatura setecentista nada bueno sino lo que tenía orígenes puramente populares y lo que representaba una protesta contra ese momento histórico, a favor del pasado. Se sugiere inmediatamente -aunque jamás se ha planteado- el problema de si el Forner de las Exequias tenía la mentalidad más apta para emitir juicios de

valor sobre el arte literario [101] de su época o cualquier otra. Y se trata de un problema urgente por cuanto, a través de los manuales que se hacen eco de Menéndez Pelayo, Forner sigue siendo uno de los principales formadores de nuestras opiniones sobre la literatura dieciochesca española.

Uno de los críticos más serenos de la época de Forner no le creía dotado en absoluto para juzgar a los autores que escribían entonces, ni aun a los malos: según Sempere y Guarinos, cierto escrito crítico típico de Forner hizo «algún ruido, no tanto por su mérito como porque era sátira, por las pullas que mezcló en ella contra algunos autores buenos y malos». Sempere tampoco creía que los juicios de Forner pudieran tener ningún efecto duradero, pues el éxito de cada opúsculo que echaba el amargado satírico sólo consistía en el triunfo de «la maledicencia... por algún tiempo», aun cuando fuera contra «la razón de personas las más respetables... por sus luces y talentos». También vale la pena meditar un poco sobre el conocido juicio de Alberto Lista acerca de la mentalidad del licenciado don Pablo Ignocesto, seudónimo del autor de las Exequias: «Estaba dotado -dice de Forner el maestro de Espronceda y Bécquer- de una imaginación más fácil para concebir las verdades que las bellezas». Con tal valoración se revela no sólo una deficiencia del intelecto de Forner, sino que también se sugiere el error principal de quienes se fían de su autoridad en cuestiones literarias. De cuantos críticos citan o parafrasean el juicio de Lista, ninguno, que yo sepa, distingue en realidad entre esas disciplinas en las que la capacidad de Forner para comprender las verdades le garantizaba cierto éxito (la Historia, la Filosofía y el Derecho) y esas otras en las que sin ninguna aptitud para percibir las bellezas no se logra nada (la poesía, la estética, la crítica literaria, etc.). Porque ¿qué es lo que tenía que ver con el posible talento de Forner para aquilatar [102] las obras de creación y el progreso de su patria en los géneros imaginativos, el hecho de que, según Menéndez Pelayo, él tenía un hondo amor al pensamiento «de la antigua España, cuyos teólogos y filósofos conocía más minuciosamente que ningún otro escritor de entonces», el hecho de que «fue, como filósofo, el adversario más acérrimo de las ideas del siglo XVIII», el hecho de que en sus diversos escritos «protesta contra el periodismo, contra la literatura chapucera, contra los economistas filántropos... y... contra las flores y los frutos de la Enciclopedia», o, por fin, el hecho de que fue «un lógico de las antiguas aulas, recio de voz, de pulmones y de brazo, intemperante y procaz, propenso a abusar de su fuerza»?

Hace falta recordar que en el libro de donde copio estas líneas Menéndez Pelayo pretende hacer la historia del pensamiento estético de su nación, y, sin embargo, al hablar de Forner, no extracta ninguna de sus obras de crítica literaria, ni cita ni parafrasea ninguno de sus principios o juicios estéticos. La única obra forneriana que Menéndez Pelayo cita con cierta extensión en este que se dice análisis del credo literario de Forner son las Reflexiones sobre el modo de escribir la historia de España (cuyo título reproduce incorrectamente). Serán todo lo apreciables que se quiera las prendas de Forner como historiador, como lógico, como polemista antienciclopedista, como oponente de la literatura chapucera de los nuevos periódicos dieciochescos, y como conocedor de la teología; mas estos eran muy deleznable cimientos para que, aun con la autoridad y la pasión de todo un Menéndez Pelayo como argamasa, se erigiese en ellos esa idea de Forner como testigo presencial del supuesto fracaso del Neoclasicismo que hemos ido heredando de generación en generación. El Neoclasicismo es, después de todo, un fenómeno primariamente artístico, y no sociológico, [103] jurídico, teológico ni histórico (aun cuando participe en cierta

medida de todas las manifestaciones de lo humano): como los demás -ismos literarios, no concierne sino a las diversas maneras de elaborar, en las formas estilísticas y genéricas conocidas en un momento determinado, aquello que suele llamarse la inspiración. Son, por otra parte, característicos de la crítica española e hispanoamericana tales intentos de hacer depender el prestigio literario de un escritor de sus éxitos y distinciones en otros campos; y mientras los críticos no consulten directamente los textos, no se desvanecerán las nebulosas impresiones que se crean así, ni dejarán de sufrir las reputaciones de muchos individuos y aun épocas enteras. En el presente caso los textos aún más que la forma poco lógica de pensar de Menéndez Pelayo revelan cuán injustamente ha sufrido el setecientos en nuestro concepto, debido a la creación del mito del Forner amante de la literatura española del pasado y denodado y desinteresado condenador de los ideales estéticos de su propio momento histórico.

