

LUIS ARAUJO-COSTA

**LETRAS, DAMAS  
Y PINTURAS**

REMBRANDT Y WATTEAU



EXCLUSIVAS DE VENTA DE EDITORIAL VOLUNTAD S.A.  
MADRID.



un témoignage de prestige,  
de, d'initiative, et d'admini-  
stration

Sur Avanzo - Costa

---

Septembre 1927

NFO, 50

LETRAS, DAMAS Y PINTURAS

REMBRANDT Y WATTEAU

## OBRAS DEL AUTOR

---

*La Edad Media considerada como Edad Cristiana.* (Madrid, 1910.)

*El escritor y la literatura.* (Carta-preámbulo por la Condesa de Pardo Bazán.) (Madrid, 1917.)

*Las cartas de Pepe Albocácer. Ensayos de crítica social.* (Madrid, 1918.)

*El arte, la literatura y el público.* (Madrid, 1920.)

*El Quijote y sus notas.* (Madrid, 1920.)

*Una tesis de Dumesnil. La evolución filosófica y literaria.* (Madrid, 1921.)

*Francia, el noble país.* (Prólogo de Maurice Legendre.) (Barcelona, 1923.)

*Letras, damas y pinturas. Rembrandt y Watteau.* (Madrid, 1927.)

### EN PREPARACION

*La civilización en peligro.*

LUIS ARAUJO COSTA

*Bronislaw Mazowiecki  
Perz*

LETRAS, DAMAS  
Y PINTURAS  
REMBRANDT Y WATTEAU

6

MADRID  
EDITORIAL VOLVNTAD, S. A.

1927



M0086

Dz. 35/M



## PRÓLOGO

**L**ETRAS, damas, pinturas!... Acaso estuviera más justificado para todo el volumen el título de una de las secciones: *Ramillote de temas inconexos*.

Las páginas que van a continuación no se distinguen por su homogeneidad. Sus respectivas materias son tan dispares, tan diferentes, tan ajenas entre sí, que a muchos ha de parecerles arbitrario que se publiquen juntas.

¿Dónde se halla la unidad que debe presidir a toda obra del entendimiento y de la fantasía? ¿Dónde el eje, la medula, que sirve de conexión a las vértebras? ¿Cómo razonar el método y el plan de lo que se ofrece discontinuo y heterogéneo?

Reflexionemos un instante.

A la unidad metafísica de los seres se agrega, para formar los universales, la unidad lógica que agrupa en géneros, en especies, en familias y hasta en subgéneros y subórdenes— las taxonomías suelen llegar a un grado inde-

finido—las cosas en que se observan notas y caracteres comunes. Esta unidad lógica, obra exclusiva del entendimiento, da origen a las matemáticas, a las ciencias naturales y también a los métodos de que se vale la razón para descubrir la verdad. Cuando se procede de efecto a causa, de conclusión a premisa, de lo particular a lo general, se sigue un método, es decir, un camino que presupone unidad de pensamiento y unidad objetiva en la serie de verdades que se buscan. Lo mismo ocurre con el método deductivo usado en matemáticas. De una verdad general surgen verdades particulares, siempre con unidad lógica, esto es, ejercitándose el raciocinio sobre cosas homogéneas, sobre cualidades que por naturaleza se contienen las unas en las otras, sobre atributos que están a los ojos de la inteligencia perfectamente hermanados.

Pero la unidad lógica se extiende asimismo a horizontes más amplios y menos rigurosos. Lo que se llama asociación de ideas por contigüidad justifica para la razón bastantes anormalidades. La unidad lógica no se halla tan sólo constituida por la homogeneidad de lo sensible o de lo inteligible, según su naturaleza. También hay unidad según los fines, según los medios que a ellos se dirigen, según el tiempo, según el espacio, según el hábito,

según categorías de relación meramente circunstanciales y fortuitas.

Una comida que se sirve con arreglo a las normas más exigentes de la etiqueta y el arte gastronómico tiene perfecta unidad, y, sin embargo, no pueden ser más dispares, por su naturaleza, los elementos que la forman. Unos platos pertenecen al reino vegetal; otros se condimentan a base de aves, mamíferos y pescados, y entre los animales que humean en las fuentes o se bañan en salsas frías existe la más completa variedad desde el punto de vista clasificador propio de la ciencia. Hay aquí unidad lógica según el fin de los manjares, que es el de servirnos de alimento, y según el hábito, por el cual la simultaneidad constante o la sucesión repetida de distintos hechos viene a ligarlos entre sí con lo que se llama una segunda naturaleza.

Una ciudad es también un organismo con unidad lógica según los fines y según los medios. ¿Qué lazo de unión existe entre todos los hombres de una ciudad? Aparte el ideal político y los intereses municipales, hay en las ciudades de civilización perfecta un punto de sensibilidad, de buen gusto, de orden en las ideas y en las acciones que es como flor de exquisiteces y cifra de buen tono. Se le conoce con los nombres de urbanidad y civilidad. Los

pueblos antiguos concedían a este comportamiento ciudadano toda la importancia que merece. En Atenas, por ejemplo, la civilidad se llamó aticismo, y a todos es familiar el alcance de esta palabra cuando indica finura, sutileza, elegancia en el pensar y en el hablar. Así, a los extranjeros que por no haberse educado en la ciudad eran rudos en los pensamientos, las expresiones y la conducta, los llamaban bárbaros. Todo hombre de espíritu selecto sabe reconocer a los verdaderos naturales de su ciudad sin confundirlos con los metecos y menos con los extraños. Pongamos ciudad de las letras, dominios del arte, educación esmerada, y el caso es idéntico. La civilidad sigue diferenciando a los hombres, y no es fácil que las gentes despiertas sufran error al justipreciar méritos y señalar límites.

Quienes componen una Orden religiosa, militar o civil llevan también por unidad la condición de dicha Orden. Un libro con las biografías de los Caballeros del Toisón de Oro, pongo por caso, sería en su factura un libro heterogéneo, y, fuera de aquella circunstancia que une a los diversos biografiados, nada tendrían que ver unas páginas con otras.

Pero, ¿dónde está en el presente volumen el nexo, la unión, la clave general que justifique el haberse agrupado temas tan distintos

como el estudio de la cultura española en el siglo XVIII, las siluetas de unas cuantas damas antiguas, unas pocas consideraciones acerca de Rembrandt y de Watteau y el racimo de ensayos que podrían ofrecerse, a modo de *xenia* y *apophoreta*, como los de Marcial?

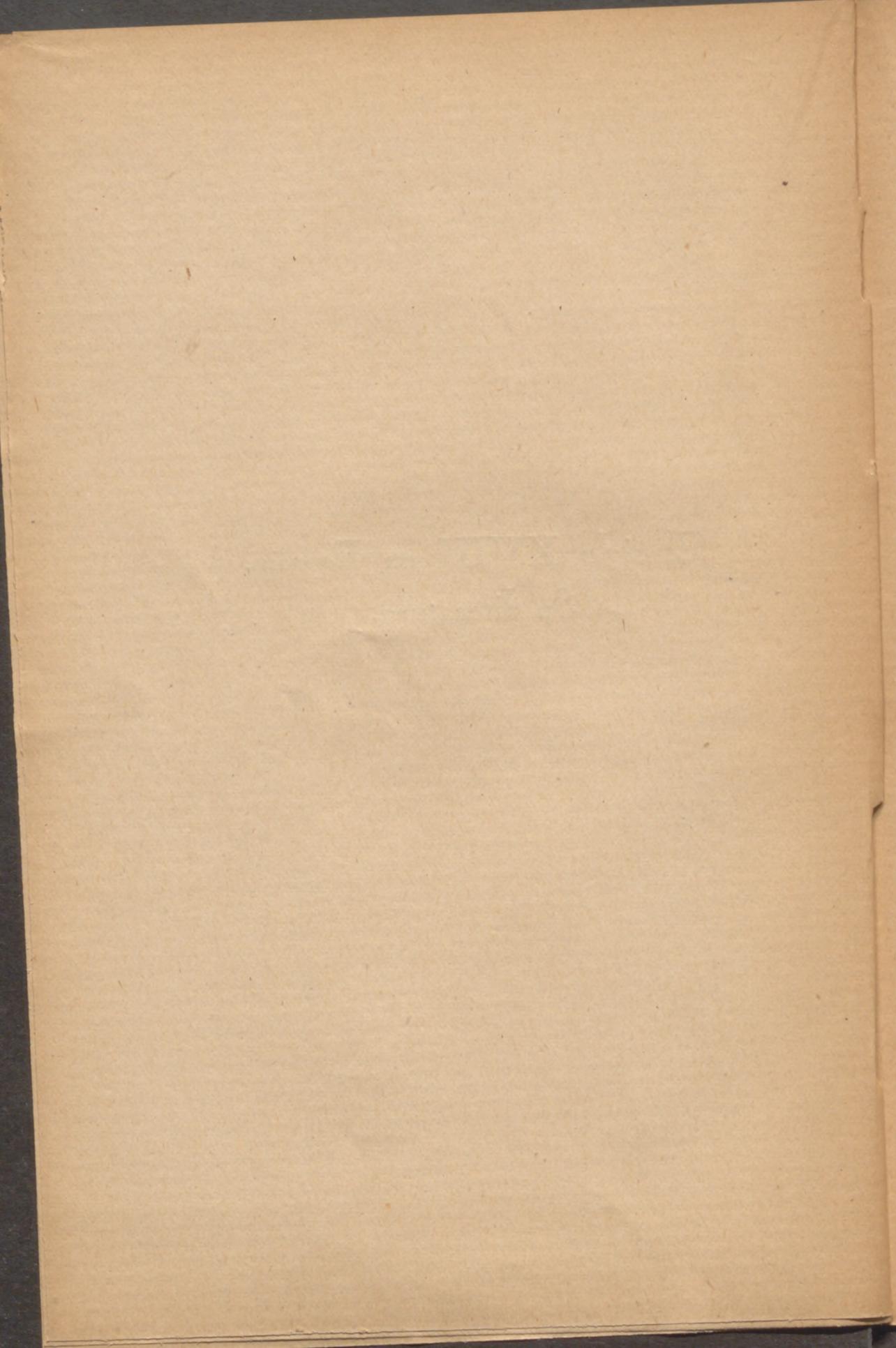
Mi único objeto es distraer el ánimo con asuntos que no pueden dejar indiferentes a las personas de cultura, y, por lo mismo que da unidad a los espectáculos el fin de la distracción a que se dirigen, ha de tener este humilde libreojo mía cierta unidad: la que reina en un cartel de teatro, en un programa de concierto, en una minuta de banquete, en las cosas distintas con sello de civilidad.

He procurado no salirme de la corriente civilizadora grecolatina que el cristianismo dignificó y santificó adoptándola. Todo lo que sigue está alimentado por esa savia imperecedera y entonado en el ritmo clásico. Cúlpese a mi torpeza si en este o en el otro pasaje he perdido el compás.

L. A. C.



El siglo XVIII en España.  
Su literatura.



## Los eruditos

**V**IENE repitiéndose con tenaz insistencia que a partir de los primeros años del siglo XVIII, desde que ocupa el trono de España, con el nombre de Felipe V, el francés Duque de Anjou, nieto de Luis XIV, se pierde nuestra tradición intelectual y literaria y sólo vivimos aquí de prestado, sometidos en absoluto a las modas, reglas y costumbres que se entran en la península por la frontera pirenaica.

Dado el carácter particular del siglo XVIII en todos los países de Europa, no veo que exista en la Literatura española la decadencia que muchos, por francofobia, se complacen en propalar. El valor de nuestros escritores dieciochescos, la calidad de las obras que entonces salen a luz, el empuje que experimentan muchas disciplinas del entendimiento, la contribución de España a los saberes universales y hasta el fenómeno de incorporarse nuestro

país al movimiento intelectual europeo, son motivos bastantes para que tengamos a nuestro siglo XVIII en el mismo aprecio de que gozan el XVI y el XVII, y es obra de buen español levantar de un período de nuestra historia literaria y científica el sambenito con que lo desfiguran los mal intencionados y los que tienen la rutina por única regla de conducta.

Del mismo modo que en el siglo XVII la literatura española influye sobre la francesa, en el siglo XVIII las letras y el pensamiento de Francia influyen sobre nosotros; pero ¿qué país culto se libra de esta influencia? ¿Quién vive por aquellos años sin tener a Francia por modelo? ¿Cómo cerrar los ojos a una luz que todo lo invadía? ¿Cómo resistir una corriente tan impetuosa?

Hay una nación de Europa, sin embargo, en la cual el influjo francés no es tan vivo. Sostiene con Francia un intercambio de ideas y acaso pague largamente con modalidades de su propio espíritu nacional las porciones ideológicas que recibe del continente. Me refiero—todos lo han adivinado—a Inglaterra.

Son los tiempos en que Voltaire, Laplace, el abate Leblanc, Ducis y Letourneur aclimatan en Francia a Shakespeare—algunos de ellos como Ducis, de manera irreverente y bien extraña—. Marivaux sirve de enlace en-

tre Addison y Richardson, el drama inglés influye sobre Diderot; Shakespeare y Bolingbroke se hacen maestros de la independencia en el pensar, Thomson contribuye al gusto de la naturaleza que empieza a dominar en la sociedad encopetada unos años antes de la Revolución, Locke figura en la ascendencia filosófica de Voltaire y Montesquieu no está lejos de proclamar la constitución inglesa como ideal de gobierno. En cambio Hume y Gibbon tienen mucho de los filósofos franceses como Dryden, Wicherley. Congreve, Vanbrugh y otros llevan al teatro inglés normas y procedimientos de la patria de Racine y de Boileau. Es lo natural, si no las influencias entre ambas literaturas no serían recíprocas.

Alemania ofrece más claro el sello, la impronta que deja Francia en sus letras y en su pensamiento. Gottsched es francés hasta la médula y en todo imita modelos franceses. Le combate, en nombre de la tradición germana, un espíritu más fuerte que el suyo, más flexible, más amplio, más rico en erudición: Lessing; mas advirtamos que Lessing conoce a Shakespeare por Voltaire, que sus dramas son las teorías de Diderot llevadas a la práctica y que ha leído con mucho fruto a Bayle. ¿Y qué no decir de Wieland, de los hombres de Estado que devoran los libros de Montesquieu;

de Kant, Fichte y Jacobi, que proceden en parte de Rousseau; de Schiller, que se inspira en el *Discurso de la desigualdad humana* y en el *Contrato social* para componer su *Intriga y amor y sus Bandidos?*

No diré que Italia se librara del marinismo (que es su gongorismo nacional) con sorber el seso a Corneille y Racine. Es problema que ni me compete ni pide lugar en este sitio. Lo que sí puede asegurarse con toda certeza es que los dos trágicos franceses mencionados son los maestros de Zeno, que Goldoni toma por modelo a Molière y que Alfieri, el *missogallo*, ni más ni menos que Lessing y que los españoles Cadalso y García de la Huerta, combate la influencia de Francia, llevando él el espíritu muy empapado en la mente de Voltaire y en las tragedias que vieron la luz de la escena en los días del Rey-Sol. En este mismo siglo XVIII conoce y admira Italia con los detalles y juicios que acerca de ella da Bertola, las literaturas de Alemania e Inglaterra, que el público italiano procura conocer no directamente, sino a través de Francia.

Hablando de Portugal sí debe afirmarse que la influencia gala favoreció su producción literaria. Iba ésta decayendo cuando el diplomático Alejandro de Guzmán, Francisco José Freyre — a quien llama Menéndez y Pelayo

el Luzán portugués —, Luis Antonio de Vernei y Pedro Correa Garçao, entre otros, llevaron a Lusitania ese espíritu francés que dominaba en todas partes, influía en Rusia con Lomonosof y Sumarokof y hacía que espiritualmente estuvieran más cerca de los salones parisienses que de sus países respectivos monarcas como el prusiano Federico II, la moscovita Catalina II y Gustavo III de Suecia, sin olvidar al conde de Crenzt, al marqués de Caraccioli, al abate Galiani, a los príncipes de Aigne y de Nassau, a Grimm, al desventurado rey de Polonia Poniatowki, para quien las cartas que recibía de madame Geoffrin eran el mayor regalo.

Pretender que nuestra patria no hubiera sido parte de este fenómeno general que a todas las naciones cultas se extendía es pretender un imposible, y más con el suceso de ocupar el trono español un príncipe francés que padeció toda su vida la nostalgia de Versalles.

Ahora bien: aunque el archiduque Carlos de Austria hubiera ceñido para siempre la corona de San Fernando y Utrecht significara en lo que se refiere a nuestra Península el triunfo del Imperio sobre Luis XIV, el alma francesa no por eso hubiera dejado de dominar nuestro pensamiento, que no hay en el mundo poder alguno tan fuerte como el espíritu y la inteligencia.

Sabido es que el influjo del clasicismo que aclimataron en Francia Boileau y sus partidarios comienza en España cuarenta años antes del advenimiento de Felipe V. La adaptación del *Cid*, de Corneille, por Diamante es de 1658, y una versión anónima del *Bourgeois Gentilhomme*, de Molière, que corre bajo el título de *El labrador Gentilhombre*, fué representada en el Buen Retiro en 1680. Luego veremos cómo se desarrolla el gusto por las modas de Francia y hasta qué punto domina lo francés en nuestra literatura del siglo XVIII.

He de investigar antes las diferencias que separan a Francia de España en el período que va de 1700 a 1800 (al tratar del siglo XVIII francés hay que decir 1789); si nuestras letras están entonces a la altura de las de Francia; si nuestros hombres valen tanto como los franceses, y si existe o no decadencia con respecto a nuestros siglos XVI y XVII.

Empezaré confesando que los caracteres propios de un siglo suelen a veces no coincidir con los años que cronológicamente corresponden a la centuria de referencia. Bayle pertenece, por la condición de su espíritu, al siglo XVIII, y son las gentes de entonces quienes le estudian, le comentan y le alaban. Su *Diccionario histórico y crítico* es genuinamente, puramente, dieciochesco. Su filosofismo, su irreligión, su afán

de minar la fe cristiana, son florecencias espirituales de los tiempos de Voltaire. Sin embargo, Pedro Bayle nace en 1647 y muere en 1705. La primera edición de su *Diccionario* lleva fecha 1657.

Es esta una manera artificial de escribir la historia de la literatura. Caería por su base si en el orden científico no contara más ventajas que defectos. Y no tienen la culpa de semejante método de investigación Hegel, Taine y Brunetière. Antes de conocerse en España las teorías de estos tres sabios extranjeros, decían aquí todos los críticos que el reinado de Carlos II significa una decadencia general, de la que no se libra la literatura. Carlos II entró a reinar en 1665. Calderón murió en 1681. ¿Puede llamarse decadente a una literatura cuyo cetro está en manos del que compuso *La vida es sueño* y *El Alcalde de Zalamea*?

Sigamos, no obstante, con este artificialismo de método, que permite ver la marcha de una nación como la corriente de un río, que, por disposición especial del terreno donde se forma su cuenca, se encuentra en ocasiones dos o más veces, sin interrumpir su curso, a los mismos grados, minutos y segundos de una longitud o latitud geográfica determinada.

El siglo XVIII francés (1700-1799) comienza y termina con una meliflua canción

pastoral. Es el siglo de los salones. Lo inaugura la corte de Sceaux, de la duquesa Du Maine—una Condé: “muñeca de la sangre”, y en vez de princesa, como la llamaban por lo reducido de su estatura y lo menudo de sus miembros y facciones—. En Sceaux funda su dueña la curiosa orden de caballería de la abeja, que allí denominan “mosca de miel”, y las dueñas del castillo y sus numerosos invitados se recrean perpetuamente con comedias. A la Du Maine la agasaja con epístolas amorosas del más exagerado bucolismo cierto marqués de Saint Aulaire, en quien podemos imaginar afecto platónico, asegurado por las ochenta y tantas primaveras que a la sazón contaba el galán.

Durante los años que preludian la catástrofe del 89, María Antonieta se entretiene en jugar a los pastores con sus cortesanas, que ya han leído a Rousseau y al suizo Gessner. Entre ambos extremos de elegante frivolidad hállanse los salones filosóficos, graves, sesudos, donde se fragua la Enciclopedia y aparecen los más profundos problemas de la ciencia, el arte, la filosofía, la religión, ataviados con la gracia del más ameno y chispeante ingenio y envueltas en las guirnaldas de flores que manos femeninas tejen para su ornato. Los escenarios del enciclopedismo y del filosofis-

mo ateo son los salones respectivos de la marquesa de Lambert, Mme. de Tencin—a quien el caballero Des Touches, llamado Des Touches-Canon, hizo madre de D'Alembert—, la marquesa Du Deffand, Mme. Geoffrin, Julia de Lespinasse; el castillo de Cirey, donde Voltaire y la marquesa de Chatelet, conocida por la “bella Emilia”, comentan a Newton y a Locke; la casa de Mme. Necker, la madre de Mme. de Stael, y durante la Revolución, los salones de Mme. Rolland y de madame de Genlis, la educadora del futuro rey de los franceses, Luis Felipe.

No en vano un siglo antes, la señorita de Montpensier, a quien se conoce con el nombre de la Grande Mademoiselle, había dicho que de todos los placeres del espíritu, ninguno supera a la conversación. Conversando se forma el siglo XVIII francés, y los conversadores ponen toda el alma en sus coloquios. Mucha parte de las obras escritas que la época legó son palidísimo reflejo de las conversaciones, que presidía siempre una dama. ¿Qué espíritu colectivo, qué carácter intelectual y literario salió de aquellas reuniones, a un tiempo mismo galantes y eruditas? ¿Qué tinte especial dieron los salones al siglo en que ellas eran árbitros de toda intelectualidad? ¿Cuáles son, en las

letras, los resultados de esta supremacía? ¿Llega tal modalidad a España?

Los filósofos franceses del siglo XVIII —mejor diría los intelectuales— hacen la síntesis, reúnen en un concepto general las piezas que dejaron desarticuladas los hombres del siglo XVII. Sin Descartes no existiría el filosofismo. Al romperse la autoridad de Aristóteles y la Escolástica, al abrirse las puertas de la filosofía a la razón independiente y al libre examen, al proclamarse por fundamento de toda especulación el socorrido *cogito, ergo sum*, quedaba abierto el sendero que había de seguirse en adelante siempre que la inteligencia ejerciese sus funciones sobre cualquier asunto de arte, de literatura, de ciencia, de la misma vida humana.

Los autores del siglo XVII realizan labor filosófica, de análisis; investigan en la persona cualidades, vicios y virtudes, y hasta consiguen formar caracteres netos y precisos. Molière y La Bruyère son maestros en psicología individual. Pero los poetas, prosistas y pensadores del gran siglo no llevan su función intelectual hasta fabricar conceptos universales. El hombre que ellos estudian no es el hombre en general, sino un individuo determinado, y juzgan, además, intangibles ciertas institu-

ciones, como la religión, la monarquía, la sociedad, en suma.

Descartes fué un católico, y su doctrina pudo vivir en perfecto maridaje con el dogma. En otros tiempos, el Padre Valla, y hace pocos años Delbos, se han ocupado en poner de manifiesto las armonías entre el cartesianismo y la Iglesia. Mas el método del inmortal filósofo, deformado por Malebranche y Espinosa, fué causa principalísima de la irreligión y el ateísmo dieciochescos. El siglo XVIII se engendra en el XVII, y tiene por ascendencia los libertinos del grupo de Ninón de Lenclos, el citado Bayle y el Señor de Fontenelle, que vivió cien años, de 1657 a 1757. Fontenelle podría encarnar toda la centuria. Sabio, filósofo, ateo, hombre galante, muy dado a cultivar el trato de las damas, a quienes enseña ciencia y filosofía, el autor de la *Historia de los oráculos* y de la *Pluralidad de los mundos habitados* vive exclusivamente de la razón, y para razonar de continuo, porque él desconoce todo otro deleite. Mme. de Tencin le dijo una vez que no llevaba en el pecho un corazón, sino un cerebro como el de la cabeza. No supo nunca lo que eran la risa y el llanto; ignoró todo sentimiento, y aunque él se las daba de artista, confundía la belleza con la verdad. Fué un divul-

gador portentoso de las ciencias que entonces se estudiaban, y se comprende que gracias a él se comentase en los salones el sistema de Copérnico, y hubiera que hacer la corte a la marquesa de Chatelet hablándola precisamente de metafísica y de ciencia.