Ello es que «la copiosa doctrina sobre todos los géneros literarios» que Forner «va derramando» en las Exequias no es, por más que quiera Menéndez Pelayo, un destilado del españolismo literario del Siglo de Oro. El mismo estilo y forma de la obra desmiente este supuesto porque el primero, a pesar de las furiosas diatribas fornerianas contra el galicismo, es mucho menos castizo que el de un Torres Villarroel o de un Isla, y por su forma -una ficción en la que se habla con los escritores del pasado- las Exequias se relacionan no sólo con ciertas obras de los neoclásicos, como *Los literatos en Cuaresma* (1773), de Tomás de Iriarte, y *La derrota de los pedantes* (1789), de Leandro Fernández de Moratín, sino también con obras semejantes de esos escritores del Siglo de Oro que más habían respetado la estética de [104] tradición grecolatina, como el *Viaje del Parnaso*, de Cervantes, o la *República literaria*, de Saavedra Fajardo; ficciones todas ellas en las que se conversa sobre la literatura, principalmente con escritores de épocas pasadas. (La obra de Forner también tiene en común con las de Cervantes y Moratín el hecho de que su acción se supone ocurrida en el monte Parnaso.)

Pero viniendo ya a las ideas de Forner sobre los diversos géneros poéticos, si hubiéramos de relacionarlas con las de un poeta del Siglo de Oro, habría que decir que se acercan más a las de los Argensolas que a las de un Lope. La orientación de Forner hacia la poética de origen grecolatino se revela incluso en un pasaje de las Exequias, en el que no pretende hablar con excesivo favor de «los escritores del arte Fernando [sic] López Pinciano, Francisco Cascales, Jusepe Antonio González de Salas y don Ignacio de Luzán; todos ellos mejores en sus poéticas que en sus poemas». Pues los criterios literarios de Forner son iguales que los de los demás neoclásicos, salvo que su manera de aplicarlos es muchísimo más rigurosa.

«No hay otra grandeza para mí -escribe Forner- que el acierto en componer lo deleitable con lo útil»; que es el mismo precepto horaciano (*Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci*) que Iriarte había alegorizado varios años antes en su fábula XLIX de *El jardinero y su amo*. Forner reitera la misma idea en otros pasajes de las Exequias, relacionándola ya con el teatro, ya con el arte del historiador, ya con otros géneros. Concibe la posibilidad de que una obra en la que no se enseñe nada pueda ser de alta calidad. Pero en esto se le había anticipado Luzán y, además, en Forner no se trata tanto de una concesión como de una absolución por cierto poco consoladora, puesta en boca de Apolo: «Con valentía se han ocupado ya entendimientos grandes en obras de [105] puro deleite. Perdoné a estos la

flaqueza porque eran grandes.» En cambio, la definición de la poesía que Luzán da en su Poética es tan liberal que con ella se extiende a todo poeta, grande o modesto, el derecho a hacer lo que quiera en lo tocante a la instrucción y el entretenimiento: «Se podrá definir la poesía, imitación de la naturaleza en lo universal, o en lo particular, hecha con versos, para utilidad, o para deleite de los hombres, o para uno y otro juntamente.»

En uno de los pasajes en verso de las Exequias, Forner se hace eco del mentado precepto de Boileau: «Avant donc que d'écrire apprenez à penser.» Aconseja al poeta que «Piense bien y piense a tiempo: / Esta es la ley principal; / Que para hacer versos malos / Siempre le queda lugar.» Calca un precepto de Horacio (Denique sit quod vis simplex dumtaxat, et unum) cuando recomienda que el poeta «Cante bien en una cosa». En 1782, en su fábula LIV de El pedernal y el eslabón, Iriarte había dado una fiel dramatización de la idea y el espíritu de la premisa fundamental de la Epístola a los Pisones, de que la inspiración y la técnica contribuyen igualmente a la creación (Ego nec studium sine divite vena, / Nec rude quid prosit video ingenium: alterius sic / Altera poscit opem res, et conjurat amice): «- ¿Valéis algo sin mí? / Y el otro responde: -Sí, / lo que sin mí valéis vos. /... / Ni da lumbre el pedernal sin auxilio de eslabón, / ni hay buena disposición / que luzca faltando el arte. / Si obra cada cual aparte, / ambos inútiles son.» En cambio, al expresar la misma idea, Forner, quizá movido por cierto academicismo, titubea entre la posición de Horacio y un aparente deseo de dar un papel más importante al arte (la técnica) que a la Naturaleza (la inspiración): «El arte... auxilia a la Naturaleza, la encamina o mejora» (el subrayado es mío).

Por los ensayos que anteceden, es evidente que quien [106] escribe esto no considera que sea nada censurable o extraño el que un literato español del setecientos suscriba las ideas de un preceptista de la Antigüedad, mucho menos de un Horacio. Pero que quien señala en el prólogo de El asno erudito lo que él ve como lo trillado y vulgar de las moralejas de las Fábulas literarias, de Iriarte («¡Inmenso Dios! ¡Qué descubrimientos tan nuevos y tan útiles al género humano!») afirme los mismos principios y, lo que es más, con un rigorismo del que no hay ni asomos en la obra de su contrincante, es un claro indicio de la mayor insinceridad y bilis. Es muy conocida la profunda envidia que Forner tenía a Iriarte por los brillantes éxitos de éste en las letras y en el gran mundo. Más ahora queda claro que fuera de tal emoción no había en realidad nada que separara a Forner de Iriarte y sus demás contemporáneos. Por ser hombre de menos talento creador que muchos de estos, Forner se aparta menos que nadie de la ideología estética «oficial» de su época. Así, por más que reitere su preferencia por lo que él ensalza como el acendrado españolismo del Siglo de Oro (el identificarse uno con el pasado puede tener uno de dos motivos: el discrepar intelectualmente de los valores de la propia época, o sencillamente el estar emocionalmente malquistado con los habitantes de ella), no hay en esa «copiosa doctrina» forneriana de que habla Menéndez Pelayo nada que coadyuvara a hacer más «españoles» los medios literarios de España, aun cuando de hecho se hubieran desnaturalizado durante el setecientos, como con frecuencia se insinúa en las Exequias. He aquí, creo yo, el motivo principal de que los críticos neoclásicos -Sempere y Guarinos, Moratín, etcétera- hablan mucho más del encono que del pensamiento de Forner; no veían nada nuevo en el fondo conceptual de la crítica de éste.

Ahora quisiera señalar varios ejemplos más de la nimia [107] «ortodoxia» de la estética forneriana, cual se manifiesta en las Exequias. Lo único que éstas tienen de caluroso es el odio que respira casi cada párrafo; por lo demás, la ideología poética de Pablo Ignocasto se caracteriza por esa inflexible frialdad que en los manuales se ha atribuido erróneamente a los otros neoclásicos. Incluso en la historia lingüística, Forner se atiene a la preceptiva literaria de tradición grecolatina, guiándose, por ejemplo, por la regla horaciana de la lima (poetarum limae labor) y el consejo de Boileau sobre la necesidad de volver la tela repetidas veces al obrador:

.....carmen reprehendite, quod non  
Multa dies, et multa litura coërcuit, atque  
Perfectum decies non castigavit ad unguem.  
Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage:  
Polissez-le sans cesse et le repolissez,

cuando trata de la corrección de las lenguas, en los términos siguientes: «El pulimento del habla es el uso que hacen de ella los hombres doctos en las obras que escriben, y lengua en que se escriba poco, por más que sea excelente en sí, jamás resplandecerá.»

La idea forneriana del imitador como «émulo» en vez de «copiante» (citada en el primer ensayo de este libro) trae sus orígenes de Horacio, quien había aconsejado a los romanos que buscasen en los versos de los griegos no originales de que sacar trasuntos, sino normas de calidad que podían tener en cuenta y consultar repetidamente al escribir (Vos exemplaria Graeca / Nocturna versate manu, versate diurna). En concreto, el procedimiento que Forner propone para la imitación del estilo no es sino el mismo que los comentaristas renacentistas de Aristóteles, basándose en ciertas sugerencias de éste, habían recomendado para diferentes fines, como son la [108] invención de un argumento verosímil o la creación de un héroe épico, cuyo carácter se había de componer tomando los más selectos rasgos psicológicos de cada uno de los principales héroes anteriores; me refiero a la llamada técnica de la «imitación de lo universal», de la que Forner ya había hablado en su Cotejo de las églogas que ha premiado la Real Academia de la Lengua. La imitación estilística -nos dice en las Exequias- consiste «en tomar la eficacia en el probar del uno, la destreza en el proponer del otro, de éste la elocuencia y gallardía, de aquél la grata y robusta majestad», etc.

Igual que ciertos críticos neoclásicos de la primera generación, como don Blas Antonio Nasarre, don Agustín de Montiano y Luyando y don Ignacio Loyola y Oyanguren, Forner lamenta que no tuviera continuación en el teatro español la escuela trágica renacentista del maestro Hernán Pérez de Oliva. El autor de las Exequias hace que éste reconvinga a sus sucesores en los términos siguientes: «Con lágrimas de sangre -dijo- debierais vos llorar sobre vuestra patria, al ver que no pasamos de seis los poetas trágicos que ha educado en los tres siglos de su mayor esplendor. Mengua es que la escuela de los reyes y de los próceres haya sufrido el abandono lamentable que se deja ver en los que vamos aquí. ¿Qué diréis de una nación avara de lecciones y de escarmientos para aquellos en quienes son peligrosos los vicios y los atentados? Nuestros bosquejos sirvieron sólo para indicar que la lengua española podía sola por sí consolar al teatro trágico de la pérdida que hizo en la extinción de los idiomas romano y griego, porque en ella sola cabe la majestad de dicción

que demanda la magnificencia de los dioses de la tierra. Pero, ¡oh dolor!, de nuestros conatos triunfó la monstruosidad de ingenios licenciosos». El triunfo de la monstruosidad, he aquí lo que representa para Forner el teatro de Lope, [109] Tirso y Calderón, y así, por lo que atañe al género dramático, parece que ni se le ha ocurrido la idea de la posible decadencia de su propio siglo respecto de los dos anteriores: después de todo, al hablar de las letras patrias, como acabamos de ver, lo incluye entre «los tres siglos de su mayor esplendor».