En los salones del siglo XVIII se discute de lo humano y lo divino. Religión, política, filosofía, literatura, arte, ciencias experimentales, nada le pasa inadvertido a la sociedad aquella, con pasión de saber. A fuerza de abstraer, de generalizar, de reducirlo todo a leyes precisas y supremas, se ocupan los filósofos no de un individuo aislado, sino del hombre en general. El término Dios se sustituye con el de Ser Supremo, y se van incubando las ideas que llevaban en germen la Revolución.

El siglo XVIII francés significa el apogeo de la ciencia, de la razón sin trabas, de la erudición, del método científico, del prurito de conocer. La llamada literatura de pasatiempo atraviesa entonces ruda crisis. Se han extinguido los poetas. Para encontrar uno de verdad es preciso entrarse en el período revolucionario y fijar los ojos en una de sus víctimas. En todo el siglo no hay en Francia poeta que iguale a André Chenier, acaso el único que ha bañado la poesía francesa en las aguas puras de la fuente Castalia.

La tragedia, uno de los géneros más cultivados y mejor sentidos en la época de Luis XIV, agoniza con Crevillon y Voltaire, el cual, de no haber sido filósofo y sabio, no hubiera logrado perpetuar su nombre escribiendo tragedias. Marivaux lleva al teatro las ideas que se propagan en el salón de la Tencin o de la Geoffrin; ataca a los financieros en *El Triunfo de Pluto*; fundamenta su *Isla de los esclavos*, sobre la idea de la igualdad humana, y se declara feminista—perdonad el anacronismo de la palabra—en su *Nueva Colonia*. Marivaux es, acaso, el representante más genuino del siglo XVIII. Combina, si no la erudición, el gusto de lo científico (toda tesis pide una ciencia donde albergarse) en el refinamiento galante de la época. Es el Watteau de la literatura, y si buscamos una de las fuentes psicológicas del *marivaudage*, en lo que tiene de sutil, intrincado, vaporoso e inaprensible, nos encontraremos con un tema favorito del autor de *Gilles*; la Compañía de la Feria, los actores italianos dirigiéndose a un público que no entiende su lengua y subrayando con la expresión del rostro y las inflexiones de voz aquellas palabras que tal vez, en su verdadero sentido, dicen cosa distinta de lo que ellos dan a entender.

Fué rasgo típico del siglo XVIII francés

que del intelectualismo naciera la sensibilidad, y de ésta, por natural desviación y relajamiento, la sensiblería, que ha de ser origen de la comedia lacrimosa de Nivelle de la Chaussée, a quien pudiera compararse con Greuze si el pintor no ocultara, en cada una de las escenas sentidas y al parecer inocentes, una segunda intención, digna de un cuento de Boccaccio o La Fontaine.

La tesis de la igualdad humana asoma en las comedias de Beaumarchais. Fígaro, que no tiene de español sino el traje, “se apresura a reirse de todo, para no verse obligado a llorar por aquello mismo que desata su risa”. Las vicisitudes por que atravesaron las *Bodas de Fígaro* antes de su estreno dicen bien a las claras hasta qué punto se había perdido el respeto a las ideas que el siglo anterior veneraba.

La novela francesa del siglo XVIII constituye, con Lesage, una excepción de cuanto llevo dicho. El autor de *Gil Blas de Santillana*—libro tomado quizá de las Memorias de un tal Parejo, que Hugo de Lionne se llevó de España entre otros manuscritos de más o menos interés—no pertenece, por su espíritu, a la época en que vivió. No escribe con afán de propaganda, ni para sostener ninguna doctrina, ni ciencia, ni de arte; no cree tampoco

en la razón, ídolo de aquella sociedad dieciochesca, y su nombre, más que el de Voltaire —a quien procura dar, siempre que puede, un alfilerazo—, recuerda los de Chapelain y Scarron. Por eso, Lesage es escritor genial, y aunque sus gustos vayan por distinto camino del que prefieren sus contemporáneos, en otros aspectos se adelanta a su siglo. *Turcadet* preludia a Balzac.

Las novelas de Marivaux, *La vida de Mariana* y *El rústico advenedizo*, están ya muy dentro del siglo XVIII. Mariana y Jacob nos colocan a cada paso los resultados de su experiencia. La famosísima *Manon Lescaut*, del abate Prévost, pudiera ser el puente, el enlace, entre el jansenismo de Racine y la teoría que justifica las pasiones del amor, que han de tomar por suyas los románticos.

No hablemos de la *Nueva Eloísa*, que es ya novela de tesis hasta la entraña, y si nos paramos a contemplar los hombres símbolo del período inmediato a la Revolución, encontraremos únicamente sabios y eruditos de la talla de Voltaire, Rousseau, Montesquieu, Diderot, D'Alembert, Condorcet y otros muchos. La *Enciclopedia*, que da nombre al siglo, expresa lo suficiente su carácter.

Es hora ya de venir a España. Sepamos qué parte del siglo XVIII francés influye sobre nosotros, y ante todo—que esto es lo principal—si existe en nuestra literatura una decadencia, en comparación con los siglos anteriores.

El siglo de oro de Francia es el siglo XVII; el de España, el XVI, por más que los tiempos de Lope, inaugurados en 1598, cuando muere Felipe II, posean mayor riqueza de rasgos genuinamente españoles. Mas el triunvirato de Lope, Tirso y Calderón no logrará nunca oscurecer a Cervantes, Fray Luis de León—que se hombrea con Horacio y Virgilio y cuyos versos conservan frescura perenne, aunque su prosa fatigue por lo arcaica—; el dulcísimo Garcilaso; Fernando de Herrera, el “que subió por sendas nunca usadas”; Arguijo, Jáuregui, Baltasar del Alcázar, Fray Luis de Granada, los Santos Teresa de Jesús y Juan de la Cruz. No cabe un etcétera en esta relación de nombres. Los épicos, Ercilla y Fray Diego de Hojeda, no llegan en su género al grado que alcanzaron en el suyo los tres citados señores de nuestra dramática. Los eruditos, con ser tantos y tan ilustres, especialmente en los comienzos del siglo, están demasiado lejos del mundo. Viven en las aulas y en las bibliotecas, pero no suelen frecuentar salones

y tertulias amenas. Para que un período literario se caracterice por la erudición es preciso que la sociedad distinguida de que es contemporáneo cultive lo que se ha llamado eutrapelia, diletantismo, epicureísmo intelectual. En España, ya por respeto excesivo a la tradición científica, que en este caso es tradición religiosa y filosófica, ya por la descentralización, que fué siempre característica de nuestro pueblo, la literatura erudita, el espíritu erudito por mejor decir (todo clasicismo es un aspecto más o menos disimulado de erudición), llega a la masa a través de poetas, novelistas y dramaturgos. Carecemos de un Montaigne, y si los filósofos independientes de la península, Luis Vives, Fox Morcillo, Francisco Vallés, Gómez Pereira y el escéptico Sánchez no le van en zaga al autor de los *Ensayos*, escriben en latín para que no se entere el profano, y sus obras tienen, por consiguiente, escasa repercusión en las letras. En una lista de valores literarios puédese colocar a Montaigne junto a Molière. Vives, al lado de Cervantes, no hallaría colocación posible. En nuestros siglos XVI y XVII la erudición, tomada la palabra en su más amplio sentido, no es materia de literatura, por más que la literatura sea frecuentemente, con los místicos y con muchos autores didácticos, vehículo de la erudición.

En las letras, como en otros órdenes de la vida, no es el objeto lo que hace valer las cosas, sino el sujeto, la persona, el autor, que con sus cualidades de genio, ingenio, inspiración, sensibilidad, fantasía, inteligencia fuerte o flexible, entendimiento y corazón sueltos o combinados, lleva a su obra una parte de su espíritu; esto, y no la naturaleza impersonal, es lo que se admira en toda producción de arte o literatura. De lo contrario, el ideal de un pintor fuera la fotografía de modelos no preparados para retratarse, y el de un literato la reproducción exacta de una conversación entre rústicos que jamás hubieran saludado un libro.

Si pues literatura y arte significan una labor personal para mejorar y perfeccionar la naturaleza, que todo lo produce imperfecto y en bruto, aquella persona que realiza dicho trabajo influirá en la época y la sociedad en que vive con su manera especial de comprender e interpretar la vida y el mundo exterior.

Los autores más insignes, que aquí florecieron bajo los Austrias, cultivan la llamada literatura de pasatiempo. Después de la terrible pesadilla, de la espantosa anemia intelectual y de todo género que caracteriza el reinado de Carlos II, los hombres de inteligencia más vigorosa y mejor cultivada no son poetas, no-

velistas ni dramaturgos, sino eruditos, tratadistas de estética y retórica, los cuales se esfuerzan por aplicar a estas disciplinas los principios filosóficos que hay entonces de moda; historiadores como Masdeu, sabios universales como Feijóo, cultivadores de historia eclesiástica como Flórez y Risco, filólogos como Capmany y Hervás y Panduro, orientalistas como Pérez Bayer, polígrafos como Mayáns y Jovellanos.

Luego veremos que tampoco nos faltan poetas y comediógrafos, que Torres Villarroel anda cerca de Quevedo, a quien imita, y que Meléndez Valdés, Cadalso y Moratín saben prestar a sus versos la dulzura que, según Luzán, era fundamento de la belleza sensible, es decir, de aquel orden de belleza capaz de mover el corazón.

Antes de pasar adelante permítaseme consignar un hecho que confirma lo que antes dije sobre el valor personal de los escritores, causa única de todo movimiento o evolución literaria, sea de apogeo, sea de decadencia. Se acusa al gongorismo de haber matado la poesía española: es verdad; pero el preciosismo del Hotel de Rambouillet, pariente próximo de nuestra escuela culterana, ¿por qué no mató a su vez la poesía y las letras de Francia, a las que parece comunicar, por el contrario, vida prós-

pera y fecunda? Por una razón muy sencilla. Contra el preciosismo, aunque tomando de él cuanto merecía respeto y era digno de conservarse, reacciona Molière, genio de primera línea infinitamente superior a Theophile, Voiture y Saint Amand. En nuestro siglo XVI—o en los comienzos del XVII, para hablar con propiedad—Cervantes ha vencido también a los libros de caballerías, sin suprimir la legítima nobleza que en ellos se exaltaba. Cervantes, como Molière con respecto a los poetas preciosistas, raya a infinita altura sobre los autores, hoy con razón olvidados, de las novelas caballerescas. Con el gongorismo ocurre lo contrario. Quienes se oponen a esta corriente no igualan en talento a Góngora y Gracián, y por ello, los más ilustres escritores caen en el culteranismo, del cual sólo pueden salir airosoos hombres como Quevedo. No hubo ningún genio que se opusiera a estas teorías, y las letras españolas tomaron allí el motivo de su decadencia. Cosa análoga hubiera resultado de los libros de caballerías de no surgir en el horizonte el sol esplendoroso de Cervantes. La historia de la literatura depende de la sustancia gris de los escritores. No se hallaba, ni mucho menos, desprovisto de ella un preceptista eminente, a quien no vacilo en proclamar gloria del pensamiento y de la erudición

españoles, aunque hayan desatado contra él las más acres censuras críticos y profesionales de las letras no muy enterados del asunto que estudiaban. Me refiero a D. Ignacio de Luzán. Es el primer hombre que sale a la palestra cuando se trata de nuestro siglo XVIII; se le acumulan culpas que no tuvo y se le acusa de habernos traído el clasicismo francés, que en vano se esforzó por que germinara en nuestro parnaso. Luzán era un italianizante, no un afrancesado, y su *Poética* tuvo por objeto sacar a la literatura española del estado de prostración en que se hallaba. Además, las influencias traspirenaicas que se ejercen sobre Luzán no son del siglo XVIII, sino del XVII. El modelo del preceptista aragonés es Boileau, pero no le sigue en todo, ni comparte todos sus juicios y pareceres. Sabe, por el contrario, examinar y pesar con serena crítica los puntos diversos, que, con más o menos gusto y mayor o menor amplitud o estrechez de miras, va estudiando el legislador poético del siglo XVII francés, y allí donde Boileau se queda corto Luzán avanza, desbroza el camino, ilumina con su talento y buen juicio los extremos a que el poeta del *Facistol* no quiso llegar, por encontrarlos poco conformes con la idea un poco rígida que se había formado de la belleza y del arte de escribir.

Hay que perdonar a Luzán ciertos resabios de escuela. Incorre en ellos por la índole de los años en que le tocó vivir. Si la poesía y las letras españolas habían llegado a tal decadencia, ¿no pudiera ser la causa aquella libertad de acción que usaron dramaturgos, poetas y prosistas, a ejemplo de Lope, cuya fantasía desenfrenada se rebeló siempre a toda regla y cortapisa? Manera de evitar desde entonces en adelante el imperio del mal gusto y de una excesiva libertad era someter a reglas las producciones literarias, y hay que reconocer que, a partir de 1737, en que se publicó la *Poética*, de Luzán (el autor ha nacido en 1702, y ha de morir en 1754), se inicia un renacimiento de las letras españolas, al que contribuyen, por otro lado, la fundación de la Academia y el haber salido a luz, en ese mismo año de 1737, una revista trimestral, que, con el título de *Diario de los literatos de España*, daba el compendio y la crítica de cuanto por aquel tiempo se escribía en nuestra tierra.

El *Diario de los literatos* se editaba en Madrid; vivió hasta 1742, y su colección consta de siete tomos. Lo redactaban D. Francisco Manuel de la Huerta, D. Juan Martínez Salafraña, D. Leopoldo Jerónimo Puig, los tres presbíteros, y el notable crítico D. Juan de

Iriarte, tío del fabulista y muy superior a él por muchos conceptos.

Hay en el *Diario* una crítica excelente de la *Poética*, de Luzán. Sus autores son Salafraña e Iriarte. Ocúpase aquél de los primeros libros, y éste, al hacer la crítica del cuarto, nos ha legado una de las piezas más notables, sensatas y dignas de eterna memoria que la crítica española ha producido.

Inicia Iriarte, antes de Mme. de Stael, la crítica moderna al estudiar, a propósito de cada obra, el carácter del siglo en que vivieron los autores, y este método le permite vindicar a Lope de los ataques de Luzán. Juzgar a un autor antiguo como si fuera contemporáneo es desatino que origina muchos errores, y a tal respecto Iriarte se entretiene en muy sabias y amenas consideraciones sobre el carácter popular de nuestro teatro. “Los poetas de aquel siglo—escribe en la página 84 del tomo IV—veíanse precisados a solicitar la amistad y favor de cierto zapatero de viejo llamado Sánchez, caudillo de los mosqueteros y formidable juez de los corrales.” ¿Cómo el talento y la ciencia de Luzán no le hicieron ver con la claridad de Iriarte? ¿Pierde por ello en valor el preceptista zaragozano? En modo alguno. Notemos que Iriarte se adelanta a su época, y que el procedi-

miento crítico de que se vale el articulista del *Diario* lo conocen en la cultísima Francia únicamente setenta años después, cuando lo practica y lo extiende por el mundo la hija de Necker.

¿Hay decadencia en un período literario que cuenta críticos como D. Juan de Iriarte y sabios como Luzán? Optemos por la negativa, y así como Iriarte supo ver en el Fénix de los Ingenios a un hombre del siglo XVII sepamos ver en Luzán un erudito de los comienzos del siglo XVIII. Sus defectos son los connaturales a su época, y en un juicio sereno pesan más que ellos sus dotes de pensador y de sabio. Crítico de tan refinado gusto como el poeta Quintana no escatima los elogios a Luzán en su *Introducción a la poesía castellana del siglo XVIII*, por más que califique su *Poética* de enfadosa y árida. El inquieto e hispanóphobo abate Marchena cita a Luzán entre los literatos que “imaginaron el proyecto de resucitar los buenos estudios de la sana literatura”. Solamente al cumplirse cien años de haber salido a luz la *Poética* empieza a decaer, con harta injusticia, la fama de su autor. El alemán Fernando Wolf le llama “dogmatizador de la escuela galo-hispana”, y D. Antonio Alcalá Galiano, sin atender a lo que ha dicho con mejor sentido su tocayo Gil de Zá-

rate, arremete contra él sin razón que justifique sus censuras. Luzán está en descrédito durante el período romántico. En 1867 vuelve a reconocer su talento y erudición indiscutibles D. Francisco Fernández y González, en su *Historia de la crítica en España, desde Luzán hasta nuestros días*. El marqués de Valmar, D. Leopoldo Augusto de Cueto, traza un paralelo admirable entre Luzán y Boileau en su nunca bien ponderado *Bosquejo histórico-crítico de la poesía castellana en el siglo XVIII*, que sirve de introducción al tomo 61 de la Biblioteca de Rivadeneyra. Reconoce en Luzán más amplitud de juicio que en el preceptista francés, y señala el mucho aprecio en que tiene nuestro sabio las fuentes de inspiración cristiana en la poesía. Cueto acierta en casi todo lo que dice de Luzán. Su estudio, bastante extenso, pues ocupa 238 páginas en cuarto, de letra metida, se recomienda por lo ponderado, justo y ecuánime. Los cincuenta y tantos años que tiene de fecha no le hacen perder un punto sino en ciertos detalles de método, con escasa importancia para el cuerpo principal de doctrina. He de volver sobre este trabajo. Don Gumersindo Laverde y Ruiz, en varios artículos y ensayos críticos, no deja a Luzán sin los elogios que merece, y el maestro Menéndez y Pelayo, en su *Historia de las ideas es-*

téticas, dice: “Luzán, más bien que como el primero de los críticos de la escuela francesa, debe ser tenido y estimado como el último de los críticos de la antigua escuela *italo-española*, a la cual permanece fiel en todo lo esencial y característico, teniendo sobre el Pinciano o sobre Cascales la ventaja de haber alcanzado una altura más varia y más extenso conocimiento de extrañas literaturas, como la francesa y la inglesa.”

Sé de sobra que Luzán se entusiasma en París con Diderot, y, lo que es aún más grave, con el lacrimoso Nivelles de La Chaussée; pero, a pesar de esta afición galaica de sus últimos años, su espíritu se moldea de continuo en las doctrinas del italiano Muratori y del suizo Crouzac. El autor de la *Poética*—y de muchos otros estudios de toda índole, escritos en diferentes lenguas, porque Luzán era sabio de empuje—no nos trae de Francia teorías que anulen nuestra literatura tradicional y el teatro genuinamente español, por más que en esto último llegue a exageraciones inconcebibles al tratar de las famosas unidades. Advirtamos que en Luzán domina la razón al sentimiento. No es poeta ni creador de bellas ficciones como Cervantes, Lope, Tirso y Calderón de la Barca; su idiosincrasia está en el

seso, no en la fantasía que vuela a su antojo.

Un siglo esencialmente erudito es lógico que produzca un Luzán, y mejor fortuna hubieran tenido en España ciertas doctrinas literarias francesas si llega a ser Luzán quien de hecho las introduce. Su buen juicio, manifestado incluso en los pormenores más insignificantes, como apunta Menéndez y Pelayo, no le habría dejado exagerar en la forma que exageraron, con evidente mal gusto y desprovistos de toda sana crítica, sus discípulos D. Blas Antonio Nasarre y Ferrer, D. Agustín de Montiano y Luyando y D. Luis José Velázquez.

Permítase que no trate de ellos. Reclaman nuestro tiempo figuras de más relieve, varones de más briosa mentalidad, eruditos, escritores y poetas de alto coturno. Advertiré que Nasarre, Montiano y Velázquez no carecen completamente de mérito, mas ¿cómo compararlos a Fray Benito Jerónimo Feijóo?

Un dictado cuadra a este insigne benedictino mejor que todos los demás epítetos que puedan imaginarse: el de sabio. Fué Feijóo hombre de una gran inteligencia, con curiosidad insaciable de saberes. Estuvo al tanto del movimiento intelectual de su siglo, lo leyó todo, lo asimiló todo y quiso desterrar de Es-

paña la ignorancia y la superstición, publicando las dos obras que le han hecho inmortal: el *Teatro crítico* y las *Cartas eruditas*. No quedó preocupación del vulgo que él no analizase y destruyese en nombre de la razón y de la sana doctrina católica, y por su gabinete de estudio—humilde celda monástica—desfilaron todas las disciplinas del entendimiento, pero no estáticas, en reposo, como muertas, sino acusando todas ellas progreso, vida, avance hacia la perfección. Feijóo no era reaccionario. Muchos le atacaron precisamente por lo generoso y comprensivo de su temperamento y de sus ideas.

La lectura de sus obras nos entristece de vez en cuando. La España que se refleja en el *Teatro crítico*—confesémoslo sinceramente—no es para envanecernos en punto a cultura. Por todas partes ignorancia, rutina, procedimientos mandados recoger por erróneos y viciosos, pedantería y, lo que es peor aún, envidias y zancadillas de bajo vuelo. Los Anti-Teatros que entonces compusieron en España los enemigos de Feijóo son como válvulas por donde se vacía el mal humor de envidiosos y rutinarios, que, de modo semejante al de Erostrato, querían hacerse notables por el solo hecho de atacar a un autor tan leído y tan célebre en su tiempo. El hace adelantar la medicina, in-

fundiendo ánimo y decisión a Martín Martínez, al que acusaban con acritud sus colegas de facultad por sus innovaciones en la anatomía y por haber formulado en la ciencia de Esculapio la duda metódica; él habla de que las mujeres se dediquen a la obstetricia, y, como asegura la condesa de Pardo Bazán en el ameno y concienzudo trabajo que hubo de consagrarle en los albores de su carrera literaria, “arranca de los galenillos de las manos la homicida lanceta y les arrebató el mortífero recurso de los ferocísimos vomitivos y purgantes”; él merece alabanza de Linneo por sus observaciones botánicas; él combina la pura ortodoxia con los adelantos de la ciencia, y no ve jamás contradicción entre la verdad y las Escrituras; él señala el parentesco entre los mitos de Grecia y Roma, las teogonías orientales y egipcias y la tradición bíblica y cristiana; él enumera los puntos flacos de la astrología judiciaria y de la alquimia, demostrando no pequeña erudición en astronomía y química, ciencias que por entonces comenzaban a salir a luz; él compara a Lucano con Virgilio, y prefiere al primero sobre el segundo, cosa en la que yerra, porque no era infalible; él preludia la corriente marcada en Francia en estos primeros años de nuestro siglo XX sobre las excelencias del canto llano

y de la música litúrgica, reseñando, a tal propósito, muy atinados juicios acerca del arte musical; él escribe de poesía, de estética, de pintura, de costumbres, de filosofía; se acredita de buen psicólogo cuando sale a la defensa de las mujeres en un país y en un siglo antifeministas de suyo; presiente los males de la burocracia y de la política que aún practicamos por estos contornos; censura los ejércitos permanentes y la lentitud con que se llevan pleitos civiles y procesos criminales ante las Audiencias. No hay materia, desde las más abstrusas y elevadas hasta las que pudieron juzgarse más frívolas y baladíes, que Feijóo no examine en nombre de la razón serena, mientras descubre en ella puntos ignorados, aspectos desconocidos, facetas en las que nadie había parado atención.

Se ha dicho que Feijóo era el Voltaire de España. No es cierto. El autor del *Teatro crítico* en nada se asemeja al patriarca de Fernel. Es éste un diletante anterior al diletantismo. Ama las ciencias porque toda disciplina del entendimiento es para él fuente de placeres del espíritu. Feijóo, por el contrario, ama el saber en su categoría de verdad evidente. A nuestro monje asturiano viénenle como anillo al dedo, previamente despojados de

la ironía que su autor puso en ellos, los versos de Núñez de Arce relativos a Voltaire:

Cayó bajo tu sátira acerada  
Cuanto la humana estupidez creía.

Fray Benito Jerónimo es un cerebro privilegiado, con el inconveniente de que en su espíritu no hay más que el cerebro al natural; quiero decir que no ha sabido, como Voltaire, trasladar el sentimiento a la cabeza, para que el raciocinio sea una sola función de la inteligencia y de la afectividad. Por eso no sabe sentir la belleza, aunque logre comprenderla en todo instante, y de aquí su desprecio al atavío, a la vestidura, a la presentación galana de ideas y conceptos. Feijóo escribía mal; sus obras están plagadas de galicismos; pero es que él tenía a menos cuidar el estilo. ¿Cómo pretender que lo humano, por grande que sea, por mucho que se acerque a la perfección, se ofrezca limpio de defectos? A un literato tiene que perjudicarle, y mucho, el no ser artista, y ello ha influido, como era natural, en que disminuyera la gloria de Feijóo. Voltaire, en cambio, se recrea con todo lo que significa arte, elegancia, distinción, buen tono. Cuentan que el castillo de Cirey, donde habitó parte de su vida al lado de la marquesa de Chatelet, la bella Emilia, era un modelo de

casa bien puesta, en la que abundaban infinitas preciosidades de todo orden. ¡Cómo se hubiera burlado del castillo y de las fiestas que en él se daban el austero Feijóo! Es lamentable que le faltara en el alma la casilla que nos impulsa a perseguir la belleza y los matices más delicados y exquisitos del refinamiento.