Forner repite todos los reparos que se venían poniendo al teatro aureosecular desde el principio de la época neoclásica, pero sin el espíritu liberal y ecléctico de un Luzán ni el paliativo de la admiración que éste sentía por Calderón, Moreto y Rojas Zorrilla. Sobre el fin del teatro, Forner dice que «es enseñar y corregir deleitando, y en España se puede decir con verdad que su fin ha sido hasta aquí corromper deleitando... Se ve en nuestros dramas, pintados con el colorido más deleitable, las solicitudes más deshonestas, los engaños, los artificios, las perfidias, fugas de doncellas, escalamientos de casas, resistencias a la justicia, duelos y desafíos temerarios fundados en un falso y ridículo pundonor, robos autorizados, violencias intentadas y ejecutadas, bufones insolentes, criados y criadas haciendo gala y ganancia de sus tercerías infames... ¿Qué utilidad puede dar de sí la representación pública de estas ficciones, en que no se trata de exponer el peligro de las grandezas humanas, pintando los funestos errores o males a que está sujeto el poder, sino de convertir a las personas heroicas en otros tantos pisaverdes y damiselas, rodando calles, persiguiendo hermosuras, trazando estupro y adulterios, despachando billetes, buscando tercerías y practicando cuanto dicta el desenfreno de la juventud a los que no conocen otra ley que su gusto? Así, no sin razón, se echan menos en estas tramas mezquinas y abatidas caracteres, costumbres, propiedad, verosimilitud, moral y las demás calidades que constituyen el verdadero mérito de los dramas... Son innumerables las [110] comedias nuestras en que los reyes y príncipes no hacen otro papel que el que pudieran hacer un don Luis o un don Diego, y en que las reinas y princesas no son más que unas Leonoras y Violantes. Mudando los nombres y quitando las alusiones a la autoridad real, estas comedias pasarán por verdaderos dramas de los que llaman de capa y espada... Hágase la prueba con la famosísima de El desdén con el desdén». Tanto por estas palabras como por las puestas en boca del maestro Oliva, resulta claro que el único criterio que Forner tiene para el drama serio es el trágico de derivación grecolatina.

Insiste en la distinción que los antiguos hacían entre la tragedia y la comedia: «Los vicios del pueblo se corrigen haciéndolos ridículos; los de las personas altas con la atrocidad de los escarmientos o con la fatalidad importante de esto que se llama fortuna, siendo el principal objeto de este arte presentar ejemplos que obliguen a huir el vicio o a fiarse poco de las grandezas». Para lograr tales efectos, Forner continúa explicando, deben trazarse «retratos fieles de la vida» copiando «los genios, los designios, las inclinaciones, los pensamientos, los modos de obrar y los efectos mismos que se experimentan en el trato, en los estados y en las ocupaciones de los hombres»; en lo cual vuelve a hacerse eco de Horacio y Boileau:

Respicere exemplar vitae, morumque jubebo  
Doctum imitatore, et veras hinc ducere voces

Etudiez la cour et connoissez la ville;  
L'une et l'autre est toujours en modèles fertile.

Tal técnica, según el licenciado Ignocasto, es precisamente la contraria de la del teatro lopesco y calderoniano, que es «una región imaginaria, donde, sin más objeto [111] que embelesar y hacer reír de cualquier modo, se presentan indistintamente personas de todas clases y especies a recitar largos trozos de versos campanudos, a decir delirios y bufonadas y a ejecutar acciones que ni aun pasarían por sueños si los contase un hombre enfermo». También es significativo el hecho de que las obras originales que Forner escribió para el teatro pertenecen todas ellas a los dos géneros de cepa clásica grecolatina: son comedias, en el sentido «aristotélico», *El filósofo enamorado* y *Los falsos filósofos*; son tragedias *Las vestales* y *La cautiva española*.

Donde los criterios estéticos del Neoclasicismo difieren más de los del Siglo de Oro es en el teatro, y puesto que es precisamente aquí donde también Forner está más en desacuerdo con la doctrina literaria de esa época, resulta claro que el autor de las *Exequias* no encarna en un «decadente» siglo XVIII los valores poéticos de los siglos áureos. En lo tocante a la ideología literaria, Forner no es más que un «hombre de su siglo», como otros innumerables: Nada excepcional, si no es por ser más inflexible que muchos contemporáneos suyos, manifiesta, a pesar de algún juicio acertado, menos imaginación en la interpretación de la poética que, por ejemplo, Luzán, Iriarte, Cadalso, Meléndez Valdés, Jovellanos, Moratín o Arteaga, sobre todo en el teatro. Resumiendo hasta aquí las ideas poéticas de Forner: aunque son importantes los buenos modelos -nos dice en las *Exequias*-, es imposible que el escritor cree obras originales ni imite las ajenas sino «uniendo a su estudio el de los preceptos fundamentales, porque sin estos sería tan inútil la lectura de los buenos dechados como el examen del cuerpo humano al que no entendiéndose palabra de anatomía». Cañizares, por ejemplo, malogró su talento por no haberse ajustado a «la puntualidad de los preceptos que sirven para evitar los delitos en la composición». [112]

Es cierto que Forner conoce ese principio liberalizador de la poética dieciochesca (derivado de los mismos orígenes de «las primitivas reglas que inspiraron la naturaleza y la necesidad») según el cual se consideraba como imposible que «las leyes del entusiasmo y de la belleza poética no se burlasen a cada paso de las menudencias de los pedagogos... [pues] -según se sigue diciéndonos en las *Exequias*- la construcción poética, aunque sea irregular, suele a veces expresar una vivísima imagen con aquella irregularidad misma». En esto Forner se hace eco de la idea típicamente dieciochesca de que escribiendo se descubren reglas nuevas; noción que, según hemos visto en un ensayo anterior, Alexander Pope había expresado, en el *Essay on criticism*, afirmando que si una feliz licencia cumple del todo el fin propuesto, esa licencia pasa a ser regla, y con ella se podrá arrebatar una gracia de allende los límites del arte, sin por ello violar en nada el espíritu de la poética; noción a la que se había anticipado incluso Boileau, al hablar de la oda: «Chez elle un beau désordre est un effet de l'art», por lo que se ve que el abrazar tal idea no es siempre un indicio del mayor liberalismo, aunque el legislador poético del clasicismo francés no fue, por otra parte, el intransigente tirano que suelen ver en él los autores de manuales de literatura española.



Mas donde se trasluce la intransigencia de Forner no es en la manera de expresar el principio liberalizador de la poética, sino en su incapacidad de llevarlo a la práctica, aun en sus juicios sobre otros escritores. Forner condena en absoluto al autor de *El no sé qué*, quien precisamente había introducido en España dicho principio liberalizador o «regla superior que existe en la mente, distinta de aquellas comunes que la escuela enseña» (*Teatro crítico*, t. VI, 1734), aludiendo concretamente a una carta titulada *La elocuencia es naturaleza, y no arte*, [113] que el cordial benedictino publicó en el tomo segundo (1745) de las *Cartas eruditas y curiosas*. No perdona a Feijoo «los enormes absurdos que dejó impresos en materias de poética, oratoria y métodos antiguos... [porque conocíase] en sus escritos que no había saludado cuanto la antigüedad docta nos dejó para el estudio y ejercicio de la elocuencia artificial o, lo que es lo mismo, de la facundia natural, ayudada del arte... porque Feijoo creía de sí mismo ser elocuente sin haber estudiado el arte; como si, aunque esto fuese verdad, pudiera trasladarse a todos el ejemplo de uno, siendo tan varios y tan desiguales los talentos humanos». (En este pasaje, Forner viene a negar la base misma de la poética porque para los «ilustrados» dieciochescos, que habían sido influidos por la nueva filosofía sensualista de la observación, igual que para Aristóteles, el arte no era sino una descripción empírica de lo que podía hacer por sí solo cualquier genio natural que estuviera felizmente dotado.) Lo imposible de la posición en que se colocaba Forner al atacar por envidia a esos contemporáneos de cuyas opiniones en realidad no discrepaba se ilustra por el hecho de que al eludir, en otro pasaje de las *Exequias*, al mismo principio liberalizador de la poética, lo hace modelándose consciente o inconscientemente sobre los ejemplos que Feijoo había dado en *El no sé qué*:

#### FORNER

Era aquel recinto una ancha y capacísima plaza, ceñida de muchos, variados y espesos árboles, grandemente frondosos; ámbito en que la naturaleza quiso manifestar la preferencia de su hermoso desaliño a la sequedad simétrica con que la debilita el arte muchas veces. Interrumpíalos a un lado la fachada de un suntuoso edificio, en que competían el buen gusto y la magnificencia, concurriendo estatuas, columnas y adornos a formar una de aquellas obras que indican en quien las inventa una como participación de la divinidad. [114]

#### FEIJOO

Llegan a un sitio delicioso cuya amenidad costeó la naturaleza por sí sola. Nada encuentran de exquisito en sus plantas, ni en su colocación... aquella estudiada proporción que emplea el arte... Encuéntrase alguna vez un edificio que en esta o aquella parte suya desdice de las reglas establecidas...; con todo, hace a la vista un efecto admirable..., simetría y ajustadísima hay en las partes de esa obra, pero no es aquella simetría que regularmente se estudia, sino otra más elevada adonde arribó por su valentía la sublime idea del arquitecto.