Feijóo vivió de 1676 a 1764. Uno de sus defensores más ilustres fué Pedro José García Balboa, más conocido por su nombre de benedictino Martín Sarmiento. Escribió una *D disertación crítico-apologética del Teatro crítico universal* y una *Memoria para la Historia de la poesía y poetas españoles*, publicadas tres años después de su muerte. No caracteriza a Martín Sarmiento el vigor crítico de que hicieron gala en historia los agustinos Flórez y Risco y el jesuíta Masdeu. Tampoco iguala en madurez, aunque le aventaja a veces en lectura, D. Gregorio Mayáns y Siscar, el primer biógrafo serio de Cervantes, como dice Fitzmaurice-Kelly, y erudito portentoso, en una época en que los eruditos abundan. Forner, que no peca de pródigo en alabanzas, dice de Mayáns que "procuró mantener y propagar la propiedad y pureza de nuestra lengua en un tiempo en que no se hablaba sino algarabía". Más adelante añade: "Escribió una *Retórica castellana*, valiéndose de ejemplos de

autores españoles castizos, puros y elegantes.” Es cierto. Para formar una antología de prosistas castellanos basta con reproducir los ejemplos que da Mayáns en su *Retórica*, agregando, como es lógico, a los artífices del idioma que han escrito desde 1757 (fecha en que se publicó este libro) hasta los días actuales.

El espíritu burlón de Voltaire modera su risa ante Mayáns, y en las cartas en que el autor de *El siglo de Luis XIV* pide a nuestro sabio eneñanza y consejos sobre literatura española suele darle estimables epítetos, que no escatima tampoco en las obras destinadas a ver la luz pública. Mayáns editó el *Diálogo de las lenguas*, atribuído a Juan de Valdés; algunas obras de Luis Vives y de Fray Luis de León, cartas de Nicolás Antonio y de Solís y no pocos escritos del marqués de Mondéjar, uno de los más eminentes críticos de la Historia que contribuyeron a desacreditar los falsos cronicones del jesuíta Román de la Higuera, del franciscano P. Calderón y del diplomático Ramírez de Prado.

Perito en varias disciplinas, conocedor profundo de nuestra historia política y literaria desde sus orígenes hasta los tiempos en que vivió, revelador de no pocas preciosidades de la poesía española medieval y del siglo XV, que yacían ignoradas en el *Cancionero* de Cas-

tillo; maestro en Derecho romano, elegante poeta latino, reformador, con el P. Isla, de la oratoria sagrada, D. Gregorio Mayáns es hombre que puede compararse a Feijóo en sabiduría y buenas intenciones. No es afrancesado, en el sentido de imitar a Francia sin discernimiento ni juicio, por más que esté al corriente de las ideas que entonces se agitaban en la nación vecina; preludia a los modernos historiadores de las letras hispanas, limpia y hace ver en todos sus quilates el oro de nuestra literatura del siglo XVI, y si bien su estilo es árido y fastidioso, aunque no tanto como el de Martín Sarmiento, y no tiene nada de artista, su amor a España, su erudición sólida, su crítica atinada, el hallarse libre de prejuicios y el hecho de no desmerecer al lado de los eruditos de todos los países le absuelven de aquel pecado de aridez tan común a los escritores didácticos españoles que vivieron antes del siglo XIX. Buffon no encuentra en nuestra patria ningún discípulo, y en la misma Francia, ¿son, acaso, escritores amenos Diderot, D'Alembert, Condorcet, Marmontel, Helvetius y tantos otros redactores de la Enciclopedia?

No se distingue tampoco por la amenidad otro sabio eminente, el primero que escribió en español una historia crítica y destruyó las fá-

bulas que sobre los orígenes de la península amañó Annio de Viterbo, fábulas que Mariana hubo de respetar y que corrían como cosa cierta. Me refiero al jesuíta Juan Francisco Masdeu, cuya existencia, un tanto accidentada por la expulsión de su Orden en 1767, abarca de 1744 a 1817. Masdeu se adelanta a Lord Macaulay en el prurito de la estricta verdad histórica, y le aventaja en imparcialidad, aunque no tenga como él el sentido de la medida e ignore, por consiguiente, la manera de distribuir las partes en un todo armónico. Su *Historia de España*, que consta de veinte tomos, sólo llega al siglo XI; pero tiene, entre algún fárrago inútil, partes aprovechables, que no ha de mirar nunca con desdén el historiador, por muy adelantadas que se hallen las disciplinas de su cargo. El defecto de Masdeu consiste en haber sobrepasado su doctrina, que no acertó a contener en límites racionales y prudentes. En ocasiones se olvida lo fatigoso de su estilo ante la magnitud de su talento crítico, su erudición copiosísima, el modo de contrastar, con admirable buen sentido, los datos y noticias que somete a examen, lo curioso de sus observaciones, su competencia en mitología y arqueología y aquella facultad de darse cuenta que poseen los ingenios de penetrante raciocinio.

Había leído, sin duda, la *Historia de los oráculos*, de Fontenelle. No le pillaremos jamás en renuncio sobre la evolución de los mitos, tal y como se entendía en su tiempo. Para él, la historia es ciencia, no arte. Sigue, pues, la tradición de Tucídides y Tácito, no la de Jenofonte, Tito Livio y Salustio. Escribió también en italiano y en latín sobre diversas disciplinas didácticas. Fué perito en jurisprudencia, gramática, arqueología. Su nombre es una gloria de España, como lo es asimismo el del cosmógrafo D. Juan Bautista Muñoz, que vivió de 1745 a 1799, y escribió, por encargo de Carlos III, una *Historia del Nuevo Mundo*. Llega este libro únicamente al año 1500, y en él continúa su autor el método de Masdeu, a quien no imita en la forma, demostrando con ello buen gusto. Muñoz está incluido en el *Catálogo de autoridades del idioma*. Dedicó su actividad a otras muchas ciencias, y supo manejar la lengua del Lacio con la misma elegancia que la de Castilla. Su labor didáctica no desmerece de un siglo en el que polígrafos y sabios parecen llevarse la palma. Y aún no se ha concluído la enumeración rápida de tan beneméritos españoles. No me es posible tampoco consagrar a cada uno de ellos el espacio que la razón y la justicia exigirían.

Perdonad que pase en silencio a los jesuítas

tas PP. Andrés, Llampillas, Eximeno y Arteaga, fundador este último de la crítica del teatro, y que conceda tan sólo un instante de atención a otro religioso, de los expulsados en 1767. Este sí que trae para nosotros motivos de legítimo orgullo. En lingüística (no es lo mismo que la filología) nadie logró aventajar entonces a D. Lorenzo Hervás y Panduro (1735-1801). D. Fermín Caballero le consagra una monografía en sus *Conquenses ilustras*; pero nada se ha escrito sobre Hervás con tanto acierto y tan maravillosa precisión como aquellas palabras de Menéndez y Pelayo, en el prólogo de la *Gramática griega*, de Curtius. Dice así el maestro: “Con cuánto gusto vemos a Max Muller, en sus famosas *Lecturas sobre la ciencia del lenguaje*, dadas en la Institución Británica en 1801, reconocer y proclamar los méritos de Hervás, que, en vez de lanzarse, como Court de Gébelin y los demás lingüistas de su tiempo, a sentar teorías precipitadas, haciendo derivar del hebreo el persa, el armenio y hasta el malayo, huyó cuidadosamente de toda hipótesis que no estuviese fundada en la realidad de los hechos, juntó noticias y ejemplos de más de trescientas lenguas, compuso por sí mismo las gramáticas de más de cuarenta idiomas y fué el primero (entiéndase bien, el primero) en sentar el princi-

pio más capital y fecundo de la ciencia lingüística; es a saber: que la clasificación de las lenguas no debe fundarse (como hasta entonces, empírica y rutinariamente, se venía haciendo) en la semejanza de sus vocabularios, sino en el artificio gramatical. A la luz de esta intuición de verdadero genio probó Hervás y Panduro, mediante un cuadro comparativo de las declinaciones y las conjugaciones en hebreo, caldeo, siriaco, etíope y amharico, que todas estas lenguas eran dialectos de una misma familia, la familia semita. Hervás enterró para siempre la absurda idea del hebraísmo primitivo. Hervás notó singulares analogías entre el húngaro, el lapón y el finés, y estuvo a punto de descubrir la familia *uralo-altaica* o *turania*. Hervás probó que el vascuence (cuyo estudio se inició en España) no era un dialecto céltico, y echó las bases del iberismo de Guillermo Humboldt. Hervás advirtió ya la singular conformidad gramatical que une al sánscrito con el griego, reconociendo la identidad de los verbos auxiliares y de las desinencias de género. Hervás intentó el primero una clasificación de las leguas americanas, reduciéndolas a once familias, cuatro meridionales y siete septentrionales. Y finalmente (son palabras de Max Muller), uno de los más preciosos descubrimientos de la ciencia del lenguaje, el establecimiento

de la familia de las lenguas malayas y polinesias, que se extienden por más de 200° de longitud en los mares Oriental y Pacífico, desde la isla de Davis al Oeste de América, fué hecho por Hervás mucho tiempo antes de ser anunciado al mundo por Guillermo Humboldt.”

Hasta aquí la cita de Menéndez y Pelayo. Sólo añadiré que Hervás y Panduro se consagró también a la antropología, cosmología y geografía, tratadas con mucha erudición en su obra monumental italiana *Idea del Universo*; que escribió de historia, teología y filosofía, y que dió gran impulso al arte de enseñar a los sordomudos por los mismos años en que se dedicaban en Francia a estos estudios los abates L'Epée y Sicard.

Don Antonio Capmani y de Montpalau reside muy lejos de Hervás. El autor de la *Filosofía de la Elocuencia* no pasa hoy, como hace unos años, por erudito de primera magnitud. Su vida se divide en dos partes antagónicas: fué, primero, afrancesado; después, enemigo de la cultura y de la influencia del país vecino. Inspiró las postrimerías del famoso *Memorial literario*, que se publicó de 1782 a 1808, y no careció en absoluto de méritos, por más que su condición de literato y su obra

sean inferiores a las de otros genios aquí citados.

Tampoco dejan de traer preciosos materiales a nuestra historia filológica y literaria los PP. Mohedanos, D. Tomás Antonio Sánchez, el editor primero del *Mío Cid* y de algunas canciones de gesta; D. Francisco Patricio de Berguizas, helenista y hebreísta formidable, que inaugura entre nosotros la crítica interna, y compete nada menos que con La Harpe; D. Pedro Estala, que preludia como crítico, en algunos puntos, a Guillermo Schlegel y a quienes tuvieron por misión juzgar las producciones románticas; D. Juan Pablo Forner, hombre de carácter agrio, que mató a disgustos al fabulista D. Tomás de Iriarte por sus censuras destempladas, y atacó, no sin talento y copiosos saberes pero sí con mucha dureza, a los escritores de su tiempo; el conde de Campomanes, político inteligente, lleno de voluntad por servir y mejorar la situación de España, sabio y erudito literato, conocedor del griego, el latín y el árabe, jurisconsulto, economista, humanista, como no suelen serlo quienes dedican sus afanes a la cosa pública.

En el grupo de todos estos hombres eminentes se destaca D. Melchor Gaspar de Jovellanos, poeta de la escuela salmantina y discípulo en política de Campomanes. No nació

Jovellanos para sentir y manifestar la belleza; fué más hombre de reflexión que de sentimiento. Un rasgo le distingue: la austeridad. Creía que el teatro estaba llamado a ser escuela de costumbres, y que la poesía y el arte no llenaban su objeto si no respondían a un mejoramiento social, único fin, a juicio suyo, de todas las actividades humanas dignas de loa. Su *Delincuente honrado*, en el que se nota la influencia del drama de Diderot *El hijo natural*, es una muestra española de aquel género de comedia lacrimosa a la que simboliza en Francia, como hemos visto, el nombre de Nivelles de La Chaussée. Su *Memoria sobre los espectáculos y diversiones públicas de España* hállese inspirada en el mismo criterio de moralista burgués; el *Curso de humanidades castellanas* es lo más piadoso dejarle en el olvido. Jovellanos es un polizonte de la literatura; tiene siempre arrugado el entrecejo, y hasta en lo más sereno y augusto de la poesía encuentra motivos de enfado. Representa como pocos lo que fué en su carrera, el tipo (un tanto convencional) del juez y el magistrado de cara seria. A fuer de buen satírico, todo le indigna, incluso el amor. En la dedicatoria de sus *Entretenimientos juveniles* dice: "Siempre he mirado la parte lírica de la poesía como poco digna de un hombre serio, especialmente cuando no tiene más

objeto que el amor...” ¡Qué contraste con aquel verso de Voltaire!:

*“Le temps, tout le consomme et l’amour seul  
[l’emploit!...”*

¿Por qué tan fiera saña contra la amenidad y la ternura del corazón? Cuentan los maliciosos—líbreme Dios de creerlo a pies juntillas—que a Jovellanos le ocurría lo mismo que a los antiguos sacerdotes de Cibeles, y que podía darse la mano con Orígenes y Ambrosio de Morales, aunque fuera en él enfermedad natural la que fué en los mencionados voluntariamente adquirida. En ese caso, D. Gaspar Melchor no hacía otra cosa sino poner una vez más en práctica el conocido ejemplo del “perro del hortelano”.

Como fundador del Instituto de Gijón y pedagogo corresponden a Jovellanos no pocas alabanzas, si bien no merezca las mismas que aquel portento de sabiduría que se llamó Enrique Flórez.

Joya de la Orden agustiniana, cuyo hábito vistió, el autor de las *Reinas católicas* y de la monumental *España Sagrada* es gloria del pueblo en que ha nacido. Vino al mundo en el mismo año que Luzán, en 1702, y murió septuagenario en 1773. Carece de biografía, pues se limitó a trabajar y a cumplir sus deberes

de religioso. Es un continuador—en su terreno propio, especial, que hasta él nadie había desbrozado—de aquella falange gloriosísima de críticos de la historia que derramó fulgente luz sobre los días luctuosos de Carlos II, para anular y desterrar con las armas de la verdad y de la lógica la influencia que ejercían los falsos cronicones sobre una parte de la ciencia hispánica. El mejor estudio acerca del P. Flórez es, si no me equivoco, el que hubo de consagrarle en 1860 su hermano de religión Fray Francisco Méndez. Menéndez y Pelayo le dedica también unas páginas de los *Heterodoxos*. D. José María Salvador y Barreira, que fué Obispo de Madrid y murió siendo Arzobispo de Valencia, consagró al P. Flórez su discurso de recepción en la Academia de la Historia. Su trabajo se limita a extractar las obras respectivas del P. Méndez y del glorioso polígrafo santanderino.

Como todos los hombres eminentes del siglo XVIII, Flórez se distingue por su erudición en varias disciplinas. Para tratar de las reinas de España es necesario acudir de continuo a la obra del P. Flórez, y eso nada menos que en los días actuales, en 1927. Para escribir de historia eclesiástica, Derecho canónico y disciplina de nuestra tierra, la *España Sagrada* es la fuente más segura, la que mejor informa sobre

creación y transformación de obispados, concilios, relaciones de la península con la Santa Sede, Ordenes monásticas, y no digo herejías porque en esto se lleva la palma el libro prodigioso de D. Marcelino, que compuso su autor siendo muy joven y tomando quizá por modelo una obra que superó: *Los Herejes de Italia*, de César Cantú.

Otro mérito de la *España Sagrada* consiste en el avance que dió a los estudios de cronología, la cual interesa a la historia general de España, no ya únicamente a uno de sus capítulos. Monumento científico tan extraordinario y útil está redactado en estilo de dómine; me parece la denominación más acertada. Flórez no supo cuidar la forma, ni la externa ni la interna. Su libro resulta un poco caótico, y acusa la más supina ignorancia en el arte de distribuir las partes en el todo. El compás, la regla y el cartabón clásicos no se hicieron para Enrique Flórez, que tampoco se distingue por lo cortés de su lenguaje. "Vete a las tablas que hay al final de este tomo", dice, para remitir a los lectores a unos apéndices aclaratorios de la cronología; y este uso de la segunda persona del singular, que en algunos clásicos extraña, en el P. Flórez resulta un poco grosero, aunque sea la cifra y flor de la franqueza y

naturalidad en un cenobita que no ha pasado por la corte ni tiene pujos de diplomático.

Con todo, la *España Sagrada* es obra ante la que debemos descubrirnos. Su autor significa, como antes dije, una gloria legítima de nuestra cultura y del pueblo hispánico.

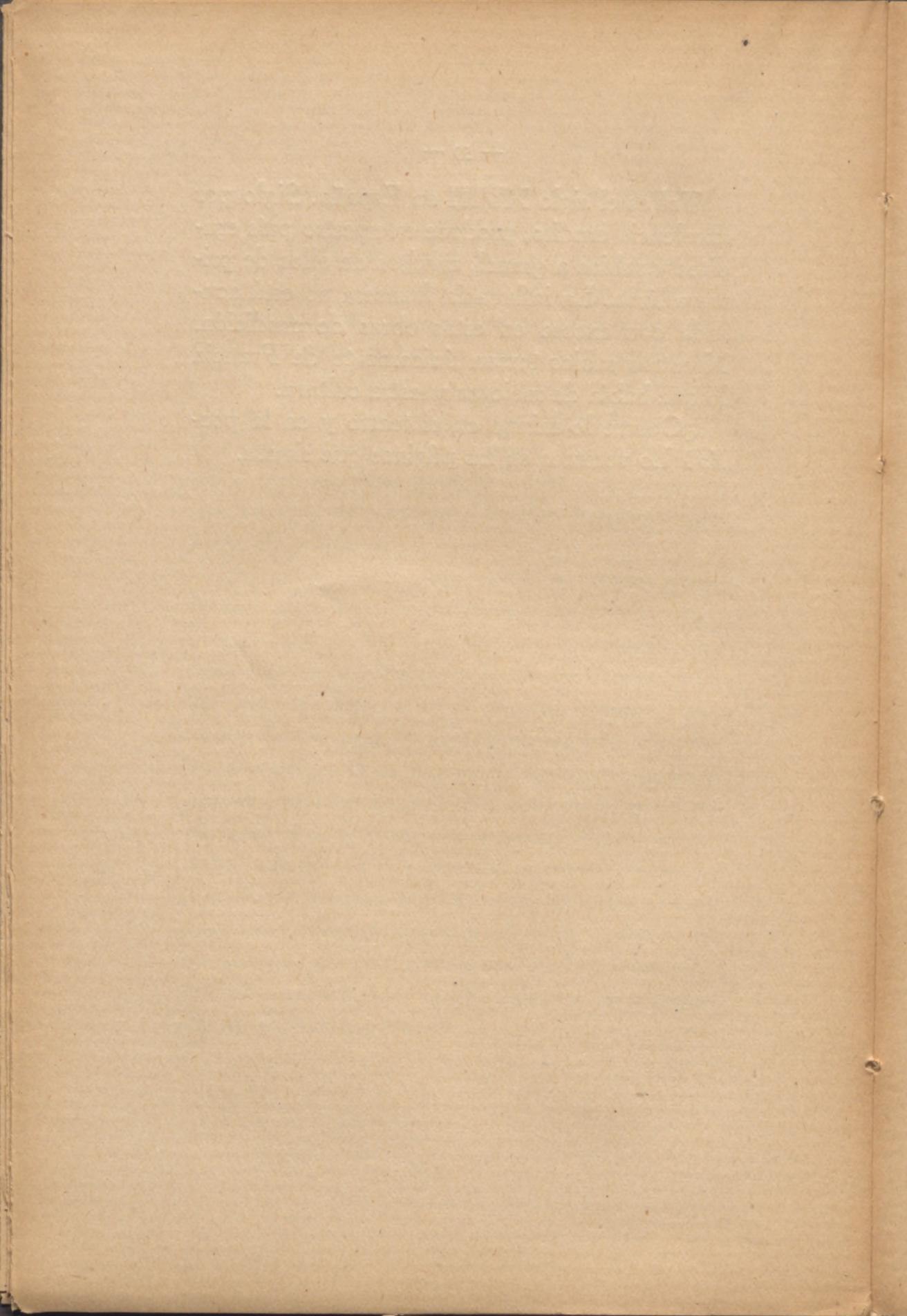
Jovellanos, Flórez, Masdeu, Hervás y Panduro son escritores demasiado graves. Vengamos ahora a un hombre que supo reír. José Francisco de Isla (1703-1781) alegra con su buen humor el siglo XVIII de los eruditos y prosistas. Jesuíta, como Masdén, Andrés, Eximio y Arteaga, como ellos sufrió la expulsión y las amarguras de residir en ajena tierra. ¡El, tan español! El P. Isla es el único novelista que en el siglo a que nos referimos produce España. Los demás deben permanecer olvidados. No merece la pena el evocar sus nombres. *La Historia del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas, alias Zotes*, la escribió nuestro jesuíta con el intento de que fuera contra los malos predicadores y el mal gusto en la oratoria sagrada, lo que fué el *Quijote* para los libros de caballería. Ahora bien: Isla no es Cervantes, ni el *Fray Gerundio* puede compararse al *Ingenioso Hidalgo*. Bastante se mejoró el gusto en achaque de sermones a partir de esta novela, que vió la luz en 1758. El *Florilegio sacro*, de Francisco Soto y Marne, cuyo

título completo ocupa la friolera de doce o catorce líneas, cayó desde entonces en el más espantoso ridículo; y por más que la Inquisición prohibió leer la novela del P. Isla, todos los españoles la leyeron en ejemplares clandestinos, y todos rieron de buena gana con el desenfado y la vena cómica y satírica que muestra el autor a cada paso. Pretende Fitzmaurice-Kelly que el *Fray Gerundio* es la última narración picaresca que produce nuestra literatura, antes de renovarse el género con Pereda, cuando finalizaba el pasado siglo.

También el P. Isla tradujo, como nadie ignora, el *Gil Blas de Santillana*, de Lesage. Desde hace tiempo, el pleito que originó esta obra está sentenciado en favor de Francia. El verdadero autor no es el jesuíta español, sino el novelista francés. Isla acometió la empresa para proteger a su amigo D. Lorenzo Casaus, al que cedió las ganancias que el libro produjera. Fué una limosna de ingenio, digna de su noble corazón y de sus sentimientos religiosos y caritativos, sobre los cuales se extiende en muy curiosas consideraciones el P. Luis Coloma, en su discurso de recepción ante la Academia Española, consagrado el P. Isla en su aspecto de ejemplarísimo varón.

Tal es el siglo XVIII en España. Siglo por excelencia erudito, produce en nuestro país eruditos y sabios a granel, muchos de ellos de primera línea. La influencia francesa no está acusada con exceso en estas obras de erudición. Nuestros sabios toman únicamente de Francia lo que había de mejorar nuestra cultura.

¿Ocurre lo mismo en el teatro y en la poesía? Lo veremos en las páginas que siguen.



---

## II

### El Teatro

**H**EMOS visto que en una centuria eminentemente erudita no faltan en España sabios de primer orden que sostengan con dignidad y gloria el brillo de nuestra cultura. ¿Sucede lo mismo con la novela, la poesía y el teatro? Descartemos el primero de los géneros mencionados. Vimos que en todo el siglo XVIII no hay más novela que el *Fray Gerundio*, ni más novelador que el P. Isla. Poetas sí los hubo en abundancia, y también autores dramáticos. Comencemos por los últimos, pues el escollo en que tropieza la literatura española de este tiempo está precisamente en el teatro, sobre todo en la cuestión batallona de las tres unidades. La historia de la poesía corre, por el contrario, sin obstáculos ni barreras, como manso río. En ella todo el trabajo consiste en aquilatar méritos y defectos. ¡Las tres unidades: de acción, de lugar, de tiempo! Han hecho gas-

tar mares de tinta; han apasionado hasta el punto de hacer enemigos entre sí a literatos más o menos ilustres, cuya armonía y amistad hubieran traído no pocos bienes a las letras; han contribuído, en parte, al odio con que a veces rechazaron en bloque la literatura de Francia graves varones de nuestro país; han hecho que se abomine de nuestro siglo XVIII; han matado el teatro español, pensarán algunos, sin reparar que la dramaturgia de nuestra tierra muere con Calderón y resucita con Moratín. A propósito de las unidades, se echan pestes contra Boileau y se piensa en desagruar a Cervantes, como si en el *Quijote* no se hiciera una defensa de las reglas dramáticas que comprendían las unidades; como si Boileau no fuese un naturalista clásico, pero naturalista al fin, que no hizo sino sancionar una tradición ya establecida y respetada de todos en su época.