Sería inoportuno concluir este trabajo sin comentar siquiera brevemente los juicios fornerianos sobre los autores individuales del Siglo de Oro y el setecientos. Al afirmar que la sátira menipea de Forner «por los juicios casi siempre exactos acerca de los autores clásicos es quizá la obra sobresaliente en la crítica del siglo XVIII», Ángel del Río se hace eco, en su *Historia de la literatura española*, de la ya citada opinión de Menéndez Pelayo, de que en las *Exequias* Pablo Ignocasto «formula juicios... en general acertados sobre nuestros clásicos». Ahora bien, no tiene nada de particular el que un escritor de la época

neoclásica elogie a figuras como Garcilaso, fray Luis de León, los Argensolas, Fernando de Herrera, Quevedo, Cervantes, Vicente Espinel, el príncipe de Esquilache, Juan de Jáuregui, Hurtado de Mendoza, Ercilla, etc. Tampoco es nada singular en Forner el afirmar que «los franceses, labrando sus glorias sobre las ruinas de la nuestra, han sabido escribir tan varia y abundantemente de todo, que aunque ni sus ingenios son inventores ni su lengua a propósito para competir con la nuestra, han conseguido derramar copia inmensa de libros por todas las provincias de Europa». En sola la carta XLIX de las Cartas marruecas (compuestas y circuladas en manuscrito más de diez años antes de escribirse [115] las Exequias), Cadalso se ocupa con entusiasmo de todos los literatos que acabo de mencionar, además de algún otro que Forner no recuerda en ninguna parte de la obra comentada aquí. Más aún, en la misma carta, Cadalso no sólo habla de tales escritores en su categoría de clásicos españoles -el uso del adjetivo clásico se hace cada vez más común a partir de 1750-, sino que también les distingue como antecesores y modelos de los mejores escritores transpirenaicos de los siglos XVII y XVIII, o sea como «las semillas que tan felizmente han cultivado los franceses de la última mitad del siglo pasado, de que tanto fruto han sacado los del actual», como quedó indicado en el primer ensayo de esta colección. (Aquello que Unamuno llamaría «la españolización de Europa» es, en la mayoría de los españoles setecentistas, un aliciente tan frecuente como el cosmopolitismo.)

Feijoo, Luzán, los Iriartes, los Moratines, Meléndez Valdés, Jovellanos e incontables otros neoclásicos, desde los más conocidos hasta los más olvidados, juzgan favorablemente a los mismos escritores del Siglo de Oro, en algunos casos con criterios estéticos muy refinados. Un Feijoo, incluso cuando censura a un escritor del pasado, suele hacerlo desde un punto de vista netamente hispánico, como, por ejemplo, en su carta sobre la Introducción de voces nuevas, cuando echa de menos en el estilo para él demasiado académico de Saavedra Fajardo «alguno de los vulgarismos que hacinó Quevedo en el Cuento de cuentos... Es muy hermoso y culto ciertamente el estilo de don Diego Saavedra, pero... aún podría ser más elocuente y enérgico, aunque tal vez se entrometiesen en él algunos de aquellos vulgarismos [en la mayoría de las ediciones modernas se pone erradamente vulgarísimos por vulgarismos]». En fin, si Forner se diferencia de sus contemporáneos en su modo de enjuiciar a los escritores individuales del Siglo de Oro, no es por ser más favorable [116] o más hispánico en sus opiniones, sino por ser quizá menos entusiasta en la expresión de esas opiniones favorables, y bastante menos refinado en sus criterios estéticos y los razonamientos que le llevan a sus juicios.

Los compiladores del Diccionario de Autoridades y Feijoo, Gerardo Lobo, Luzán, Tomás de Iriarte, Cadalso y Meléndez todos a una le conceden a Garcilaso la palma entre los líricos castellanos. No es que Forner discrepe de la sustancia de tal valoración, pues en las Exequias habla «del dulcísimo Garcilaso, cuyo candor, cuya ternura, cuya simplicidad, cuya rustiquez elegante, dudo yo que tenga igual en ninguna lengua de las que hoy se hablan». Mas estas palabras sólo las introduce hacia el final de la obra, después de haberse alegrado tanto, cien páginas antes, de encontrar, cerca de un arroyuelo del Parnaso, a Esteban Manuel de Villegas, que «arrojándome precipitadamente a sus brazos, estampé tres veces mis labios en las venerables arrugas de su rostro»; y a poeta tan inferior a Garcilaso, aunque por otra parte agradable de leer, le hace compartir con éste el principado de la poesía castellana, según se desprende de ciertas palabras puestas en boca del célebre imitador de Anacreonte: «Muchachos, a vuestro estudio ha fiado Apolo la empresa de

mantener en lo posible la memoria de la lengua que hablamos Garcilaso y yo». Esto revela en el supuesto Aristarco setecentista, a quien solemos imaginarnos como tan reactivo a las normas literarias del momento histórico que le tocó vivir, una orientación neoclásica especialmente exagerada, que hay que asociar con los años 1765 a 1785, que representan el apogeo de la nueva boga de las anacreónticas. A pesar de la enorme popularidad de éstas en dicho período, no creo que ningún otro poeta de cuantos frecuentaron tal forma igualase nunca a Villegas con Garcilaso. (Según se verá en el capítulo cuarto de mi libro sobre Cadalso, éste y todos sus [117] seguidores reconocían como absoluta la soberanía de Garcilaso en la poesía castellana.) Forner también honra a Villegas haciéndole portavoz de sus ideas sobre la historia de la lengua española, dándole a pronunciar un discurso de casi diez páginas de extensión sobre cuestión tan crucial para el tema de la obra.