Las unidades de acción y de tiempo las tomaron los italianos de Aristóteles. De Italia pasa el problema, durante el siglo XVI, a casi todos los países de Europa. Entre nosotros las defiende Cervantes, como acabo de decir, pero las rechazan Lope y Tirso, y el teatro español se caracteriza por su desprecio de las normas clásicas. En Inglaterra, viviendo Shakespeare, Felipe Sidney pone por el drama, con las tres unidades, antes de 1595. En Francia

las indican Escaligero y Juan de la Taille; se adoptan, en un principio, para los Misterios exclusivamente, hasta el punto de que Hardy parece ignorarlas en sus tragedias. El mismo Corneille, cuando escribe su *Mélita*, en 1629, desconoce las unidades. La batalla que libran en la literatura española del siglo XVIII classicistas y nacionalistas, o partidarios de la dramaturgia irregular—llamemos así al teatro no sujeto a reglas—se da también en la Francia del gran siglo, por lo menos en su primer tercio. Los cómicos del Hotel de Borgoña eran hostiles a las reglas, que exaltaba, en cambio, la compañía de Mondory, rival y competidora de aquél.

El Hotel de Borgoña se oponía a la unidad de lugar, para no deshacerse de sus muchas decoraciones (en la historia del teatro tropezaremos siempre con la cuestión negocio); Mondory y su gente defendían, por el contrario, las reglas para esgrimir un argumento más contra el Hotel de Borgoña, cuyos miembros, echándoselas de hombres a la moderna, tomaban por divisa, en la tragedia y en la comedia, el teatro irregular, sin unidades y con mezcla de géneros, a fin de que las obras clásicas no se confundiesen con los Misterios de la Edad Media, en los que se adoptaron las reglas bien de mañana.

En 1628, con motivo de la tragicomedia de Schelandre *Tiro y Sidón*, escribió Francisco Ogier la más calurosa apología del teatro irregular que puede concebirse. Mairet, autor mediocre, es el primero que, de una manera formal y franca, introduce reglas en el teatro francés con la *Silvanira*, de 1629, y la *Sofonisba*, de 1634. Como después en España, todas las obras de teatro que entonces se escriben en Francia llevan su prólogo respectivo, donde se exponen las teorías del autor y se atacan las contrarias. Chapelain es uno de los primeros clasicistas. Scudéry realiza, a la inversa, el mismo procedimiento que un siglo más tarde practicará nuestro García de la Huerta: escribe piezas de teatro irregular y defiende las reglas en teoría.

El Cardenal de Richelieu es un acérrimo defensor de los preceptos clásicos, los cuales, a partir de 1640, reinan ya en la literatura gala, sin que ningún literato de valer los impugne, y muy sabiamente defendidos por el abate D'Aubignac en su *Práctica del teatro*, cuya primera edición de 1657 precede en más de diez años al *Arte poética*, de Boileau.

No mencionaré la ruidosa polémica con que la sociedad erudita de Francia saluda la aparición del *Cid*, ni discutiré hasta dónde Corneille es clasicista. El teatro fundado sobre las doc-

trinas de Aristóteles, sobre la razón, por mejor decir, como asegura D'Aubignac, será ya en el siglo de Luis XIV uno de esos ídolos que no se tocan, que se veneran, y hasta Voltaire se inclinará, respetuoso, ante él, imaginando tener en sus manos la sustancia de la tragedia, sin advertir que se le desmigaja y se le pierde a través de sus vuelillos de encaje.

\* \* \*

Mal andaba el teatro español en los primeros años del siglo XVIII. La libertad que gozaban los dramaturgos de la escuela de Lope degeneró en libertinaje literario con D. Antonio de Zamora, D. Francisco de Castro, don José de Cañizares, D. Tomás de Ayorbe, don Gaspar Zavala y el celeberrimo D. Francisco Comella, cifra y símbolo de autores ramplo-nes, pedestres y fabricantes al por mayor de comediuchas disparatadas.

La *Poética*, de Luzán, escrita con el intento de purificar la literatura española de sus vicios y lacras, influyó también sobre el teatro; pero los autores encargados de aplicar sus preceptos a la escena no supieron iniciar una evolución lógica que de la extremada libertad trajese al teatro una disciplina de buen sentido.

La rigidez clasicista de Montiano y Luyando, cuya *Virginia* y cuyo *Ataulfo* son modelos de tragedias clásicas en los que no falta pormenor, no era el sistema indicado para volver a nuestra escena el apogeo que antes tuvo.

Es Montiano un ingenio de segunda o tercera categoría, y aun crece su desacierto cuando trata de poner en práctica las teorías que adopta en su correspondencia con Luis Racine y D'Hermilly, de cuya amistad se vanagloriaba. Tampoco alcanzan éxito, a través de todo el siglo XVIII, las demás tragedias cortadas por el modelo francés, como el *Sancho García*, de Cadalso; la *Numancia, destruída*, de López de Ayala; el *Idomeneo* y el *Pitaco*, de Cienfuegos; el *Pelayo*, de Jovellanos, y otras, cuyos títulos nadie recuerda.

Los enemigos de la cultura francesa suelen elogiar en este punto el buen sentido del pueblo español, en general, y del público de entonces, que no admitía cosa contraria a la tradición nacional de nuestro teatro. Confesemos, no obstante, que es ofender a los autores últimamente mencionados ponerlos en parangón con los Comellas, los Zavalas y los Ayorbes, y que en achaques de literatura y de estética no suele ser muy estimable la opinión de la masa. Es cierto que las tragedias citadas valían poco, y que el público obró cuerdamente al

rechazarlas; pero ello no significa que el pueblo español se levantara contra la escuela clasicista.

Al surgir una tragedia digna de ser elogiada y aplaudida, no sólo los eruditos, el público se entusiasmó, y la *Raquel*, de D. Vicente García de la Huerta, representada por vez primera en 1778, satisfizo por igual a los preceptistas y a los espectadores legos...

El maestro Menéndez y Pelayo, que no es infalible, aunque se acerque a la infalibilidad muchas veces, se equivoca, a mi humilde juicio, cuando dice de la *Raquel*, en su *Historia de las ideas estéticas*:

“Sólo en la apariencia era tragedia clásica, en cuanto su autor se había sometido al dogma de las unidades, a la majestad uniforme del estilo y al empleo de una sola clase de versificación; pero en el fondo era una comedia heroica, ni más ni menos que las de Calderón, Diamante o Candamo, con el mismo espíritu de honor y de galantería, con los mismos requiebros de braveza expresados en versos ampulosos, floridos y bien sonantes, de aquellos que casi nadie sabía hacer entonces sino Huerta, y que por la pompa, la lozanía y el número tan brillantemente contrastaban con las insulsas prosas rimadas de los Montianos y Cadalsos.

”La *Raquel* tenía que triunfar, porque era poesía genuinamente *poética* y genuinamente

española. Es la única tragedia del siglo pasado que tiene vida, nervio y alta inspiración. Hasta el romance endecasílabo, adoptado por Huerta (y que luego trasladó con profusión y poco gusto a sus versos líricos, a los cuales da un carácter híbrido y desaliñado), contribuyó a poner el sello racional a la pieza, siendo, por decirlo así, una ampliación clásica del metro popular favorito de nuestro teatro, dilatado en cuanto al número de sílabas, pero conservando el halago de la asonancia, tan favorable a la recitación dramática.”

Toda obra de literatura, sea de la clase que fuere, no es clásica o romántica por el fondo, sino por la forma, por la manera de estar construída y dispuesta.

Una misma piedra, idénticos materiales pueden servir indistintamente para una catedral gótica y un palacio de estilo clásico. No cabe hablar de *comedia heroica* como de algo contrapuesto a tragedia clásica. Los nobles sentimientos del alma informan lo mismo el teatro clásico francés que la dramaturgia irregular española. Heroísmos, amores, abnegaciones, noblezas del sentir y del pensar los hay en Corneille y en Racine, sin que por ello dejen de ser clásicos.

La *Raquel*, basada en una falsa leyenda española que entonces se tenía por verdad, es

española por el asunto—ni más ni menos que el *Cid*, de Corneille—, española por la lengua y española por su autor; pero, con todo y con esto, clásica. ¿Por qué una escuela literaria tan legítima como cualquiera otra ha de ser para nosotros fruto prohibido y sello de mal gusto cuando existen en España autores, como García de la Huerta, que escriben tragedias como la *Raquel*?

En cuanto a la versificación, es de advertir que aquí no hemos empleado nunca los alejandrinos pareados, que son archimonótonos, y que el lunar de la poesía francesa, desde sus orígenes hasta nuestros días, está en su métrica, que da por buenos versos mal medidos y mal acentuados y cacofonías intolerables. Y no se halla el mal en la índole del idioma, no. Poetas que pueden y quieren hacen en francés versos sonoros y hermosos. Ahí está el famoso soneto de Arvers, que no me dejará mentir. Es lógico, pues, que Huerta escriba ajustándose a la métrica española; pero observemos cómo no usa el romance octosílabo, que es el popular y el empleado en nuestro teatro de los siglos XVI y XVII, sino el endecasílabo, que cuadra mejor a la nobleza trágica.

A pesar del éxito y de los procedimientos usados en la *Raquel*, García de la Huerta

tomó partido por los defensores de la tradición nacional, y en su *Teatro Hespáñol* (español, escrito con *h*) arremetió contra Francia y su teatro, sin incluir—cosa extraña—en esta recopilación de nuestras comedias las de Lope, Tirso, Alarcón y otros ingenios de primera fila, pues dejó todo el espacio para ciertas comedias de figurón, no del mejor gusto. El fabulista Samaniego discutió cortésmente las opiniones de Huerta; más éste arguyó en forma descompasada y grosera. El autor de la *Raquel* fué buen dramaturgo y excelente poeta; pero no había nacido para crítico, y además no se hallaba muy en sus cabales. Nadie le ha definido mejor que Iriarte, en aquel epitafio en que le llama loco:

“Dejó un puesto vacante en el Parnaso  
Y una jaula vacía en Zaragoza.”

De haber tenido Huerta continuadores de su alcurnia, acaso se hubiera aclimatado entre nosotros la tragedia clásica, por poco tiempo, claro es, dada la proximidad del romanticismo, en el que los españoles imitamos de firme a los franceses, más todavía que en los tiempos neoclásicos, aunque en esto nadie se da por advertido. Por su mérito, García de la Huerta pudiera hallarse en la línea ascendente que va

de Hardy a Corneille, más cerca del primero que del segundo.

Si en vez de este normando genial hubiesen aparecido en la Francia de Luis XIV (con circunstancias propicias, naturalmente) Rousseau, Chateaubriand y Víctor Hugo, la tragedia clásica francesa fuera producto abortado, como lo es la española. España estaba en las mismas condiciones que el país vecino para la floración de todo género literario. Por más que diga lo contrario García de la Huerta, anticipándose a Taine, el suelo, el clima y la humedad de la atmósfera influyen poco en la literatura; y digo poco, en vez de nada, envidiando a Francia el clima norteño que desagrade a Huerta; porque nunca se ha dicho mayor verdad que aquella de Cánovas, cuando veía la causa esencial de nuestra decadencia, no en los hombres de España, sino en la sequedad de nuestro clima y en el calor propio de latitudes geográficas que no llegan a los 44 grados.

No citaré la tragedia *Coriolano*, de Sánchez Barbero, cuya crítica humorística puede verse en un gracioso y poco decente soneto de Arriaza, que copia el marqués de Valmar en su *Estudio sobre la poesía española del siglo XVIII*, publicado, como dije, en el tomo 61 de la "Biblioteca de Rivadeneyra". En cuanto a la *Hormesinda*, de Moratín, el pa-

dre, no he de tomar al pie de la letra lo asegurado por Moratín, el hijo, cuando nos habla de los aplausos con que fué recibida por el público la dicha tragedia; pero tampoco he de prestar crédito absoluto a los detractores sistemáticos de este género teatral, los cuales juzgan las obras con prejuicio y las rechazan, sin reparar en méritos positivos, siempre que no se amolden a esa decantada tradición española.

Realmente, los más facultados para juzgar las producciones dramáticas y líricas que entonces se componían eran, como siempre, los eruditos, los que siguieron estudios, los que se habían formado el gusto en la literatura de los buenos modelos. “D. Nicolás Fernández de Moratín congregaba a unos cuantos de estos eruditos en la madrileña fonda de San Sebastián. Tenían tomado allí un cuarto para sus reuniones, con sillas, mesas, escribanía, chimenea y cuanto era necesario a la celebración de aquellas juntas, en las cuales (por único estatuto) sólo se permitía hablar de teatro, de toros, de amores y de versos.” Tal dice D. Leandro Fernández de Moratín en la biografía de su padre. Concurrían a la mencionada tertulia varios italianos, tales como Rizzi, Signorelli, Cati y Bernascone. Entre los españoles figuraban, a más de Moratín, que era como el presidente o director de aquella academia privada, D. Ig-

nacio López de Ayala, catedrático de Retórica en el Colegio Imperial, denominado también Reales Estudios de San Isidro; Cadalso, Cerdá, Ríos, Pineda, Ortega, Iriarte y otros menos conocidos, por no ser frecuente su asistencia a estas reuniones. No eran las asambleas adictas en todo al clasicismo francés. Predominaba en ellas el gusto de Italia, y las conversaciones amistosas que iban iniciando los modernos estudios de lenguas y literaturas comparadas más se referían al idioma del Tasso que al de Molière, sin que por ello dejaran de leerse las tragedias clásicas francesas y las odas de Malherbe y Juan Bautista Rousseau. Muchas de las comedias, tragedias y poesías de los contertulios eran muy celebradas por sabios tan notables como Signorelli, Bernascone y el propio Moratín, a quien no debemos regatear el honroso calificativo de humanista. Creo que entre la opinión de estos literatos y el parecer de la plebe nadie optará por el segundo, aunque debido a circunstancias poco favorables, que no he de examinar, no consiguieran aquellos escritores y gentes de gusto depurado incorporar al pueblo las obras literarias que se adaptaban a sus teorías artísticas. Y, sin embargo, uno de los hombres más estimables de nuestra literatura y el comediógrafo

más perfecto de todo el teatro español es don Leandro Fernández de Moratín.

Nació en Madrid el 10 de mayo de 1760; murió en París el 21 de junio de 1828. Se educó al lado de sus padres hasta los veinte años, en que quedó huérfano, y de su progenitor, y los amigos que le rodeaban comunicóse a su espíritu el afán de saber, el culto de la poesía y las letras y el intento de reformar y vigorizar nuestra escena. Al mismo tiempo que realizaba su educación literaria era aprendiz de joyero. Moratín, hijo, simboliza en su persona buena parte del siglo XIX español.

Erudito en varios saberes, sin otro deseo que el de honrar a su patria cultivando la poesía, la prosa y la crítica; escritor y literato antes que hombre; aficionado al siglo XVII francés más que a Diderot, Voltaire y Marivaux; poco o nada poeta, aunque fabricara versos perfectísimos; entusiasta del que luego se llamó teatro de tesis, cuyo fin es enseñar deleitando o deleitar ejerciendo funciones pedagógicas; un tanto frío en el pensamiento y en el lenguaje; respetuoso con Boileau, Nasarre y Luzán, el historiador de nuestro teatro, el traductor del *Hamlet*, es cifra de las buenas cualidades y los defectos que cupieron a nuestra cultura durante el reinado de los Borbones, antes del Romanticismo.

Se ha comparado a Moratín con Molière, de quien tradujo *La escuela de los maridos* y al que imitó siempre. Nadie ignora que *El médico a palos* es una adaptación a la escena española del *Médecin, malgré lui*. Pero Moratín carecía de vida. No siente, como el autor del *Misántropo*, las injusticias humanas, y los únicos vicios que en realidad le llegaron a lo vivo son los literarios. Ha sorprendido el procedimiento que usa Molière de no hacer él las abstracciones, sino de marcar el camino que a ellas conduce, y que el espectador o el lector ha de recorrer sólo merced al impulso dado por el dramaturgo a la razón humana. A nuestro autor le falta tino para llegar al punto preciso y detenerse allí: se corre con frecuencia y otras veces no consigue arribar a puerto seguro. El don Hermógenes de *La comedia nueva*, tipo acabado del pedante, es una abstracción más delimitada y precisa que cualquiera de las de Molière. ¿Qué importa que la pieza tenga su clave y que el citado personaje reconozca por modelo al abate Cladera? Moratín no entiende de medias tintas ni de claroscuro. Como en la tragedia de Shakespeare, que tradujo y comentó para el comediógrafo de *El sí de las niñas*, el problema está en “ser o no ser”, y de aquí lo definitivo de sus obras. No queda en ellas cabo suelto; su dominio hállase perfec-

tamente acotado, y, en general, toda la labor moratiniana, como *El facistol*, de Boileau, o la *Atalia*, de Racine, no guarda sorpresas a quienes ya los estudiaron. Van aquí los sentimientos y los apetitos examinados y sometidos a la retórica por la inteligencia, en tanto que Cervantes, Shakespeare y Molière sobrepasan el campo intelectual y son por ello más humanos, más verdaderos; su semilla es más fecunda, y cuando nos parece haber recogido todas las flores y todos los frutos de su jardín, nos sorprende una floración más pujante, más rica en matices, mejor preparada, para que sea el fruto muy jugoso. Bien dice Menéndez y Pelayo que el defecto principal de Moratín se halla en su misma perfección.

No es Moratín afrancesado, aunque así lo creyera el pueblo. Trajo de Francia, para incorporarlo a nuestra escena, lo digno de imitarse; pero luchó con denuedo contra el virus de la comedia lacrimosa y del melodrama, en el que culmina Pixerecourt. Los autores españoles por él vapuleados, Comella, Moncines, Valladares, Concha, Zavala, Zamora..., son precisamente los que vician el teatro español con todo lo malo que encuentran en el extranjero, y aun se clama contra Moratín por haberlos desenmascarado y perseguido en una buena operación de policía literaria. ¿Re-

presentaban acaso los mencionados autores de comedias lo que había de excelente en la tradición dramática española? No. Eran, por el contrario, tan adictos como Moratín a las cosas de Francia, con una diferencia: éste copiaba lo bueno, y ellos, lo malo. El pueblo, la masa, la multitud, que jamás se ha distinguido por el buen gusto ni por el buen juicio, creyó defender el espíritu español atacando a Moratín, que se vió obligado a marchar a Francia después de la batalla de Bailén. Casi todos los disgustos que hemos tenido con la nación hermana tienen por causa verdadera algo parecido. ¡Es mucha desgracia la nuestra! Creemos a veces que para ser buenos españoles tenemos la obligación de vivir aislados y cerrar a los aires de fuera todas las puertas y resquicios.

La facultad maestra de Moratín fué la de crítico e historiador de la literatura. De los críticos se dice que ponen defectos y ellos no son capaces de hacerlo mejor. Moratín, temeroso de que se le aplicara la frase, predicó con el ejemplo. Fué un crítico que llevó a la práctica sus doctrinas, y escribió comedias y versos como un profesor de caligrafía escribe una buena plana de bellos rasgos y perfiles para que sirva de modelo en clase. *La comedia nueva, El barón, La mojigata, El sí de las*

*niñas* son patrones de obras teatrales no exentos de belleza y de una perfección absoluta, lo mismo en cada uno de sus elementos que en el ensamble y armonía de todos formando unidad. El defecto de Moratín consiste en haber invertido los términos. Las reglas de la preceptiva y de la poética son medios para que las obras literarias salgan lo más perfecto que sea posible. Nuestro literato las creyó el fin a que debe ajustarse toda producción escrita. Los casos particulares deben ser, a juicio suyo, servidores de una ley general inflexible, invariable, soberana. No es la vida ni el genio de los escritores los que forman la literatura, reducida más tarde a principios y fórmulas: son estos últimos los que han de constituirla. De aquí sus censuras a Shakespeare y lo artificioso de su labor. No supo ver el mundo fuera de los libros. La vida careció a sus ojos de toda realidad independiente de la retórica. Ahora, que fué maestro al tono de la preceptiva literaria, y como ésta tiene por misión producir la belleza, los escritos de Moratín gustan, deleitan, aunque no arrebatan ni hagan vibrar el alma, ni pongan en ella siquiera la dulzura de las clásicas mieles del Himeto.

Se las da en ocasiones de satírico, y resulta que el lector—al lector moderno me refiero—

está ya de vuelta cuando el literato no llegó todavía. Recuérdese *Los días*:

“No es completa desgracia  
Què, por ser hoy mis días,  
He de verme rodeado  
De incómodas visitas”, etc.

Todo lo que allí se dice, por sabido se calla. Hoy por hoy no nos importan aquellas lamentaciones de un solterón egoísta que se complace en amontonar muy rotundos lugares comunes gallardamente versificados. Digamos, en resumen, que Moratín es un orfebre maravilloso que, en vez de usar oro, plata y piedras preciosas, trabaja con piedras falsas sobre metales de bajo precio.

Quien une los teatros erudito y popular es D. Ramón de la Cruz, nacido y muerto en Madrid en 28 de mayo de 1731 y 5 de marzo de 1794, respectivamente.

El autor del *Manolo* y de *El licenciado Fulla* satisfizo por igual al pueblo de Madrid, para el que componía sus sainetes, y al conde de Aranda y los partidarios del teatro a la francesa. Lector asiduo de Molière, Voltaire, Metastasio, Ducis, Diderot, Luzán, Nasane y Montiano, Cruz combina sus lecturas y su admiración por los autores citados, con el estu-

dio directo del natural. En sus copias del pueblo madrileño no falta ni sobra tilde. Han pasado, han muerto las comedias grandes y las tragedias que escribió. Sus traducciones de Molière tampoco le han sobrevivido; pero los sainetes le salvan, inciensan su nombre, le aupan por cima de sus contemporáneos. Guarda en ellos las tres unidades, y para defender su obra redactó aquí y allá críticas y polémicas. Su ingenio vivo se ofrece asimismo en sus parodias del teatro, compuestas con la intención de que fuera cátedra de enseñanzas y escuela de costumbres. Cruz es, sobre todo, un colorista y un satírico. Posee más facultades que Moratín para calzar el coturno de Molière, y si las comedias del autor francés reflejan su siglo, los sainetes del poeta madrileño son una caricatura bien aproximada de la villa y corte. Porque Cruz es español por silogismo. La premisa mayor dice que los madrileños son españoles; la menor, que él es por el nacimiento y por el espíritu madrileño. Saque ahora cada uno la consecuencia. La acción de sus sainetes ocurre en Madrid, y los tipos pertenecen a esa fauna social que suele vivir en las grandes capitales. La de España está retratada en los sainetes de Cruz con la misma visualidad que en los cuadros de Goya. Hay allí petimetres, manolas con más orgullo que duquesas, gran-

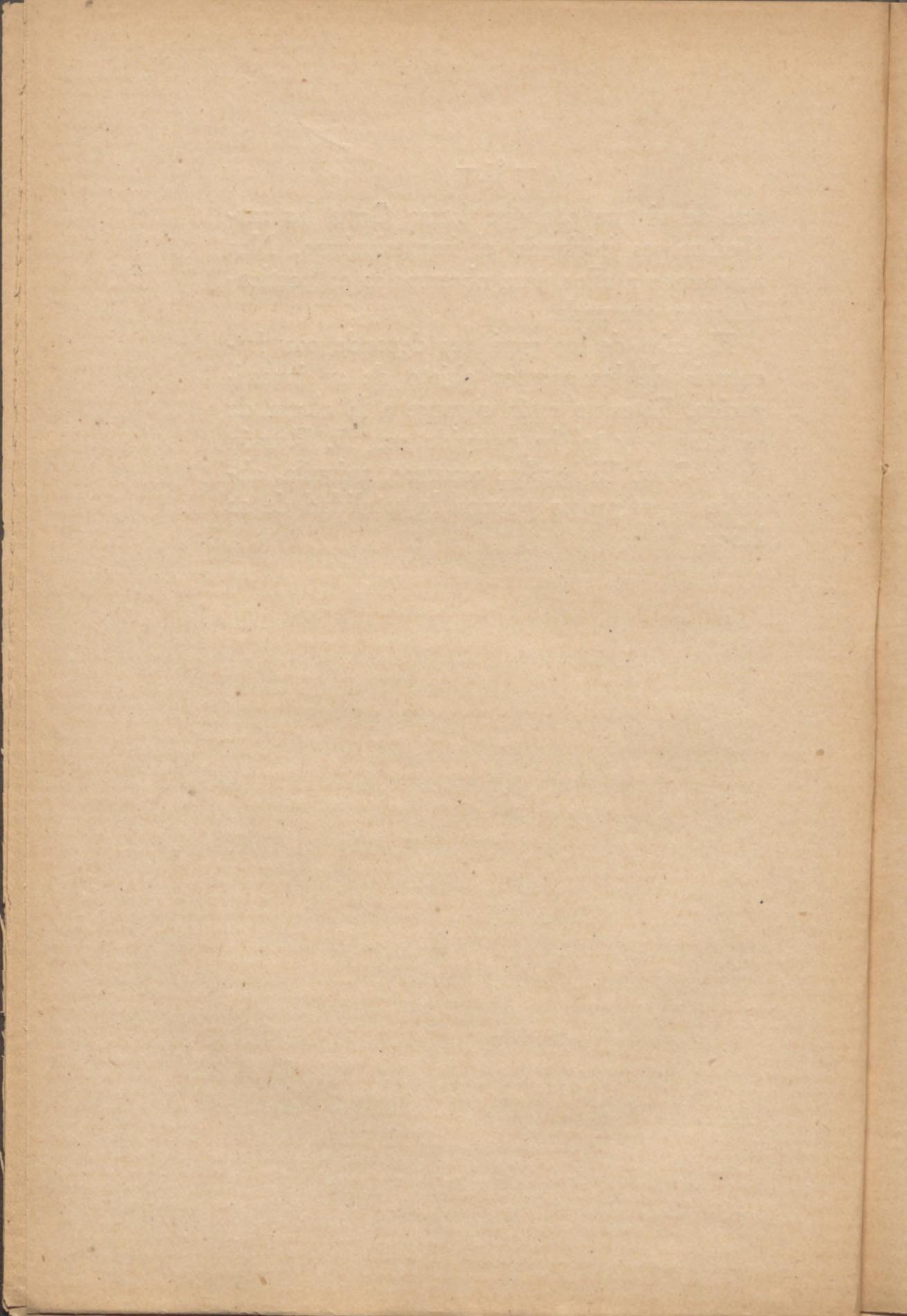
des señores que se mezclan con toreros y gentes del bronce; abates que imitan a sus congéneres franceses; burgueses hambrientos, transición entre el hidalgo de gotera y el señorito actual; caleseros, maridos engañados, mujeres casquivanas o devotas, amantes de la bullanga y de lo castizo, que festejan al Santo Patrón de Madrid en su pradera... No abundan aquí por entonces damas de refinado espíritu que se entiendan en *cultilatiparla*; el marinismo, gongorismo o preciosismo no es ya producto ni rasgo esencial de la época de Carlos III y Carlos IV, y el autor no encuentra ambiente en que pueda interesar un *Bonhomme* *Chrysale* o un *Mascarilla*. Su mundo no es la minoría culta, el haz de eruditos y personas escogidas que se reúnen en la fonda de San Sebastián o en la Academia del Buen Gusto que preside la marquesa de Sarriá, sino la mayoría, la masa, con sus virtudes y sus defectos. A Cruz no le pasa inadvertida la tradición dramática española, para la que son buenos todos los asuntos y todos los medios sociales, y cree con sinceridad—acaso no le falte razón—que, de haber vivido Molière en la España, o, por mejor decir, en el Madrid de su tiempo, su obra hubiera sido distinta, y en tal respecto más se acerca al autor del *Misántropo* Cruz que Moratín. Admirar a un escritor

e inspirarse en una determinada tendencia literaria no es copiar servilmente los procedimientos que usa el primero, ni ajustarse a la segunda como a un lecho de Procusto. Don Ramón, el chispero, ha digerido como nadie las lecturas que fueron su deleite, y el producto, el fruto sano y jugoso de una erudición bien asimilada son obras de teatro sencillas, en las que no existe el menor asomo de pedantería, admirables por su naturalidad y espejo fiel de unas costumbres mal abonadas para que prendiera en ellas cualquiera semilla de cultura.

Podría discutirse si el sainetero procedió bien al convertir las reglas en copia directa del natural, cuando éste requiere modificaciones que le acercaran un poco a las ideas literarias. La realidad, tal como se ofrece a nuestros ojos, no es siempre objeto legítimo de arte; pero Cruz no lleva a sus bocetos y escenas del pueblo lo que puede rechazar con repugnancia un hombre educado, que distingue las perlas de Virgilio en el estercolero de Ennio. D. Ramón de la Cruz es maestro al comunicar a sus personajes ritmo de vida y vigor de humanidad. Le ha perjudicado el poco relieve de la sociedad que retrató con la pluma. Los hombres y mujeres de aquel entonces son únicamente los puntos, las manchas, el to-

que de pintura con que forma Goya las muchedumbres iniciando el impresionismo. Nos acercamos a ellos para observarlos en particular, y no son nada.

El éxito de los escritores depende con frecuencia de los asuntos objeto de su investigación. Estos no están siempre a la altura de su talento, y tal ha ocurrido con D. Ramón de la Cruz. El hombre oscurece, aniquila, absorbe en su propia persona la totalidad de su labor.



---

### III

## Los fabulistas

**A**L estudiar la poesía nos hallamos en primer término con los fabulistas Samaniego e Iriarte, que confirman la regla general de haberse imitado aquí, en el siglo XVIII, no la Francia contemporánea, sino la del siglo precedente.

Todos hemos aprendido de niños fábulas como *El burro flautista*, *Los dos conejos*, el proemio de Samaniego

¡Oh, jóvenes amables  
Que en vuestros tiernos años  
Al templo de Minerva  
Dirigís vuestros pasos!”, etc., etc.,

y otros no menos repetidos versos de las *Fábulas literarias*, de Iriarte, y de las *Fábulas morales*, de Samaniego. Rejuvenece el ánimo recordar y repetir lo que sabíamos de memoria en la niñez. Por eso los fabulistas son autores

(no me atrevo a escribir poetas) que se llevan nuestro cariño.

Igual les ocurre a los franceses con *La Fontaine*, cuyas fábulas se leen de continuo, se estudian y se analizan en los Liceos, y hasta sirven para dar palabras exóticas a los afectos más nobles. ¿Quién no tuvo un amigo monomotapiano? Con esta voz, escrita y ortografiada a la francesa, se designa allí al camarada que es como un hermano, al amigo leal que no tiene secretos para nosotros, en recompensa a no tenerlos nosotros para él. La palabra viene de la fábula de *La Fontaine Los dos amigos*, que comienza con el verso

Deux vrais amis vivaient au Monomotapa...

Don Félix María de Samaniego, perteneciente a familia aristocrática, de la que hoy quedan los condes del Villar y de Peñaflores y el marqués de Narros, nació en 1745, en la Rioja, y murió en 1801. Llevaba el título de Señor de las Cinco Villas del Valle de Araya. Publicó sus *Fábulas morales* entre 1781 y 1784. En el intermedio de estos años, en 1782, publicó D. Tomás de Iriarte sus *Fábulas literarias*. Nació éste en 1750, y murió de la gota, inconsolable por las censuras que le dirigía Forner, en 1791. He aquí la

bella comparación que establece entre Samaniego e Iriarte el poeta D. Manuel José Quintana, en su *Introducción a la poesía castellana del siglo XVIII*:

“Samaniego no puso en sus apólogos igual cultura, igual limpieza de ejecución, igual mérito de invención y de oportunidad que el que luce en las *Fábulas literarias*; Samaniego procede con más abandono, y a veces con descuido y desaliño; pero ¡con cuánta más gracia! ¡Con cuánta más poesía de estilo, cuando el objeto lo requiere! ¡Con cuánto más jugo y flexibilidad! Iriarte cuenta bien, pero Samaniego pinta; el uno es ingenioso y discreto; el otro, gracioso y natural. Las sales y los idiotismos que uno y otro esparcen en su obra son igualmente oportunos y castizos; pero el uno los busca y el otro los encuentra sin buscarlos, y parece que los produce por sí mismos; en fin, el colorido con que Samaniego viste sus pinturas y el ritmo y armonía con que las vigoriza y les da halago, en nada dañan jamás al donaire, a la sencillez, a la claridad ni al despejo. Si en él hubiera algo más de candor e ingenuidad, si descubriera menos malicia, si supiera elevarse a las profundas miras y grandes pensamientos morales a que sabe remontarse a veces La Fontaine, sin dejar de ser fabulista; si diera, en fin, más perfección a sus versos cor-

tos, que no corren, cuando los escribe solos, con la misma gracia y fluidez que cuando los combina con los grandes, sería difícil negarle el primer lugar entre los más felices imitadores del fabulista francés. Aun así, ¿quién se lo podrá disputar?”

Aunque diga lo contrario D. Leopoldo Augusto de Cueto, marqués de Valmar, no veo que salgan perdiendo en este parangón ninguno de los dos fabulistas. Uno y otro son eruditos; pero Samaniego se mueve en más ancho campo.

Las fábulas de Iriarte, en su mayoría, son exclusivamente literarias. El título que las califica les viene como anillo al dedo. Iriarte versifica mejor que Samaniego. Los versos del segundo son a veces duros, están mal acentuados, suenan inarmónicos al oído; la moral que de ellos se desprende peca aquí y allá de ramplona, pedestre, convencional, burguesa. También los preceptos literarios que saca de sus fábulas Iriarte suelen ser estrechos y demasiado rigurosos. Al autor no se le concibe fuera de su biblioteca, que no es precisamente la del “ricote erudito”, a quien vapulea con razón. Los endecasílabos de *El retrato de goli-lla* pueden figurar entre los más hermosos que se han compuesto en lengua castellana.

La moraleja de todas estas fábulas hay que

juzgarla situándose en la época en que se escribieron, lo cual vale tanto como olvidar por unos momentos la psicología moderna. De lo contrario, Iriarte y Samaniego se mostrarían como unos individuos que aplican el barómetro para medir la temperatura y el termómetro a la presión atmosférica.

Las costumbres, hijas del sentimiento, y produciéndose en el campo de la subconciencia, admiten mal razones del cerebro, preceptos del buen sentido, aplicaciones de la experiencia ajena.

Con todos sus defectos, unos internos y esenciales, otros producto del siglo en que las fábulas vieron la luz, Iriarte y Samaniego serán siempre leídos con deleite. ¿Por qué? Por la cantidad de vida que hay en sus obras, por el calor de humanidad con que aciertan a reconfortarnos, por el realismo de buena cepa en que abundan las descripciones, por el trazo seguro que disecciona un animal que aquí simboliza un carácter, por la frescura que impregna cada uno de los cuadros, por lo natural de algunos contrastes, por la perenne juventud, a un tiempo mismo, del fondo y de la forma.

Samaniego e Iriarte—hay en su época otros fabulistas, pero no merecen que se les cite—

distan mucho de La Fontaine, no por el valor, por la psicología.

El fabulista de la Champaña—a quien se llama el *bonhomme*, no sin la protesta de Rousseau y de Lamartine, que le detestaban—es un epicúreo en la trayectoria de Montaigne a Voltaire. Comenzó a escribir tarde, a los treinta y tres años, y cuando salió a luz la primera colección de sus *Fábulas* tenía ya cuarenta y siete años. De él escribe Lanson que “conoce al hombre como Molière y a la sociedad como Saint-Simón”. Es acaso el primer naturalista de Francia, aunque no en el sentido de conocedor de la Historia Natural, como asegura Taine, que tan soberbio estudio le dedicó. Sus fábulas no son originales: están tomadas de Esopo, Fedro, Babrio, Avieno, Lokman, Horacio, Bilpai, Marot, Des Periers, Rabelais; mas en ellas se advierte a un verdadero poeta, a un versificador admirable, con no escaso instinto psicológico, sentimental (porque el sentimiento puede ser origen de placeres), bonachón, de buen fondo y con dotes descriptivas que no le van en zaga a las de Pablo Potter y otros pintores animalistas flamencos.

En él domina el entusiasmo a la crítica y a la razón serena; dista mucho de ser un académico en la acepción de espíritu reglado y me-

ticuloso, aunque lo fuera por condición social, pues perteneció a la Academia desde 1684; su alma se nutre en los *fabliaux* de la baja Edad Media, donde se contienen los cuentos y anécdotas picantes, algunas francamente indecorosas, que han de aprovechar más tarde Boccaccio y el Aretino y Chaucer y Margarita de Navarra, la hermana de Francisco I, y el mismo La Fontaine, en sus *Cuentos*. La satisfacción que le produce el haber leído a Baruch, y que va proclamando a los cuatro vientos a voz en grito, nos enseña al desnudo su condición natural de niño grande.

Los fabulistas españoles ocuparán siempre un sitio de honor en la poesía de nuestro siglo XVIII. El estudio más completo que sobre ésta se compuso en castellano es el trabajo del marqués de Valmar, a que me he referido varias veces. Por no omitir el nombre de ningún poeta, Cueto dedica páginas y páginas a escritores de ínfima categoría, sin derecho a la inmortalidad, ni siquiera a una fama poco ruidosa y sin relieve. Merece alabanzas la monja de Méjico sor Juana Inés de la Cruz; mas no pertenece por su espíritu al siglo de Luzán. Recuérdese que en Francia la décimotava centuria termina en 1789. Entre nosotros, por el contrario, se extiende hasta los albores del romanticismo, en mil ocho-

cientos veintitantos. Martínez de la Rosa, Quintana, Cienfuegos, Meléndez Valdés son autores del XVIII que escriben al comenzar el XIX, y de quienes debe tratar todo historiador y crítico que se acerque a nuestra literatura en los años que van de Felipe V a la guerra de Carlos IV contra Portugal, llevada a efecto para satisfacer al primer cónsul Bonaparte.

---

#### IV

### Torres Villarroel

**B**RILLA en la primera mitad del siglo un hombre que tiene de Rabelais y de Guido Patin, de Quevedo y de Cagliostro, y que prelude en cierto modo a Mariano José de Larra. Es un reformador, como Feijóo y como Isla; intransigente con los artificios y máculas sociales que dañan las costumbres, la dignidad humana, la ciencia, la poesía y la civilización; eruditísimo en toda suerte de disciplinas, que divulga como materias de puro entretenimiento; de condición inquieta, pero en el fondo un alma noble; con pujos de astrólogo y de adivino; ataviado su espíritu selecto a lo Guzmán de Alfarache, Gregorio Guadaña, Lázaro de Tormes y Gil Blas, el sacerdote y profesor de Salamanca D. Diego de Torres Villarroel, nacido hacia 1693 y muerto en 1770, es uno de los autores que aún se leen con el mismo agrado que una crónica periodística de

nuestros días, cuando es ésta amena, clara, ingeniosa y está bien escrita.

Torres Villarroel maneja mejor la prosa que el verso, sin que sean de despreciar sus ciento cuarenta y dos sonetos, sus *Versos cojos* y sus *Coplas de repente*. Es el primer periodista español, y no hay aquí cultivador de la literatura de periódicos, desde *Fígaro* a *Cávia*, pasando por Eusebio Blasco y otros ingenios notables, que no reconozcan por maestro al extravagante profesor salmantino. Como Dante toma a Virgilio por guía y juntos recorren la mansión infernal, Torres Villarroel parte en compañía de Quevedo a “registrar la corte y descubrir la alteración de las cosas de su siglo”. Antes ha invocado la sombra del señor de la Torre de Juan Abad, como Petrarca invoca la de Laura; le ha interrogado sobre la vida de ultratumba, y el camino que ambos pasean, los lugares y gentes que hallan a su paso, las costumbres, más malas que buenas, que satirizan, dan a su relato una amenidad y una gracia superiores a las que campean en *El Diablo Cojuelo*, de Vélez de Guevara, traducido al francés por Lesage. Para conocer el reinado de Felipe V es necesario estudiar los *Sueños morales*, de Torres, escritos con limpieza y sencillez encantadoras. Es lástima que imite a Quevedo, pues tiene personalidad y em-

puje para marchar por sí mismo, movido de su propio impulso.

El marqués de Valmar ni entiende ni siente a Torres Villarroel. Es un espíritu demasiado académico y burgués para deleitarse con el desenfado y la libertad que son normas de Torres, tanto en su vida como en sus escritos. Redactó el *Gran Piscator de Salamanca*, especie de almanaque, como otras publicaciones parecidas de la época, llamadas también *piscadores*, destinadas a profetizar sucesos de índole diferente. De todos estos folletos, pliegos y hojas, más o menos periódicas, es la más estimable el *Piscator* de Villarroel. Cuenta que en él predijo la muerte de Luis I de España y la Revolución francesa. Allí escribe de medicina, astrología, y, en general, de todos los saberes. En el Colegio Trilingüe, de Salamanca, llamó la atención por su inteligencia y sus conocimientos profundos y variados. No guardó nunca la seriedad de profesor, y ello fué origen de muchas enemistades con sus compañeros de claustro, los cuales no toleraban que un catedrático de Facultad alternase en franca camaradería con toreros y mozas de partido y se convirtiera en histrión para representar al aire libre las piezas satíricas que él componía y llamaba, con nombre genérico, en vez

de sainetes, entremeses o loas, *pasmarotes* y *lunarios*.

La obra principal de Torres es su autobiografía, intitulada *Vida del doctor Don Diego de Torres Villarroel, escrita por él mismo*. Hay en ella mucha gracia y donaire, ironía de buena ley, y los más curiosos datos que existen sobre el Madrid de entonces, con los ruidos misteriosos en una casa de la calle de Fuencarral que, según la popular conseja, era guarida de duendes; las tertulias de la corte, donde servían chocolate en jícara; las miserias que pasaba el autor cuando se lavaba él mismo la ropa en su mísera habitación de la calle de la Paloma; las funciones religiosas, con los sermones en que le aludían predicadores de escasas luces y mal aconsejados, porque Torres fué siempre católico, ortodoxo, y la Inquisición jamás logró encausarle, aunque alguna vez se lo propusiera... La autobiografía de Torres tiene el mismo interés documental, en la historia y psicología de las costumbres madrileñas, que la *Guía y avisos de forasteros*, compuesta un siglo antes por D. Antonio Liñán y Verdugo. Alguien ha comparado esta obra a las *Confesiones*, de Rousseau; Torres y Juan Jacobo son espíritus bien diferentes. El profesor salmantino se apresura, como el "Fígaro" de Beaumarchais, a reirse de todo para no verse

obligado a llorar; no aspira a reformar el mundo, ni cree que la ciencia, la filosofía y la sociedad puedan tratarse como cosas graves y serias. Llega a ser un sabio por la risa, y va investigando y profundizando en todos los saberes con el intento de hallar nueva materia de vaya. Su astrología le conduce a la astronomía; la alquimia, al estudio de la naturaleza. Busca libros viejos que le informen sobre la piedra filosofal y las concomitancias entre el *microcosmos* y el *macrocosmos*; quiere desenmarañar cábalas, como Paracelso, pero no ataca nunca al dogma. Su risa es sana, sincera, natural, clara, cual su propia vida. La profesión de su padre, librero de viejo, hace recordar un poco, al fijarnos en el hijo, a Barbau y a Rabadán. Tiene mucho asimismo de aquellos tipos curiosos de charlatanes que conoció Molière, siendo joven, en el Puente Nuevo, de París. Lo que mejor define a Villarroel es una autocrítica inserta en el diálogo *El ermitaño y Torres*. Oigámosla y admiremos su prosa, que es un encanto:

“*El ermitaño*.—¡No hay duda que tus obras tienen necesidad de mucho castigo, porque en muchos pasajes se reconocen delincuentes; también es cierto que en las más de ellas reina la libertad, y te puedo asegurar que en estas soledades me produce su lectura un género

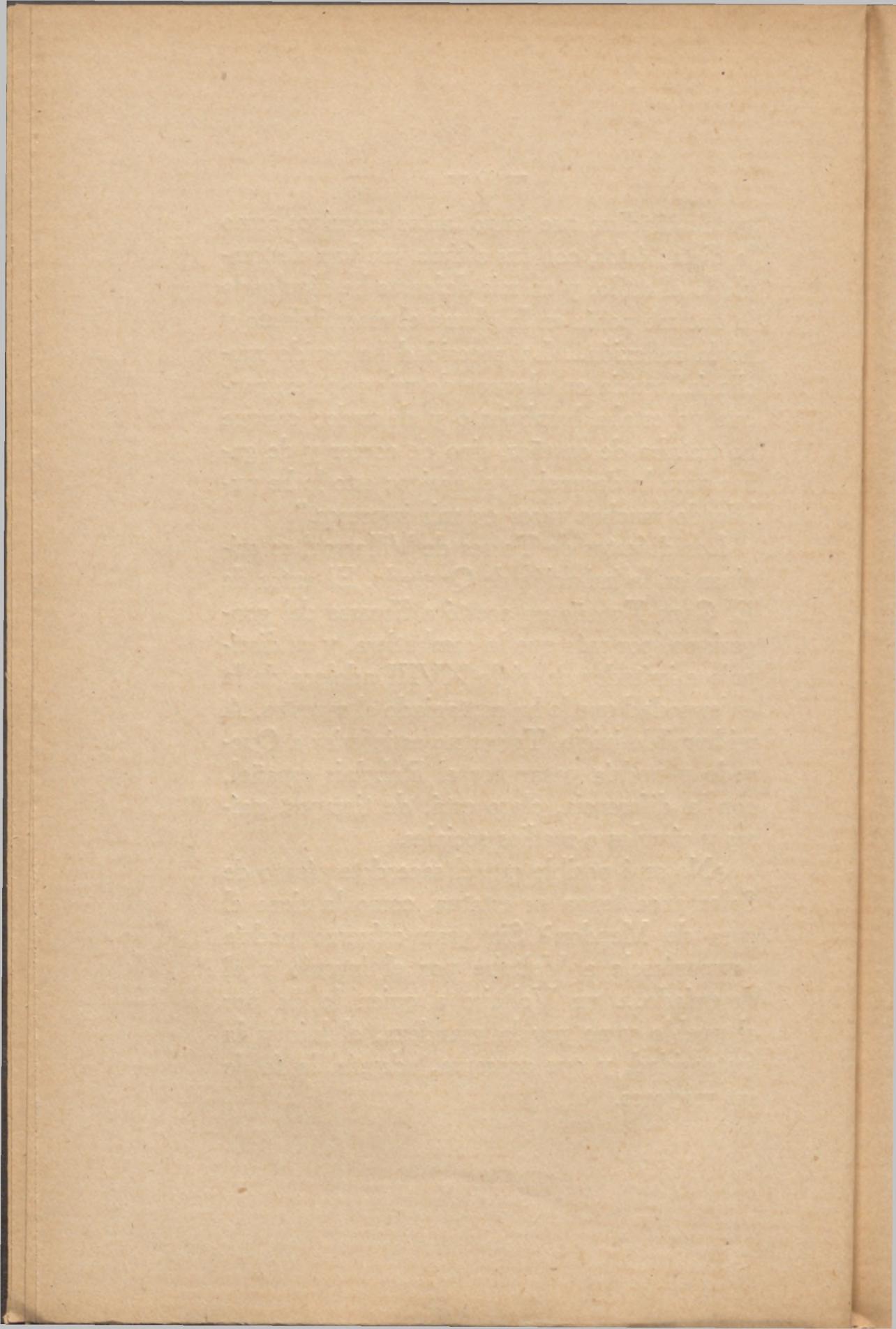
de deleite que se conforma con mi desengaño. He visto en muchas de ellas el poco caso que haces de las ceremonias y pesadeces del mundo político; he visto la inclinación que tienes a burlarte de los cuidados que muerden a los hombres ordinariamente; no se me ha escondido la solidez de tus verdades, ni el provecho de tu moral. Tu estilo me agrada, porque es natural y corriente, sin sombra alguna de violencia o afectación; tus sales me divierten.