Ya hemos reproducido algunos juicios de Forner sobre los dramaturgos del Siglo de Oro. Habla con más favor de estos cuando sólo se trata de la inventiva o de lo lírico de su estilo en ciertas comedias, aludiendo en tal caso a «las bellezas de Lope o Calderón». Pero Moratín se entusiasma tanto por el talento de Lope en lo lírico, que en su antología de sonetos españoles, editada hace varios años por Joaquín de Entrambasaguas, toma del Fénix de los Ingenios sesenta y tres sonetos sobre los doscientos setenta y tres contenidos en la colección (casi la cuarta parte), y eso que también están representados en ella otros cuarenta y tres poetas. Es más, Iriarte, a quien Forner tachó repetidamente de demasiado rígido en la preceptiva, coloca el Arte nuevo de hacer comedias de Lope al lado de las artes poéticas de Aristóteles, Horacio y Boileau, o sea entre las que se deben a un «entendimiento sano», según dice el fabulista y según hago notar en otro ensayo más abajo.

Es aún más sorprendente la incompreensión del Quijote que se evidencia en las Exequias. No hay que olvidar que con esta sátira menipea nos situamos en la misma época en que Cadalso describe la novela cervantina como obra en la que «el sentido literal es uno, y el verdadero es otro muy diferente». También estamos en la época en que Vicente de los Ríos, en su Análisis del Quijote, publicado en la monumental edición académica (1780) de la novela, subraya el hecho de que «aquellos hechos que vistos como son en sí hacen ridículo y digno de risa a Don Quijote, aquellos mismos mirados con el lente de la [118] locura de este héroe, le representan como un caballero valiente y afortunado», pues nadie sino Cervantes «podía haber descubierto un medio tan ingenioso para que las aventuras de Don Quijote ridiculizasen su acción en la realidad y la hiciesen plausible en la imaginación». Pocos años después, en una carta de 1793, reconviniendo a Alonso Bernardo Ribero y Larrea, autor de la Historia fabulosa del distinguido y noble caballero don Pelayo Infanzón de la Vega, Quijote de la Cantabria, por la falta de imaginación que se acusa en su novela, Jovellanos le dirá: «Usted no se atreve a volver loco a don Pelayo, ni sabría qué hacer de él si se hubiese atrevido».

En tal época parece a primera vista muy natural que Forner escoja a Cervantes como cicerone para su visita parnasiana. Mas al llegar al único juicio forneriano sobre el Quijote contenido en las Exequias, el lector se asombra de su pobreza: «Cervantes... creó el estilo jocoso y dio inimitables ejemplos de narración fácil y amena, del diálogo urbano y elegante, del arduo modo de expresar con las frases la ridiculez de los hombres». En el genial Análisis de Vicente de los Ríos, se anticipa casi todo lo que se ha dicho modernamente sobre la visión quijotesca del mundo (la metafísica idealista del Quijote, su

relativismo, su perspectivismo, etc.) y sobre otros muchos aspectos de la novela. En cambio, el juicio de Forner no significa casi ningún progreso respecto de la antigua idea académica del Quijote como mera sátira, la cual había quedado registrada en ciertas definiciones del tomo quinto del Diccionario de Autoridades, impreso en 1737: «Quijotada. La acción ridículamente seria, o el empeño fuera de propósito». «Quijote. Se llama al hombre ridículamente serio, o empeñado en lo que no le toca.» En su Oración apologética por la España y su mérito literario, escrita por los mismos años que las Exequias, Forner expresa la misma [119] noción sobre la finalidad del Quijote, aunque desde el punto de vista de la historia literaria: «Habíamos venido de Francia el inepto gusto a los libros de caballería... Clama Vives, escúchale Cervantes..., publica el Quijote, y ahuyenta como a las tinieblas la luz al despuntar el sol aquella insípida e insensata caterva de caballeros despedazadores de gigantes y conquistadores de reinos nunca oídos».

Ante las palabras del licenciado Ignocasto sobre Cervantes, no se explica uno qué le movería a elegir a éste como guía. Y se hacen todavía más difíciles de entender los motivos de tal elección cuando, hacia el final de las Exequias, Forner introduce en procesión a los grupos de escritores que habían cultivado los diferentes géneros poéticos y prosaicos: Examina con detención las características de cada grupo, salvo el de «los novelistas, capitaneados del insigne Cervantes», a quienes se dedican menos de diez líneas. En un neoclásico tan rigurosamente conformista como lo fue Forner, el despachar tan de prisa a los novelistas es, en todo caso, más fácil de explicar que la elección del cicerone ya indicado; pues, para los neoclásicos más estrictos, las únicas obras que reunían todas las cualidades de lo que llamamos bellas letras eran las que pertenecían a los géneros poéticos; y además, entre las que se escribían en prosa, la novela era la que menos se había reducido a preceptos (existían, por ejemplo, muchas más «reglas» para la composición de obras históricas). Un siglo antes Boileau había omitido hablar de la técnica de la novela por las mismas razones: «Dans un roman frivole aisément tout s'excuse; / C'est assez qu'en courant la fiction amuse; / Trop de rigueur alors seroit hors de saison» (el subrayado es mío).