*Torres.*—No dudo que mi castellano es menos enfadoso que el que se observa, por lo común, en los escritos modernos. Mi cuidado ha sido sólo hacer patente mi pensamiento con las más claras expresiones, huyendo de hablar el castellano en latín o en griego, peste que se ha desparramado por casi todo el árbol de los escritores de España... La lectura de unas obras tiene alguna cosa de deleitable, no tanto por las sales como por las pimientas. Es cierto que propongo algunas verdades y sentencias; pero, si las faltara esto, ya habría quemado todos mis papeles. Los más de ellos han nacido entre cabriolas y guitarras, y sobre el arcón de la cebada de los mesones, oyendo los gritos, chanzas, desvergüenzas y pullas de los caleseros, mozos de mulas y caminantes, y así están llenos de disparates, como compuestos sin estudio, quietud, advertencia ni meditación. A esto

puede añadirse que tengo tantos enemigos como la dieta; éstos, con sus sátiras, me han destemplado el estilo, y en mis defensas he divulgado lo que me ponía en la pluma el resentimiento y no la reflexión... La necesidad ha tenido mucha influencia en algunos de mis papeles, porque yo estaba hambriento y desnudo; conque no trataba de enseñar, sino de comer y de ganar para la decencia y el abrigo; esto lo he publicado muchas veces en mis impresos.”

Los defectos de Torres de Villarroel se originan en la imitación de Quevedo. El autor de *El Gran Tacaño* no acertó a librarse del gongorismo, por más que lo combatiera, y su discípulo e imitador del siglo XVIII adolece de la enfermedad que le ha contagiado el maestro. A mi humilde juicio, Torres no es inferior a Quevedo y podría pasar por el Rabelais español, con la diferencia, claro está, de tiempos, países y círculos o medios sociales.

¿No será posible que el sacerdote pícaro de Salamanca tenga su estatua, como la tiene el cura de Meudon? Sin gran esfuerzo podría comparársele a Voltaire por el ingenio y el desenfado... un Voltaire a quien le da por el pueblo y no por la grandeza, el lujo y la fastuosidad, y que conserva, además, la fe de sus mayores.



---

V

Los poetas

EL mal gusto literario de principios del siglo malogró poetas nada despreciables, como D. Gabriel Álvarez de Toledo, Gerardo Lobo, el marqués de Lazán, Fray Juan de la Concepción, primero carmelita y después trinitario, que recibió el hiperbólico sobrenombre de “monstruo de la sabiduría y elocuencia”; los vates políticos como Benasegen y el Padre Butron y muchos otros que no hay por qué citar. El granadino D. José Antonio Porcel, colegial del Sacro-Monte y académico de la Española, compuso un poema “en cuatro églogas venatorias”, intitulado *El Adonis*. Porcel imita a Garcilaso y Góngora; pero no consigue llegar a la naturalidad del primero, cuya poesía es

“... dulce y sabrosa,  
Más que la fruta del cercado ajeno”,

y del segundo sólo toma lo conceptuoso y extravagante. Como todos los españoles del siglo XVIII, se inspira en la Francia de Luis XIV. Tradujo *El facistol*, de Boileau, y el asunto de su poema original nombrado debe más a La Fontaine y Delille que a Shakespeare y Lope de Vega. Entre la selva intrincada de *El Adonis* hay a veces pensamientos delicados, que no desentonarían como ejemplos en un libro de Retórica y Poética. Porcel representa, en sus instantes de fortuna—no tan frecuentes como fuera menester—, el paso, la marcha a través del tiempo de la anacreónica y el género bucólico, desde Villegas hasta Cadalso y Meléndez. Abusa de la mitología, más aún que Pedro Espinosa; pero, entre infinitas muestras de un trasnochado preciosismo, que guarda no poco del Hotel de Rambouillet, aunque Valmar diga lo contrario, hay imágenes que no pueden rechazar ni el buen gusto ni la poesía verdadera. Llamar a una ninfa que canta

“Hermosa lira de marfil viviente”,

significa un acierto, y mejor si va engarzado en un verso endecasílabo sáfico, al que no cabe pedir más. Cuando recibe Adonis el

carcaj de Cupido, que Venus ha robado para él, dice el autor:

“Y con traerlo aprisa  
Se alegró Adonis tanto,  
Que interrumpió su llanto  
Con inocente risa.”

¿No recuerdan estos bonitos versos otros similares del Anacreonte español:

“Al son de las castañas,  
Que saltan en el fuego,  
Echa vino, muchacho,  
Beba Lesbia y juguemos.”?

Del *Adonis* y otras poesías de Porcel podrían extraerse algunos adarnes de oro legítimo, no muchos. En el arnero quedan escasos granos; casi toda la obra se fué con el desecho. Sin embargo, lo que permanece revela a un poeta de alguna inspiración y con mejores deseos y buena fe que numen y facultades.

Perteneció Porcel a la Academia del Buen Gusto, donde se congregaban muchos ingenios, presididos por la bella e inteligente marquesa de Sarria, condesa de Lemos. Como el Hotel de Rambouillet tuvo en Voiture el socio o contertulio chancero, la Academia de la Sarria vióse alegrada con ráfagas del ingenio popular por Villarroel, no D. Diego de Torres,

sino otro clérigo, de nombre D. José, que no llega a su homónimo en talento ni en sal, pero que llenó su hueco en el citado salón literario de la madrileña calle del Turco. Gustaba también la marquesa de representar comedias. Todos los literatos que allí concurrían usaban un seudónimo. D. Agustín de Montiano y Luyando se llamaba allí *El Humilde*. El redactó las actas, como secretario de la Academia del Buen Gusto. Porcel titulábase *El Aventurero*; Nasarre, *El Ameno*, y Villarroel, *El Zángano*. Los demás miembros de aquella corporación particular—escritores y aristócratas amigos de las letras—llevaban nombres similares.

En esta rápida enumeración de poetas no he de pararme en los dos curas de Fiume, ni en los apóstatas Blanco-White y Marchena, ni en Francisco Mariano Nifo, que tanto gusta, en algunos respectos, a Menéndez y Pelayo, y al que no he de negar los dotes excelentes de vulgarizador. Como Mañer, propagó Nifo en publicaciones periódicas los adelantos que entonces iban mejorando en Europa las artes y disciplinas científicas.

Uno de los poetas que más influjo ejercieron en las letras españolas del tiempo de Carlos III fué D. José Cadalso (1741-1782). Era oficial de Marina, y murió heroicamente

en el sitio de Gibraltar. Educado en París, contribuyó a que se estudiaran un poco en España autores tan famosos como Voltaire, Montesquieu y Diderot, sin que señalase una excepción al carácter de nuestro siglo XVIII, porque, junto a los escritores nombrados, Cadalso había leído y estudiado con fruición a Racine. Cultivó la anacreóntica con mejor gusto y más dentro del género que D. Nicolás Fernández de Moratín, el cual escribía sentencias morales (de moral burguesa, sobre todo) en la versificación especial, de ritmo ligero, que conviene a la poesía bucólica, y se da el caso de que, al correr tras una linda campesina que creemos no ha de ofenderse al requerirla de amores, nos hallamos en presencia, no de una damisela principal que nos sigue el buen humor, sino de una matrona que se las echa de moralista y predica en forma alada, con el fondo severo de Catón o Tertuliano. No así Cadalso, cuyas anacreónticas llevan en armonía el asunto y la expresión:

“Vuelve, mi dulce lira,  
Vuelve a tu estilo humilde,  
Y deja a los Homeros  
Cantar a los Aquiles”.

dice la más conocida de sus composiciones de esta especie.

Menéndez y Pelayo repite, en su *Historia de las ideas estéticas*, el juicio de Valmar de que Cadalso se retrató a sí mismo en su sátira de los *Eruditos a la violeta*. Veamos, no obstante, en dicha obra la intención con que fué redactada y el caudal de conocimientos que revela. Tampoco son de despreciar las *Cartas marruecas*, aunque recuerden, hasta en el título, las *Cartas persas*, de Montesquieu. La muerte de la actriz María Ignacia Ibáñez, de quien estaba enamorado y a la que trató de desenterrar, le inspiró las *Noches lúgubres*, travesunto en algunos respectos de las *Noches*, de Young.

En Cadalso vale más el hombre que el escritor.

Es un literato que hubiera hecho las delicias de Barbey d'Aurevilly, de haber conocido éste su existencia y sus hazañas. Tiene un espíritu semejante al de Byron y Stendhal. El episodio de haberse hecho pasar entre ingleses por oficial británico—tan a la perfección hablaba la lengua de Shakespeare—, ¿no parece sacado de la vida de Beyle? En una entrevista celebrada hace tiempo por Marcel Boulenger con un redactor de *Les Annales*, lamentábase aquél del escaso relieve que ponían actualmente en su persona y en su vida los escritores. No alcanza a Cadalso este reproche. Hombre de

acción, supo vivir y morir la poesía, que a veces se le enredaba en la pluma, sin manifestar la suprema belleza, que era su forma connatural en el alma del autor. Cadalso es poeta de cuerpo entero y erudito de buena ley; no “a la violeta”, como se ha pretendido. Es su principal defecto la desarmonía entre la concepción y la manifestación de sus ideas y sentimientos. Rebélanse unas y otras a contenerse en palabras. En Cadalso se produce un psitacismo a la inversa.

A un cuadro esplendente y maravilloso de poesía interior no corresponde un lenguaje apropiado. No salen de su corazón la ternura, ni de su mente las nobles ideas, “como el rayo de sol por el cristal, sin romperlo ni mancharlo”. Antes deforman el patrón perfecto, el molde interior, el espíritu insuperable que les dió vida. Podría compararse a Cadalso con Paderewski tocando un piano sin afinar, al que faltasen algunas teclas y en el que hubiera, por errores de fábrica y por tener mala madera, confusión de sonidos. No por ello dejaría de ser Paderewski, como no deja de ser Cadalso un poeta de primera fila, aunque la expresión le falte con frecuencia. Tiene, sin embargo, algunos versos en que se observa su trato con Racine. En los versos del último van los dos hemistiquios equilibrados a maravilla. Producen

la sensación de un jinete que cabalgara perfectamente vertical a la ensilladura, sin torcerse hacia ninguno de los lados. Y esta perfección logra asimilársela Cadalso algunas veces. Si es cierto, como dicen los italianos, que

*Un bel morir tutta una vita onora,*

a nadie mejor puede ser aplicado el proverbio que a D. José Cadalso, autor y poeta que, para honra de la patria, está pidiendo una biografía y un estudio crítico que ponga su persona en el sitio de honor que le corresponde...

Más conocido que Cadalso es su discípulo D. Juan Meléndez Valdés. Nació en Ribera del Fresno (Badajoz) el 11 de marzo de 1754. Estudió Humanidades, protegido por su pariente, el Obispo de Segovia D. Alfonso de Llanes, y cursó la Jurisprudencia en Salamanca. Desempeñó importantes empleos en la Magistratura, y fué quizá mejor jurisconsulto que poeta. Mas como poeta es conocido y admirado, y como poeta pasó a la inmortalidad.

En Salamanca trabó amistad Meléndez con Cadalso, que fué su amigo, su protector y su maestro.

Cadalso le hizo abandonar ciertas tendencias de mal gusto, que seguía al principio en sus poesías; le impuso el estudio de los buenos autores, y aun corrigió algunos de sus versos.

En 1780, la Real Academia Española celebró un certamen poético, con el asunto siguiente: "Felicidad de la vida del campo". La composición laureada en este certamen fué la égloga de Meléndez titulada *Batilo*. Y aquel joven de veintiséis años, a quien la Academia premiaba, hubo de ser más tarde académico, pues esta Corporación le eligió miembro de su seno en 1812, en la vacante que en la silla B dejó al morir D. Joaquín Juan Flórez.

Meléndez fué catedrático en la Universidad de Salamanca; se hizo afrancesado, más por debilidad de carácter que por otra cosa; estuvo a punto de que le fusilaran, cuando cayó en poder de los voluntarios de Asturias, y habiendo huído a Francia, acabó allí tristemente sus días en la ciudad famosa de la Medicina, Montpellier, el 24 de mayo de 1817.

Meléndez no deja de tener significación muy marcada en el parnaso español.

Don Juan Valera escribió acerca de él en dos ocasiones: al ser trasladados sus restos a España, con los de Goya, D. Leandro Fernández de Moratín y el marqués de Valdegamas, en un discurso que pronunció ante Sus Majestades y Altezas en la Academia Española, el 13 de mayo de 1900, y en su libro *La poesía lírica y épica en la España del siglo XIX*. En el tomo I de esta obra, que es el XXXII de sus

obras completas, editadas por su hija, dice Valera de Meléndez (páginas 242 y 243):

“No poco dista este vate de que podamos calificarle de genio, calificación de la que en el día con profusión se abusa, pero fué un lírico elegante y fácil, de apacible y suave fantasía, de sensibilidad viva y delicada, aunque no profunda, y de inspiración, estilo y lenguaje muy españoles, a pesar de su admiración y de su conocimiento y estudio de no pocos poetas extranjeros, muy en moda en su tiempo, como los ingleses Thomson y Pope, el francés Delille, el alemán Gesner y el italiano Metastasio.”

Meléndez cultivó la oda, la anacreóntica, el idilio y la égloga. Su oda titulada *Prosperidad aparente de los malos* es modelo en su género. En ella se revela Meléndez como poeta de gran altura, y bastaría ella sola para perpetuar su nombre. Esta composición es una imitación bíblica, y la sequedad y energía de su factura emocionan al lector.

Pero donde Meléndez rayó más alto fué en la anacreóntica—que es también una forma de la oda—y en el género pastoril o bucólico.

Fué el poeta lo que hoy llamamos un abúlico, defecto que no pocas veces reconoce por causa un escepticismo más o menos profundo.

No otra cosa quiere significar Quintana cuan-

do dice de él: “Tal vez faltaba a su carácter algo de aquella fuerza y entereza que sabe resolverse constantemente a un partido elegido por la razón.”

No es Meléndez tan poeta como Cadalso, aunque lo supere en ocasiones al versificar y aparezca en sus amores, odios y sentimientos más claro y sencillo que su maestro.

Los diferentes capítulos de su obra total enseñan también la inconstancia de su carácter, su abulia, lo poco seguro de sus convicciones. No puede dudarse de su estro sano ni de su instrucción literaria de humanista. Con sus defectos y lo resquebradizo de su condición moral, ¡ya quisiéramos tener en el día muchos Meléndez! Más vale Meléndez que los celebrados Fray Diego González (1733-1774) y José Iglesias de la Casa (1748-1771), a quienes los francófbos han prodigado el incienso en proporción desmedida, por la circunstancia de que ignoraban el francés y mal podían inspirarse en la literatura del país hermano.

Es Fray Diego un agustino imitador de Fray Luis de León, alma sencilla y buena, enamorado de todo lo creado en cuanto es ello muestra y cifra del Supremo Hacedor. Se extasía ante el campo y la naturaleza; gusta de respirar aromas de tomillo y de hierbas y flores silvestres; se recrea con el murmurar de los

arroyos, y tiene por su mayor ventura el solazarse en el huerto de la Flecha, descrito por Fray Luis en los *Nombres de Cristo*. Su composición más conocida es *El murciélago alvoso*. El asunto, unas miajas baladí, no se amolda a lo duro y elevado de la invectiva. Son demasiado para un murciélago tres o cuatro páginas de insultos y maldiciones, que por su fuerza e intención diríanse destinados a los Dionisios de Siracusa o a los Treinta Tiranos atenienses. Refiriéndose a un gato, dice:

“Levanta el espinazo al alto cielo,  
Y con los pies apenas toca el suelo.”

Por estos dos versos puede juzgarse toda la composición. Es una *Batracomiomaquia* o una *Mosquea*, cual la de Villaviciosa, que se ha escrito en serio, sin reparar el poeta la desproporción entre el fondo y la forma, que toca los linderos del ridículo. Fray Diego González posee un candor paradisiaco y una sencillez semejante a la de Junípero, uno de los compañeros del Serafín de Asís. Mas pongamos esta inocencia, esta simplicidad de alma precisamente en el siglo de Voltaire, y el hombre que las posea resultará anacrónico, descentrado, inverosímil. Tal ocurre con Fray Diego. En hagiografía tienen valor sus virtudes, que a buen

seguro le habían conseguido la gloria eterna. Por lo que respecta a la literatura, no ha entrado en la gloria. Tiene que conformarse con el limbo.

Por lo inocente de su espíritu, Fray Diego González no pasa de los siete años de edad, y, por la malicia, José Iglesias de la Casa vive constantemente entre los catorce y los diez y ocho. Escribió epigramas que son verdaderos cuentos de cuartel por lo sucios y poco ingeniosos, y luego se arrepintió de haber escrito aquéllo y pretendió purgar sus pecados literarios como si éstos fueran la *Justina* y la *Julietta*. Versifica Iglesias con soltura, y no están mal sus églogas, letrillas y romances; pero sus epigramas, que constituyen la parte más conocida de su labor poética, están sazonados con sal gorda.

Fué el autor sacerdote y desempeñó curatos en pueblos salmantinos de importancia nula. Pues bien: la gracia de sus epigramas es algo así como la malicia tosca del zagal que le dice atrocidades a la novia, queriendo mentirla cómo ha corrido mundo, ha perdido la inocencia y le son familiares cosas ajenas al recato. Los donaires (de algún modo hay que llamarlos) que Iglesias vierte en sus epigramas son picardihuelas inocentes, y su intención es la misma que suelen poner en sus dichos y acciones los adolescen-

tes que gustan pasar por pillos y hombres corridos, y, en realidad, no hacen sino aplicar a ciertos pecadillos de juventud el candor que desborda su alma. Los epigramas de Iglesias de la Casa asustaban a las burguesas, hacían reír a los burgueses y asqueaban y asquean a los espíritus selectos, los cuales admiran, por otra parte, lo perfecto de la versificación y la facilidad del chiste. El poeta es otra alma buena, como Fray Diego González. Su arrepentimiento, lo noble de su condición moral, la desproporción entre sus intentos literarios y el resultado que obtienen sus obras recuerdan a Don Quijote. Como el hidalgo manchego, toma las ventas por castillos, los rebaños de carneros por ejércitos, los molinos de viento por gigantes, las Maritornes por princesas... Compadezcamos al hombre al censurar las candideces del literato y del poeta.

\* \* \*

Que D. Nicasio Alvarez Cienfuegos (1764-1809) simboliza en su nombre su carácter lo han dicho todos los historiadores de este período de nuestras letras y los críticos que fueron contemporáneos suyos. Cienfuegos es un romántico anticipado por la exaltación de su temperamento, lo fogoso de su numen, la violen-

cia de sus concepciones y el ningún respeto a las leyes del idioma, que diríase le viene chico, y rompe y ultraja en el batallar incesante de su inspiración contra las trabas que encuentra a su paso. Sus obras principales son las tragedias *La Zoraida*, *La condesa de Castilla*, *Pitaco* e *Idomeneo* y las composiciones líricas *La escuela del sepulcro*, *A Bonaparte*, *A un carpintero*, *Al otoño*, *A la primavera*... Cienfuegos es superior a González y a Iglesias. Con sus ideas y sus procedimientos poéticos influyó no poco en don Manuel José Quintana; obsérvese que no digo el poeta Quintana.

Con haberlo sido, y de todo empuje, tal epíteto le empequeñece. Quintana, a más de poeta, fué sabio, historiador de la literatura y uno de los primeros críticos que aparecen en el orden del tiempo en nuestras letras.

Tanto como su oda famosa *A la invención de la imprenta*, me gusta su *Introducción a la poesía castellana del siglo XVIII*, donde hay párrafos que no se desdeñaría de firmar actualmente el propio Gustavo Lanson, y ¡cuidado que va diferencia de la crítica literaria de ahora a la de hace noventa y tantos o cien años! Sus *Vidas de españoles ilustres* y los artículos críticos que publicaba periódicamente en la revista *Variadas de Ciencias, Literatura y Artes*, que fundaron él y sus amigos, y cuya

vida alcanza sólo dos años, de 1803 a 1805, le acreditan de espíritu selecto, hombre de buen gusto y literato de extraordinaria discreción e inteligencia.

Si en España nos preocupáramos un poco en amoldar el carácter de nuestros ingenios a la corriente especial de ideas que impera en el mundo dentro de un período determinado, una década, por ejemplo, es posible que el nombre de Quintana fuese actualidad palpitante. Es lástima que no hayan descubierto a nuestro sabio un Lasserre o un Thérive, como Schopenhauer descubrió a Gracián.

Es Quintana el espíritu que corresponde a los tiempos de ahora, en que se abomina del romanticismo. Menéndez y Pelayo, que tan soberbios párrafos le dedica en la *Historia de las ideas estéticas*, seguramente le trataría mejor si se ocupase de él en la actualidad, caso de vivir todavía, que bien pudiera. Quintana estaba capacitado para ser nuestro Boileau. Una cosa impidió que lo fuera: el imitar a Boileau, precisamente, cuando el clasicismo, adulterado y reducido a fórmulas estrechas durante el siglo XVIII, estaba ya próximo al ocaso. Pero ni el autor del *Arte poética*, ni el del *Pelayo*, son hombres de criterio rígido. El verdadero Boileau no es el que trajeron a España los Montianos y los Nasarres, de idéntico modo

que el vate de la *Imprenta* y la *Vacuna*, autor, a su vez, de unas *Reglas del drama*, escritas en tercetos, dista mucho de parecerse a los pseudo-clásicos que por aquí se gastaban en los tiempos de Carlos III y Carlos IV.

Se extiende la vida de Quintana de 1772 a 1857. Presenció, pues, toda la floración romántica francesa y española; mas en los años del romanticismo había ya terminado su papel de poeta y de crítico. Su constitución sentimental e ideológica estaba hecha para vivir en círculos intelectuales y literarios que fueran trasunto de las normas clásicas. Vió cómo aquello pasaba y se extinguía; supo retirarse a tiempo, y al ser coronado solemnemente por la Reina Isabel, el 25 de marzo de 1855, vivía apartado de las letras desde casi media centuria.

Quintana es, no solamente el poeta, sino también el hombre del siglo XVIII. Acaso aparente no creer en Dios ni en la Iglesia; pero cree en el Estado; es apóstol de la libertad política y tiene fe profunda y ardiente en el progreso de las naciones y los beneficios que puede recibir la humanidad con la práctica de las virtudes cívicas.

Con ser Quintana un poeta excelso—tanto como Schiller, Alfieri, Bourne y Chénier—, la poesía forma sólo una parte de su actividad.

En ella se apasiona, pero contiene su entusiasmo; se exalta y sabe reprimirse antes de que la fantasía se desborde; se entrega unos instantes al desenfreno en la inspiración, pero acierta a domeñar en seguida los impulsos. Es un clásico con alma. Se extasía ante Herrera, y encuentra fríos, sosos y demasiado llanos para ser poetas a Jorge Manrique, Fray Luis de León y, sobre todo, los Argensolas. Dice Capmany que con las frases de una proclama contribuyó a sublevar las colonias de América. El autor de la *Filosofía de la elocuencia* exagera a ojos vistas; pero el aserto, ¿no significa que el carácter y la manera de Quintana no son tan mesurados como dicen?

Más poeta infinitamente que D. Leandro Fernández de Moratín, se le parece, sin embargo, en que, como él, es un preceptista que pone ejemplos, o, por mejor decir, practica sus teorías: no se contenta con hablar, y lleva a la realidad literaria sus opiniones retóricas. Sus obras principales son las tragedias *Pelayo* y *El duque de Visco* (en la última imita desdichadamente el *Castle Spectre* del inglés Le-wys), las odas *A Juan de Padilla*, *España*, *Trafalgar*, *La Imprenta*, *La Vacuna* y algunas otras composiciones de menos importancia.

Quintana es poeta valiente, sonoro, inspirado. Le va mejor el metal que la cuerda. Su

clasicismo amplio, sin trabas ridículas, procede, en mucha parte, de la Biblia, pero a través de Herrera, quizá sin que el autor sospeche el origen remoto de su inspiración. No posee la ternura de D. Alberto Lista, ni la comprensión de Blanco White; no vive y muere la poesía, como Cadalso; es superior a Cienfuegos, aunque señale un retraso en la evolución hacia el romanticismo, y raya muy por cima de su amigo D. Juan Nicasio Gallego.

Fué un enamorado de la libertad política, ignorada en la España de su tiempo; un ciudadano de "himno de Riego", y así resulta incomprendible cuando falta fe en la democracia, como sucede ahora. Nadie negará que es un alma grande y que las musas acuden de verdad a su llamada.

Las *Vidas de españoles ilustres* comprenden las del Cid, Guzmán el Bueno, Roger de Lauria, el Príncipe de Viana, Gonzalo de Córdoba, Vasco Núñez de Balboa, Pizarro, don Alvaro de Luna y Fray Bartolomé de las Casas. También fué uno de los primeros en coleccionar y estudiar los antiguos romances españoles, aunque careciese de la competencia de Durán y la penetración de Grimm y no pudiera adivinar los métodos modernos de investigación que en este mismo capítulo de la historia literaria han usado Milá y Fontanals, y,

ya perfectos y maduros, D. Ramón Menéndez Pidal.

Quintana imita en sus biografías a Plutarco, y en sus cartas a lord Holland está influído por Tácito. Sus dioses mayores en cuestión de letras son Boileau y Voltaire. Aunque pretenda distinguir el *idilio* de la *égloga*, colmo en otros de pedantería, su buen gusto hace que se enfade con Tineo y Hermosilla cuando llevan éstos al límite su intransigencia.

Quintana significa el buen sentido personificado. Si viviera en la Francia actual formaría en el grupo de Minerva y estaría en situación (ideológica, no política) análoga, en algún aspecto, a la de Maurras; y digo esto teniendo en cuenta la distinción entre tiempos y naciones.

La escuela de Sevilla contaba en tiempos de Quintana una pléyade que formaban Arjona, Blanco, Reinoso, Lista, Roldán, Castro y Núñez. No consiguió esta pléyade su propósito de resucitar la antigua poesía de los Herreras, Riojas y Jaúreguis. Los vates que la componían distaban mucho entre sí en cuanto a méritos. No es posible comparar a D. Alberto Lista con Castro, Núñez o Roldán, sin caer en herejía literaria. Hay un carácter, un rasgo, una línea común a toda la pléyade, que además se extiende a toda la escuela sevillana.

Los hombres que la componen son mejores eruditos que poetas. En poesía prefieren la forma al fondo, la vestidura a la inspiración. Hacen versos magníficos, irreprochables, a fuerza de lima y de paciencia; pero la perfección métrica no corresponde a un numen de verdadero poeta.

El conocimiento que tienen todos ellos de la antigüedad clásica y de las literaturas modernas, especialmente de la escuela sevillana del siglo XVI, inspirada en Fernando de Herrera, les permite calcar hermosos *pastiches* sobre aquellos sonetos y estrofas de corte clásico que dieron fama perenne a Rodrigo Caro, Rioja, Arguijo y Baltasar del Alcázar. Las dos escuelas de Sevilla se distinguen por un artificialismo que contribuye a que se hagan buenos versos, pero mata a la vez la inspiración, por someterla a normas y más normas. No hallaremos en los poetas de Sevilla el menor descuido, la más ligera licencia, la más pequeña laxitud al contar las sílabas, formar los acentos y combinar los versos en la estrofa. Casi todos los que forman la pléyade, y buena parte de sus discípulos e imitadores, son clérigos que cultivan la musas como si preparasen un sermón o rezaran el oficio divino. Ven la naturaleza, la vida y su propia persona a través de Virgilio y Horacio, cuando no se dejan llevar

de los poetas y novelistas pastoriles del Renacimiento, que tanto influyeron en la primitiva escuela hispalense.

Todos estos ingenios fundaron y mantuvieron la Academia de Artes Humanas, donde imperaban los principios gratos a Lista y Arjona. Oíanse en las reuniones de la citada corporación literaria los versos que entonces se escribían y estudios críticos sobre poemas clásicos de nuestro siglo de oro, como el *Bernardo*, de Valbuena. Los académicos estaban más facultados para la crítica que para la poesía. Hablando de la *Inocencia perdida*, de Reinoso, dice D. Antonio Alcalá Galiano: "No es aquella poesía un raudal que con ímpetu brota, copioso, fresco y cristalino de las entrañas de la tierra: es el juego de aguas artificioso de una fuente, a que da salida el fontanero y no sin conocerse que la llave del conducto está un tanto premiosa." Esta imagen puede caracterizar a la pléyade, si exceptuamos a Lista.

Don Alberto Lista (1775-1848), matemático, poeta, sabio en numerosas disciplinas, aventaja a sus compañeros, y aun al mismo Herrera, en comprensión, inteligencia y la habilidad para que brote el sentimiento allí donde hay sólo raciocinio y masa cerebral. Su oda *A la muerte de Jesús* es sencillamente soberana; puede compararse a lo mejor de Herrera, y es

superior, si cabe, a la *Imprenta*, de Quintana; el *Dos de Mayo*, de D. Juan Nicasio Gallego, y las sátiras de Jovellanos. A Lista le faltó haber seguido con más atención el movimiento intelectual de su época. Para él no existían el mundo, las ideas y los hombres que van del siglo XVI a su tiempo. Se le tuvo por mal patriota y emigró a Francia; pero influyó poco sobre él el espíritu de la nación hermana. Suyos son los conocidos versos que muchos escritores atribuyen, por ignorancia, a otros poetas:

“Dichoso aquel que no ha visto  
Más río que el de su patria,  
Y duerme, anciano, a la sombra  
Do pequeñuelo jugaba.”

Con la vista fija en su patria y en los vates sevillanos del siglo XVI, aunque además de griego y latín sabía francés, inglés e italiano, D. Alberto Lista y Aragón no es un espíritu cosmopolita. Dedicó a la enseñanza todos sus arreos; fué un hombre bueno, un amigo leal, un temperamento dado al perdón y la misericordia, servido por una inteligencia del primer orden. Vino demasiado tarde a un clasicismo demasiado viejo—permítaseme alterar la frase tan manoseada de Musset—, pues de haber nacido en el *cinquecento* sería el poeta clás-

sico español por excelencia. La crítica tiene que considerarle como un retardatario merecedor de todas las alabanzas.

Vivió al lado de los románticos sin lazo ninguno que le uniera a ellos. Su pasión de la Biblia no es romántica; procede directamente de Herrera y de los exégetas del Renacimiento, como Arias Montano. Lista es un sabio formidable; pero los sabios suelen ser distraídos, y éste, por distracción, no ha reparado en las dos centurias transcurridas desde la muerte de Herrera hasta su tiempo.

Debería indicar, antes de concluir estos renglones, las personas y obras respectivas de Jovellanos, Forner, D. Juan Nicasio Gallego, D. Tomás José Carvajal, D. José Vargas Ponce y D. Francisco Martínez de la Rosa.

De Jovellanos, austero, grave, Catón moderno, he tratado en la primera parte del presente trabajo y nada he de añadir a lo que antes dije. En poesía se indigna a las primeras de cambio y ve por doquiera males, pecados y faltas que merecen castigo y no perdón.

Don Juan Nicasio Gallego (1777-1853) es, como poeta, un discípulo, en cierto modo, de Quintana. Su oda *Al Dos de Mayo* es la composición más celebrada que salió de su numen. La encuentro altisonante, poco sentida, artificiosa... Se advierte la influencia de Jove-

llanos, y con ella la desproporción entre el sentimiento, no tan sincero como dice Valera, y el modo de manifestarlo. Más que una elegía salida del corazón y las entrañas del poeta, el *Dos de Mayo* asemeja un ejercicio retórico digno de obtener una flor natural o el primer premio indiscutible en una junta poética. Falta a Gallego la inspiración de Quintana, la jugosidad de Lista y la sal de Vargas Ponce, cuya *Proclama de un solterón a las que aspiran a su mano* constituye una galería de tipos femeniles verdaderamente sabrosa. Cuando olvida al austero magistrado de Gijón, y, a pesar de su estado sacerdotal, celebra en versos sencillos las gracias de las hijas de Eva y de la diosa Venus, madre común de las mujeres hermosas, su estilo gana en armonía y su estró resulta más natural. Gallego, en su esencia propia, es un petrarquizante que ha leído con deleite a Catulo, Tibulo y Propercio. Lo grave no le sienta, y, además, su patriotismo no convencerá hoy en día a quienes tengan conciencia de nuestra historia. El *Dos de Mayo* no simboliza la lucha entre España y Francia, sino entre Napoleón y Fernando VII.

Forner y González Carvajal apenas fueron poetas, y de Vargas Ponce he mencionado ya la *Proclama del solterón*, que por su gracia, su amenidad, lo bien observado de los tipos, la

justa medida del condimento, lo rápido en la enumeración, el acierto al acabar un retrato magistral con dos trazos someros, el equilibrio entre el fondo y la forma y la intención satírica, es una pieza segura de antología y una de las composiciones de nuestro Parnaso que se leen con más gusto. Retrata la sociedad andaluza de su tiempo, como la vida parisiense de ahora Sem o Forain. Con unas cuantas líneas, muy pocas, el autor traza caricaturas inmortales. Todas las burguesas andaluzas tienen allí su retrato. Don José Vargas Ponce fué marino; perteneció a la Academia Española y escribió en prosa las biografías de Ercilla, don Pedro Niño y el marqués de la Victoria, a más del *Elogio de Don Alfonso el Sabio*. Nació en Cádiz en 1750 y murió en 1821.

Don Francisco Martínez de la Rosa es el último poeta español que prolonga a la primera mitad del siglo XIX el espíritu del XVIII. Nació en Granada el 10 de marzo de 1787, comenzó desde niño a mostrar muy felices disposiciones intelectuales. Fué catedrático de Filosofía moral en la Universidad granadina, y se reveló como buen poeta en su primera juventud al lado de D. José Joaquín de Mora y D. Antonio Alcalá Galiano. Tuvo luego una vida agitada y azarosa. Diputado en las Cortes de Cádiz, emigrado en París al apoderarse

de España, para restablecer el absolutismo fernandino, los Cien mil hijos de San Luis que mandaba el duque de Angulema; ministro, presidente del Consejo, embajador en Francia y en Italia, erudito, preceptista, poeta, autor dramático, orador parlamentario, *dandy*, hombre de ingenio despierto y de liberalismo moderado, más orador que político, comprensivo, blando de carácter y, sobre todo, muy imbuído del siglo XVIII francés: todo eso fué Martínez de la Rosa.

Su *Poética*, publicada en París por Didot en 1827, señala un retroceso en esta categoría de estudios. Si atendemos al espíritu y a la tendencia, la misma *Poética* de Luzán, que precede en noventa años a la de Martínez de la Rosa, parece posterior. No es posible negar, sin embargo, que la obra mencionada constituye el "mejor cuerpo de doctrina literaria que entonces había en España", como dice Menéndez y Pelayo. Se inspira en Boileau y en Horacio, cuya *Epístola a los Pisones* tradujo también el preceptista y poeta granadino.

Las obras de filosofía e historia que compuso no merecen recordarse si no es por lo cuidado de la forma. Su novela *Doña Isabel de Solís* es una imitación desdichada de Walter Scott. Nadie elogiará tampoco *La viuda de Padilla*, *La niña en casa* y *la madre en la*

máscara (remedo no exagerado de Moratín), *El español en Venecia* y la *Epístola al duque de Frías en la muerte de su esposa*, que no llega a la de D. Juan Nicasio Gallego; pero *Aben Humeya*, *Edipo* y *La conjuración de Venecia* le acreditan de excelente dramaturgo.

El *Edipo*, cuyo asunto tomó el autor de Sófocles, es, quizá, la mejor tragedia clásica que poseemos en español. Podrían comparársele la *Raquel*, de García de la Huerta, y la *Virginia*, de Tamayo y Baus, la última muy posterior en fecha.

El triunfo de *Hernani* y el prólogo de *Cromwell* hicieronle concebir y escribir en francés *Aben Humeya*, que se estrenó con éxito en el teatro de la Porte Saint-Martin, de París. Traducido al español y representado en España, no alcanzó los mismos aplausos que en la capital francesa. *La conjuración de Venecia* resarció al autor del desvío con que recibieron sus compatriotas el drama mejor documentado de cuantos por ahí existen con asuntos históricos, al que no faltan tampoco efectos escénicos de buena ley, nervio y agudeza. *Aben Humeya* es superior a *La conjuración*, no obstante haber opinado lo contrario el público español que asistió a ambos estrenos.

Martínez de la Rosa murió el 7 de febrero de 1862, siendo presidente del Congreso y

director de la Real Academia Española. El mejor estudio sobre su persona, su vida, sus acciones, su espíritu y su obra está inédito aún. Lo ha escrito, documentándose escrupulosamente y guiado por los métodos de crítica histórica y literaria más racionales y modernos, el francés M. Jean Sarrailh, uno de los hispanistas más competentes y concienzudos.

La figura de Martínez de la Rosa fué popular en Madrid del 34 al 62. Menudito, elegante, con sus impertinentes de oro y sus chalecos de fantasía, de los que tenía más de trescientos; extremoso con las damas, como rendido cortesano de finura y educación bien selectas; adepto a todo lo que significara exquisiteces, refinamientos y cultura del espíritu; un poco vanidoso y poseído de su valer, Martínez de la Rosa pasó por el mundo como por un salón aristocrático. Su instrucción y sus dotes literarias eran como adornos para mejor brillar entre la sociedad distinguida. En algunas facetas de su carácter recuerda un poco a Fontenelle. Es, por naturaleza, ecléctico. Las salidas de tono románticas no riman con su espíritu delicado; pero reconoce lo que guarda el romanticismo de bello y armonioso. Se ha dicho que su temperamento era más de mujer que de hombre, sin que exista en la frase segunda intención que perjudique a su buena

fama. Aciertan quienes tal aseguran, y en este respecto le son aplicables los conocidos versos de Francisco I de Francia, que copió Víctor Hugo en su *Rey se divierte* y popularizó Verdi en *Rigoletto* con la canzonetta de "La donna e mobile"...

Fué el espíritu de Martínez de la Rosa movedizo, inestable como "pluma al viento"; pero así y todo es el poeta una de nuestras glorias más seguras, rosa de te en búcaro de China...

El marqués de Valmar termina su estudio sobre la poesía española del siglo XVIII lamentándose de la decadencia que en tal centuria nos correspondió. Es un tópico tan repetido como erróneo. Por los apuntes que aquí van rasguñados se ve que España no decae en su pensamiento y su cultura, a lo menos en el período de 1737 a 1830. Desde la muerte de Calderón (1681) hasta que aparece la *Poética* de Luzán, hay en nuestro país una decadencia literaria, poética, sobre todo, que no logra contener la monja de Méjico Sor Juana Inés de la Cruz en los diez y seis años que sobrevive al autor de los *Autos Sacramentales*.

Se quejan algunos del influjo francés y de Luzán, más italianizante que afrancesado, como hemos visto. Pero ¿quién salvó a nuestras letras de la ruina sino Luzán, y, con menos tino, sus continuadores? No debíamos vivir en ais-

lamiento, y abrimos a Europa el alma. ¿Quiérese mayor muestra de cordura? En un siglo erudito poseemos eruditos a granel y de la talla de Feijóo, elogiado por Linneo; Mayáns y Siscar, al que alaba Voltaire; Hervás y Panduro, Masdeu, el Padre Flórez. ¿Dónde está la decadencia en este sector intelectual? Ciertamente que no contamos con un Cervantes, un Lope o un Calderón. Mas, de haber vivido estos genios en el siglo de Voltaire y Montesquieu, otros fueran su carácter, su espíritu, su concepción del mundo, su pensamiento y su obra. Las letras españolas estuvieron en contacto con la naturaleza bravía en los siglos XVI y XVII. En el XVIII se hacen cortesanas: abandonan el campo y se refugian en la ciudad. Por la vegetación espesa, natural y libre de Lope se mete la podadera de La Notre. Fué una operación de policía literaria que estaba pidiendo a voces el buen sentido, la razón y el buen gusto. No se vive ya al aire libre, a no ser en jardines cultivados como Versalles; pero la vida en las aulas y en los salones afina la sensibilidad, desarrolla el ingenio, fortalece la inteligencia, educa, en una palabra, y podemos alternar en el gran mundo sin cometer groserías ni ser incorrectos. No hay cuidado de que el siglo XVIII español se tragase las patrañas de los *Falsos Cronicones*. Masdeu ha

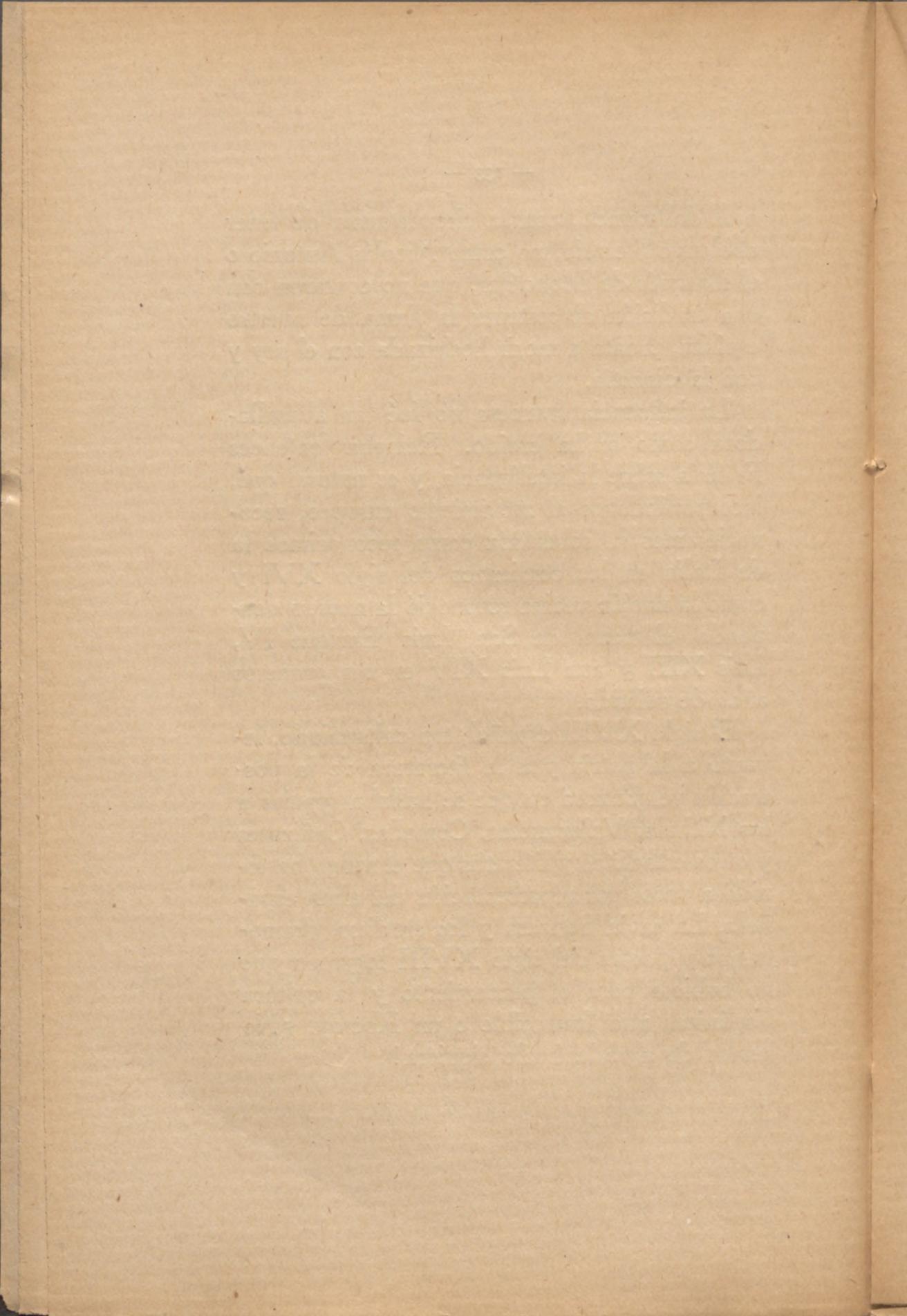
exagerado la crítica histórica, reacción muy natural, después de todo. Molière encarna un poco en Moratín y retoña la tragedia clásica, que Lope había matado en flor.

En la marcha evolutiva del pensamiento, el siglo XVIII es más natural y mejor ajustado a las leyes del progreso que el XVI y el XVII. Cervantes, Lope, Fray Luis de León, los grandes genios de la época clásica son oasis magníficos que anonadan y confortan, admiran y glorifican cuanto hay a su alrededor. Mas luego, a través de los años, viene aridez cuando no la sima tenebrosa que pone carácter al reinado de Carlos II y a los primeros años de Felipe V. Lope, y a imitación suya los dramaturgos y poetas posteriores—si bien éstos en menor escala—, hicieron un pedestal con la tierra que luego había de faltar a las generaciones sucesivas. No así los hombres del siglo XVIII, que preparan el camino a sus continuadores. Gracias a ellos, la ignorancia, el analfabetismo, la desdicha intelectual y moral de los tiempos fernandinos no son tan terribles como los males que en el orden de la cultura asolaron a España en el postrer período de la Casa de Austria y durante la guerra de Sucesión. Afrancesados y todo, hay a principios del siglo XIX bastantes hombres que salvan nuestra intelectualidad y nuestras letras y nos redimen a los

ojos del mundo, con la circunstancia de tener abolengo literario, no como Nicolás Antonio o el marqués de Mondéjar, que no contaron con una tradición al sostener la llama de nuestro espíritu, pronta a morir hechizada con el rey y con la dinastía.

La influencia francesa no fué tan avasalladora como se ha creído. Reinaba entonces Francia sobre la inteligencia, y es natural que, incorporándonos al movimiento europeo, reconociéramos su soberanía como reconocimos la de Italia en los comienzos del siglo XVI y como la nación vecina reconoció la nuestra ocupando el trono de San Luis Enrique IV, Luis XIII y aun Luis XIV en sus primeros años de reinado.

El siglo XVIII español, tan calumniado, levantó a la patria y a la literatura de la prostración vergonzosa en que se hallaba gracias a los Nithars, Valenzuelas, Comellas, Cañizares y otros estadistas y literatos que el vulgo ha tenido a veces por representación del alma española. La savia francesa y los eruditos, dramaturgos y poetas del siglo XVIII lograron que no hubiese para el pensamiento y la cultura hispánicas una Invencible o un Rocroy. ¿No hemos de agradecerérselo siquiera?



Damas de antaño



---

I

La reina niña María Luisa Gabriela  
de Saboya

**M**ARIA Luisa Gabriela de Saboya, la primer mujer de Felipe V, merece todos los elogios por haber afrontado con valor las circunstancias, no del todo favorables, por que atravesó su reinado.

María Luisa Gabriela, la reina niña, es figura que debe recordarse de continuo en España, y no sobra el que de vez en cuando se refresquen en la memoria de los españoles las justas alabanzas con que saludan su nombre el P. Flórez en sus *Reinas católicas* y el conde Scloppis en la monografía que la dedicó.

La futura reina de España nació en Turín el 17 de septiembre de 1688. Fueron sus progenitores Víctor Amadeo II, duque de Saboya, y Ana María de Orleáns, hija esta última de Felipe, hermano de Luis XIV, y de Enri-

queta de Inglaterra—famosa por la oración fúnebre que la consagró Bossuet—y hermana de María Luisa, la primera esposa de nuestro Carlos II. El duque de Borgoña, nieto también del Rey-Sol y padre de Luis XV, estaba casado con la que fué madre de este monarca, María Adelaida de Saboya, hermana de María Luisa Gabriela y muy querida de su abuelo político, el rey de Francia. La duquesa de Borgoña era la “niña mimada” de la Corte francesa. Tanto Luis XIV como su esposa morganática la Maintenon, la prodigaban sus afectos, reían sus gracias y travesuras y estaban pendientes de sus caprichos. La muerte casi simultánea de los duques de Borgoña fué un golpe terrible para el anciano monarca francés.

Muerto Carlos II sin sucesión, ocupó el trono de España el duque de Anjou, hermano del de Borgoña, que tomó el nombre de Felipe V. Se pensó, primero, casar a éste con la archiduquesa de Austria María Josefa, y con ello se hubiera evitado quizá la guerra de Sucesión. El matrimonio no se llevó a cabo por exigencias del emperador, que no quiso tolerar Luis XIV, y entonces la de Borgoña, aprovechando el ascendiente que tenía con su abuelo, recomendó, para novia del nuevo rey de España, a su hermana María Luisa Gabriela.

El duque de Borgoña y Felipe V eran, pues, dos hermanos casados con dos hermanas.

Acordado el enlace del rey con Luisa Gabriela, se mandó a Turín como embajador extraordinario a D. Carlos Homodei y Pacheco, marqués de Castel-Rodrigo y de Almonacid, Grande de España y Gentilhombre de Cámara de Su Majestad. El viaje triunfal de Castel-Rodrigo a la corte saboyana, y las fiestas numerosas y espléndidas que se dieron en su honor, pueden seguirse al detalle en el *Diario*, de Ubi-lla, testigo presencial de muchos sucesos de la época, y en el interesante libro de D. Antonio Pineda y Cevallos Escalera, *Casamientos regios de la Casa de Borbón en España (1701-1879)*.