Pasa más o menos lo contrario con los juicios de Forner sobre los escritores de su propia época: es decir, [120] que resultan en conjunto muchísimo menos negativos de lo que se habría creído. En las Exequias, Forner no critica de modo negativo sino a una sola figura de la primera fila de los escritores creadores del setecientos: se trata, naturalmente, del tan envidiado Iriarte, que está claramente aludido en varios pasajes de los más mordaces. Juzga con más favor que desfavor a Cañizares, Torres Villarroel, Luzán, Mayáns y el padre Isla; el admirado Arcadio (José Iglesias de la Casa) es su compañero en la visita parnasiana que describe; y alude favorablemente, aunque sólo de pasada, al «tierno Batilo» (Meléndez Valdés), de cuya lira era tan entusiasta, según se sabe por sus otras obras de crítica y por sus cartas. Omite en absoluto aludir, en las Exequias, a otros escritores como los académicos del Buen Gusto (salvo Luzán), los dos Moratines, fray Diego González, Cadalso, Jovellanos, Samaniego, García de la Huerta, el novelista Montengón, etcétera. Pero entre los no mencionados en las Exequias, junto a un enemigo como García de la Huerta (a quien Forner ataca en otros escritos), aparecen varios conocidos y compañeros, de cuyas obras se sabe que tuvo opiniones favorables. En fin, fuera de Iriarte, los únicos poetas dieciochescos que Forner censura en las Exequias son Trigueros, por *La Riada* (1784), y Rejón de Silva, por *La pintura* (1786), poemas que no se leyeron ni aun en vida de los autores, y las demás críticas negativas se las reserva a una serie de publicistas,

historiadores, gramáticos, tratadistas, predicadores y periodistas que poco o nada tuvieron que ver con los géneros de creación (Ferrerías, los hermanos Mohedano, el padre Larramendi, el Marqués de Santa Cruz, el portugués Verney, Soto y Marne, Nipho, etc.).

Menéndez Pelayo dice que en las Exequias Forner «juzga severísimamente a los corruptores del gusto en su tiempo», pero es difícil saber quiénes serían tales corruptores, [121] porque los escritores censurados por nombre no se dedicaron a las bellas artes, y en conjunto el no estar mencionado o aludido en la sátira menipea significa que un autor goza del Nihil obstat forneriano, según acabamos de indicar. Los hispanistas que nos hablan hoy de Forner suelen insinuar por su tono que él condenó global e individualmente a todos y cada uno de los neoclásicos, pero en realidad la mayoría de los «corruptores» fustigados en las Exequias son meras figuras de paja que el satírico erige como blancos de su saña. Esto se ve por la anonimidad de las referencias fornerianas a los «corruptores» de la lengua y el estilo: «los que son hoy tenidos en España por poetones estupendos, oradores celebérrimos y escritores cacareados», «los traductores de libritos franceses», «los asesinos de la lengua», «los escritores españoles de este siglo», etc.

De mortuis nil nisi bonum. En el presente trabajo no he querido perder de vista tan sano axioma. Pues el historiador ha de volver al pasado, no con el deseo de censurar, sino con el de entender; y además, cuando se trata de un siglo como el decimotercero, que ha tenido tantísima mala prensa, adelantaremos más a estas alturas en nuestra comprensión de él con la crítica positiva que con la negativa. De no haber habido sobre el setecientos tanta crítica negativa de tipo absolutamente infundado y de no haberse basado en muchos casos los críticos sobre opiniones espurias, mal atribuidas a Forner, el hispanista podría ocuparse exclusivamente de señalar los aciertos de la crítica forneriana, porque realmente los tiene, y en otros ensayos de este libro ya he citado textos suyos como ejemplos de la teoría neoclásica debidamente aplicada. Mas el encono polémico de Forner le inclinaba las más veces al rigorismo en la interpretación de las leyes poéticas y a cierta exagerada insistencia [122] en su por otra parte sincera admiración por los poetas y prosistas de los siglos áureos, y se me ha hecho preciso tratar de estos aspectos de la que se viene considerando como la obra maestra forneriana a fin de subrayar el error de Menéndez Pelayo y cuantos historiadores han aceptado casi sin reservas la autoridad literaria del jurista meridense. Por muy inteligente que haya sido Forner y por muy interesantes que sean ciertos aspectos de sus escritos, él no fue sino un prosista de segunda o tercera fila y un poeta de décimo orden (el falso lustre de que se le suele aureolar proviene en parte del supersticioso respeto que se guarda a las opiniones de Menéndez Pelayo, quien a menudo disfrazó en forma de juicios literarios su simpatía con la intransigencia religiosa de Pablo Ignocasto), y es de esperar que los historiadores dejen de usar a un neoclásico de categoría inferior para desacreditar a los de auténtico talento creador, especialmente cuando los mismos hispanistas que siguen haciendo esto ni aun soñarían ya en aceptar sin examen la autoridad de Menéndez Pelayo sobre otros períodos literarios.

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#).

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



**editorial del cardo**