El impedimento de consanguinidad entre los esposos fué dispensado por el Papa Clemente XI, en *Breve* de 29 de julio de 1701. Las capitulaciones matrimoniales se firmaron el 21 de julio, y el 11 de septiembre, representando por poderes al regio novio, Manuel Filiberto, príncipe de Cariñán y tío de Luisa Gabriela, se efectuó la ceremonia del matrimonio en la capilla del Santo Sudario, de Turín.

Del viaje de la nueva reina, de los regalos que ésta recibió con motivo de sus bodas, del personal que se destinó a su servicio, nos informa cumplidamente el citado D. Antonio Pineda. El Pontífice la concedió la Rosa de oro,

y todo fueron regocijos por las ciudades que atravesó, desde Turín hasta encontrar a su marido en Figueras. La reina venía acompañada de la camarera mayor, princesa de los Ursinos. En el trayecto de La Junquera a Figueras se acercó al estribo del coche en que viajaban ambas señoras un caballero francés, que fué dándolas amena conversación. Era el propio Felipe V, que había querido conocer a su esposa oculto bajo un disfraz. El 3 de noviembre halláronse frente a frente en el zaguán de palacio, en Figueras, los nuevos soberanos españoles. Luisa Gabriela hincó la rodilla ante su real consorte, quien se apresuró a levantarla. Entonces la reina dijo a su camarera la princesa de los Ursinos que “se parecía mucho el rey al caballero que las vino acompañando en un trozo de la jornada”.

He aquí un retrato de la soberana hecho por un contemporáneo: “Era Su Majestad —dice—pequeña de cuerpo, porque también lo era de edad; la gracia y viveza era mucha; gran chiste en lo que decía y mucha nobleza en lo que pensaba; el rostro, agraciado y nada débil; el labio, algo austriaco; el garbo, mucho, y gran prontitud en sus operaciones”.

Confesemos, no obstante, que el rostro nada tenía de agraciado, si se miran con detenimiento los doce retratos que posee la Junta de Icono-

grafía Nacional de la primera esposa de Felipe V. El pintor que más ha favorecido a Luisa Gabriela es Pedro Mignard, el *Joven*, en el retrato que hay en el Quirinal, según tengo entendido.

El matrimonio de los reyes fué ratificado en Figueras por el Patriarca de las Indias, y de allí pasaron los nuevos cónyuges a Barcelona, mientras se celebraba con fiestas el regio enlace en todas las ciudades del Reino.

Al llegar a España la reina, quedó en la frontera todo su séquito italiano. Luis XIV se fiaba poco de Víctor Amadeo, y no quería otra influencia sobre su nieta que la ejercida por Ana María de la Tremouille.

Corta fué la luna de miel de los monarcas españoles. El rey, tuvo que salir para Italia, donde le llamaban deberes militares. La reina quiso acompañarle; pero Luis XIV juzgó imprudente que ambos esposos abandonaran la península, lo cual era lo mismo que abandonar el solio, como dice en sus interesantes *Memorias* el duque Adriano de Noailles.

Antes de embarcar con rumbo a Italia, dejó Felipe V a su esposa la autoridad suprema para gobernar estos reinos, asistida por un Consejo, que formaban el cardenal Portocarrero; D. Manuel Arias; el caballero mayor, marqués de Villafranca; el presidente de Aragón,

duque de Montalto; el presidente de Flandes, conde de Monterrey, y el ministro de Indias, duque de Medinaceli, que había sido hasta hacía poco virrey de Nápoles, cargo en el que tuvo por sucesor al duque de Escalona. El secretario Ubilla, creado marqués de Riva, de cuyo *Diario* hice antes mención, acompañó a Felipe V a tierra italiana.

Luisa Gabriela sufrió por aquellos días no pocas penalidades. Ardía la guerra en Alemania, Italia y los Países Bajos, y dentro de Palacio todo eran intrigas y complicaciones de esas que engendra la ambición.

Nombrada la reina lugarteniente-general de Aragón, con encargo de convocar y presidir Cortes, salió de la ciudad condal para Zaragoza. Después de jurar allí los fueros y leyes de aquellos Estados, explicó detalladamente a las Cortes los motivos que impulsaron al rey para ponerse a la cabeza de sus tropas en Italia, y pidió a los delegados que moderasen sus pretensiones en atención a las circunstancias. No se mostraron muy propicias las Cortes aragonesas a las súplicas de la reina. De los trescientos mil pesos que ésta pidió para la campaña, únicamente se le concedieron cien mil.

En Madrid supo Luisa Gabriela conjurar, de una parte, el disgusto que producían en el pueblo las reformas de Hacienda, de Orry,

y de otro lado, las intrigas palaciegas, muy sostenidas por la ambición y el carácter indomable de Portocarrero, que veía en cualquiera futesa sin importancia una merma de su autoridad. La reina animaba a todos y daba ejemplo de heroísmo, confianza y resistencia. Ella misma leía al pueblo, desde un balcón de Palacio, los partes que llegaban de Italia, y despachaba con mucha inteligencia e interés los asuntos de Estado. “Esta ocupación—escribe la propia reina—es, sin duda, muy honrosa, pero no es muy divertida para una cabeza tan joven como la mía, sobre todo no oyendo hablar sino de las necesidades urgentes del Tesoro y de la imposibilidad de salir del paso.” Para todo tenía soluciones María Luisa Gabriela. Hombre tan avezado a la política como su abuelo Luis XIV, la escribía diciendo: “No consejos, sino elogios, debo y quiero daros. Seguid como hasta aquí vuestras inspiraciones, a que podéis entregaros con toda confianza; no os negaré los consejos de mi experiencia; pero cierto estoy de que los adivinaréis vos y de que sólo tendré que admiraros y renovar la seguridad de la ternura que os profeso.”

Un suceso vino a complicar la situación.

El almirante de Castilla, Enríquez de Cabrera, enemigo de los Borbones y adicto a los Austrias, uniéndose al príncipe de Darmstadt,

y procuró que arribase a Cádiz una escuadra angloholandesa de cincuenta navíos, mandada por sir Jorge Rooke y el holandés Hallemond, con catorce mil hombres de desembarco, acaudillados por el duque de Armond.

Ante peligro tan inminente, la reina reunió su Consejo, ofrecióse a ir ella misma a pelear y morir por la Patria, a más de vender todas sus joyas y no escatimar sacrificio alguno, a fin de que pudieran en Andalucía vencer los leales a los traidores. Tales fueron la elocuencia y el ardor patriótico desplegados en aquella ocasión por Luisa Gabriela, que el mismo almirante Enríquez prestó sus servicios, para alejar sospechas; Portocarrero alistó y mantuvo a su cargo seis escuadrones; un regimiento, el obispo de Córdoba; dos, el de Murcia, y el de Tarragona llegó al punto de armar a los clérigos de su diócesis. D. Manuel Arias puso a disposición de la reina las rentas de su Arzobispado.

Por fortuna, las disensiones entre los dos almirantes enemigos alejaron la tormenta, que contribuyeron a conjurar la lealtad del marqués de Villadarias, gobernador de Andalucía; D. Escipión Brancaccio, que lo era de Cádiz, y el comandante de Caballería D. Felipe Vallejo.

Si como reina supo Luisa Gabriela quedar a la altura de ambas Berenguelas, doña María de

Molina y la gran Isabel, como esposa y como madre no son menores sus virtudes. Cuatro hijos dió a Felipe V: los que reinaron en España con los nombres de Luis I y Fernando VI, y dos infantes, que murieron niños y llevaron el nombre paterno.

Cuando iba a nacer el futuro Luis I, se surró por la Corte que el embarazo de la reina era fingido. La especie no pasaba de la categoría de calumnia. Pueden verse estos sucesos en la *Historia civil de España*, de Fray Nicolás de Jesús Velando.

María Luisa Gabriela de Saboya murió antes de cumplir los veintiséis años, el 14 de febrero de 1714. Fué quizá la causa de su muerte el haberse casado muy joven con un monarca de diez y ocho años, "casto como San Luis, con el temperamento de Enrique IV", según apunta la ingeniosa frase de un historiador francés. Alfonso Danvila, en su *Luisa Isabel de Orleáns y Luis I*, dice cosa análoga con menos eufemismo.

Todo el mundo en España sintió de corazón la muerte de la reina. Su sucesora en el trono y en el tálamo de Felipe V distaba mucho de parecersele.



---

## II

### La princesa de los Ursinos

**L**A historia de España, a partir de 1700, se hace tributaria de la política y de los deseos de Luis XIV. Para estudiar lo que fué nuestro país desde la muerte de Carlos II hasta el matrimonio de Felipe V con Isabel de Farnesio es preciso consultar a cada paso las *Memorias* de Saint-Simon y los archivos franceses.

Nuestro primer Borbón era francés hasta la medula. Dicen que jamás aprendió la lengua de Cervantes. Al construir La Granja se propuso imitar el palacio y el parque de Versalles, y si quiso o no cambiar la Corona de San Fernando por la de San Luis, dígalos aquella célebre conspiración de Cellamare, que protegió la duquesa du Maine y sobre la cual habla largamente en sus *Memorias* el abate de Montgon. Atacado de una enfermedad nerviosa—hoy diríamos neurastenia—que heredó de

su madre, la delfina Ana Cristina Victoria de Baviera, y que comunicó a su hijo Fernando VI, el nieto de Luis XIV, a quien correspondió el trono de España, fué toda su vida un "voluntarioso sin voluntad", como apunta Saint-Simon. Ni siquiera tuvo el gusto de la poesía, la comedia y las artes, que su madre manifestó de continuo y que el monarca francés supo estimar en su nuera al darle en 1684 el gobierno de los espectáculos. El reglamento para representar comedias que redactó la delfina es modelo de organización de entre bastidores y de policía teatral.

La debilidad de carácter del nuevo soberano español no pudo ser aprovechada por Luis XIV para gobernar a sus anchas en nuestra tierra. Dominado él mismo, en aquellos años, por su esposa morganática Mme. de Maintenon, amiga íntima de la princesa de los Ursinos, ni ésta pudo ser anulada por la Maintenon, ni la "camarera mayor" que el rey puso al lado de su nieto, con el deber de enterar a su esposa de cuanto ocurriera o pudiese ocurrir en España, logró despojar de su papel de reina legítima a la primera mujer de Felipe V, María Luisa Gabriela de Saboya.

Algunos historiadores españoles que tratan de la princesa de los Ursinos han “fusilado” descaradamente a Sainte-Beuve, sin citarle. En dos de sus “Lunes” (16 y 23 de febrero de 1852), al dar cuenta de los cuatro volúmenes que contienen la correspondencia entre Mme. de Maintenon y la princesa de los Ursinos, Sainte-Beuve traza un retrato muy conciso y acertado de Ana María de la Tremouille, hija del duque de Noirmoutier y de su esposa, apellidada Aubry y perteneciente a una familia de magistrados y financieros. Nació Ana María hacia 1642. En 1659 casó en primeras nupcias con el príncipe de Chalais, de la casa de Talleyrand. Un duelo le obligó al príncipe a refugiarse en España. Le acompañó su mujer Ana María. Fijó luego el matrimonio su residencia en Roma; allí murió Chalais, y la princesa segundó bodas con el duque de Bracciano, Grande de España, de la noble familia Orsini. Por corrupción de este nombre se la llamó después en Francia “Princesse des Ursins”, y aquí “Princesa de los Ursinos”.

Hiciéronse famosas en la Ciudad Eterna las recepciones de la Bracciano. No copiaba su casa aquellos salones literarios de madame de Lambert y Mme. de Tencin. Ana María recibía más en grande, más a lo mundano, sin imitar tampoco las pastorelas de la Corte de

Sceaux. Viuda por segunda vez, volvió a Francia, y al enterarse de que el nuevo monarca español casaba con una princesa de Saboya, pidió a Luis XIV que la enviara a España. Por haber residido entre nosotros viviendo su primer marido, conocía el país y el idioma. En Italia había amistado, además, con el Cardenal Portocarrero; ya eran condiciones para pretender un puesto de confianza en la Corte de Madrid.

No he de relatar al por menor la vida de la princesa de los Ursinos en nuestra Patria; la influencia que ejercía en Palacio, más que en la gobernación del Estado; su actitud en la guerra de Sucesión y sus discusiones con el Cardenal D'Estrèes, embajador de Francia cerca de Su Majestad Católica, el cual, aconsejado por su sobrino el abate D'Estrèes, que le sustituyó luego en la Embajada, causó en 1704 la desgracia de la princesa, que fué llamada a París; mas supo defenderse allí con tal acierto ante Luis XIV y la Maintenon, que volvió a España con mayor influencia, más omnímodos poderes que años atrás y libre ya por completo del intrigante abate, sustituido en la Embajada por el duque de Grammont. La desgracia definitiva de la princesa sobreviene al sentarse en el trono de España Isabel de Farnesio—"aquella buena parmesana, amante

del queso y de la manteca”, como decía Alberoni—, que, desde el primer día de reinado, mostróse altanera con la de los Ursinos. Desde 1714, en que salió de Madrid, hasta su muerte, en 1722, la poderosa Ana María de la Tremouille vivió oscuramente en Francia y en Italia.

\* \* \*

En las *Memorias* del duque de Saint-Simon hay un retrato físico y moral de la “camarera mayor” de los reyes de España, bien difuso y acabado por cierto. Alta, morena, de ojos azules, de rostro lleno de gracia, aunque no bello, poseedora de una voz dulce, conversaba deliciosamente, poniendo de relieve su instrucción sólida, su talento, su reflexión... Era irresistible cuando se proponía seducir. “Tenía mucha ambición—añade el duque—, una de esas ambiciones vastas, muy por cima de su sexo y de la ambición ordinaria de los hombres; deseo inmenso de figurar y pasión avasalladora de mando.” De porte majestuoso, su mirada, sus ademanes, su trato, revelaban su temple duro, su indomable voluntad, su inteligencia, muy superior a los sentimientos femeninos de dulzura y compasión, que nunca tuvo, aunque supiera fingirlos a la

maravilla. Sólo amó en la tierra a su primer esposo, el de Chalais.

Al llegar a España, en 1701, contaba la princesa cincuenta y nueve años. ¿Pudo ejercer sobre la política y la sociedad españolas su voluntad de mando, su impulso de acción, en la forma que ella pretendía? No. A la fortaleza de su carácter se opusieron las circunstancias, más fuertes aún. No logró evitar, ni dirigir, ni modificar los diversos episodios de la guerra de Sucesión. Luzzara es una gloria para Felipe V y el mariscal de Vendome; las Cortes de Zaragoza aclaman no a la “camarrera”, sino a la reina María Luisa; Brihuega y Villaviciosa son victorias de Vendome; el Tratado de Utrech de 1713, tan importante en la historia y el derecho internacional europeo, es acontecimiento en el que la princesa es sólo espectadora. Su voluntad se estrella luego contra el carácter de una pieza de Isabel de Farnesio, y antes se ha dejado engañar por Alberoni, que supo presentarla a la nueva reina como persona débil y manejable. No consiguió tampoco disminuir y ganar para ella la popularidad de María Luisa Gabriela.

Por capricho del destino, una dama que nace y se conserva toda su vida mujer de acción, es únicamente la historiadora pasiva de

los sucesos que a su lado se desarrollan. Las cartas de la princesa de los Ursinos a madame de Maintenon y a la mariscal de Noailles son la historia española documentada y vista de cerca de los primeros años del siglo XVIII. La princesa suele juzgar con acierto hombres y cosas; exagera siempre la influencia que imaginaba tener y que en realidad no era tanta; está ella constantemente en primer plano; todo lo refiere a su persona; y aquel retraimiento de la Maintenon, en las cartas de esta correspondencia, salida a luz en 1826, se convierte en afán exhibicionista tratándose de la princesa. La esposa morganática del Rey-Sol y la duquesa viuda de Bracciano forman dos psicologías diferentes, con un rasgo común en ambas: la razón domina al sentimiento. La princesa de los Ursinos equivocó su carrera. Si en vez de venir a gobernar España hubiese tenido en París un salón, acaso fuera una Geoffrin o una Du Deffand anticipada. No le faltaban para ello lecturas, erudición, buen talento, encantos personales, exquisito gusto y las condiciones de ama de casa que sabe recibir, ya demostradas en Roma, siendo duquesa de Bracciano.

Su ambición indomable fué duramente castigada por la suerte. En la acción consiguió

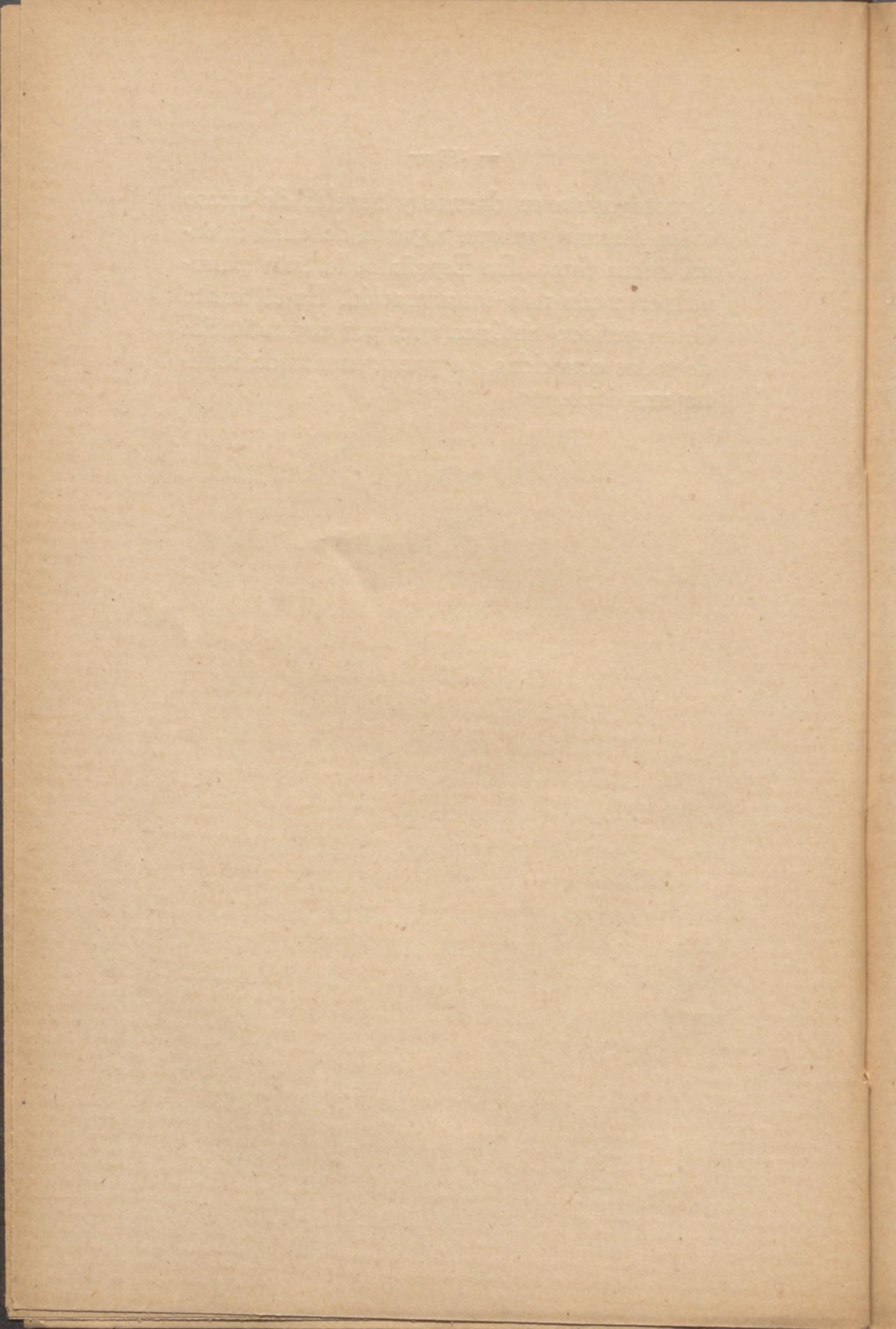
más que ella su enemiga Isabel de Farnesio, al intervenir en la política de Europa con intención de que sus hijos se sentasen en los tronos de Italia, y, en efecto, Don Carlos y Don Felipe tuvieron en sus manos los cetros de Nápoles y Sicilia, el primero; Parma, Placencia y Guastalla, el segundo. En las letras y la historia la aventaja Mme. de Motteville, que se limita a contar sencillamente lo que se ofrece a su observación, sin prurito de notoriedad personal. Ni la segunda esposa de Felipe V, ni Mme. de Motteville, son superiores a la princesa de los Ursinos, que sobrepasa a las dos en talento y en personalidad.

Ana María de la Tremouille o no tuvo suerte, o no supo manejar su ambición.

Los franceses, antes del libro que ha consagrado hace poco a la princesa de los Ursinos, de Mme. Saint-René-Taillandier, han solido escatimar los elogios cuando hablaban de ella. Muchos historiadores y literatos modernos la consideran como a dama de segunda o tercera categoría, si no por su nacimiento, por su espíritu. Es un error. De haber sido más afortunada, de haber hallado terreno apropiado donde ejercer su influencia y su voluntad, otros fueran sus méritos y su vida.

No se ha librado de aparecer como heroína

o protagonista en dramas y novelas de escaso valor literario, aunque algunas de ellas ostenten buena firma. En España se la trata personalmente con más consideración. Es el ornato de un período histórico que, por circunstancias de todos conocidas, no puede menos de resultar simpático.



---

### III

## La marquesa de Guadalcázar

LA Academia Francesa no tiene precedente que apoye a las literatas cuando aspiran a compartir en el Palacio Mazarino la grata tarea de redactar el *Diccionario* como miembros de la Corporación, fundada (en lo relativo a su autoridad oficial) por Richelieu.

No ocurre lo mismo en la Real Academia Española. Aquí se viene cerrando la puerta a las mujeres, más por rutina y misoginismo que por tradición.

Una dama, ilustre por su nacimiento y por su saber, ostentó la dignidad académica, que no quedó deshonrada y sí muy enaltecida en la figura de doña María Isidra de Guzmán y de Lacerda, hija de los marqueses de Montealegre, condes de Oñate y de Paredes, y casada con D. Rafael Alonso de Sousa, marqués de Guadalcázar y de Hinojares, Grande de España.

De temple semejante al de otra dama de su esclarecido abolengo—doña Luisa Manrique de Lara, condesa de Paredes, quien, en el siglo XVII, se hizo notable por su erudición y por haber redactado algunas obras piadosas, que dió a la estampa—, doña María Isidra sobrepaja a su ascendiente materna y se iguala en talento y saber con las más insignes mujeres que cultivaron las humanidades, entre las que brillaron no pocas españolas. Su nombre puede parangonarse con los de la *Latina*, Beatriz de Galindo; la hija de Nebrija, que regentó en Alcalá la cátedra de su padre; las italianas María Agnesi y Dorotea Bucca, y la también española Juliana Morell, doctora en Jurisprudencia por la Universidad de Aviñón.

Fueron los padres de doña María Isidra don Diego de Guzmán y Ladrón de Guevara, marqués de Montealegre, conde de Oñate, y doña María Isidra de Lacerda, condesa de Paredes. Nació la futura académica y doctora en Madrid, a 31 de octubre de 1768. Viendo sus padres las felices disposiciones que María Isidra mostraba para el cultivo de las disciplinas del entendimiento, diéronla por profesor al literato D. Antonio Almarza, el cual, como puede colegirse, quedó muy satisfecho de su discípula.

La fama de su erudición pasmosa hizo que

la Academia Española la admitiera en su seno el 2 de noviembre de 1784, cuando María Isidra acababa de cumplir no más de diez y seis primaveras. El 28 de diciembre del mismo año leyó la nueva académica su discurso de recepción, dando las gracias a la Academia por haberla elegido, y sin desarrollar tema alguno literario, por no haber entrado todavía esta costumbre en nuestras corporaciones literarias y científicas. El discurso de doña María Isidra hállase impreso; su estilo es un poco ampuloso, y el título que le da su autora de "Oración del género eucarístico" no es del mejor gusto, que digamos.

El señalado honor obtenido por la joven María Isidra hizo concebir a sus padres el proyecto de que se doctorase en la Universidad complutense. Comunicada la decisión al rector de Alcalá, D. Pedro Díaz de Rojas, y llenados todos los requisitos al efecto, opinó el Claustro sería conveniente una Real orden, que no se hizo esperar, pues el 20 de abril de 1785 firmaba Floridablanca en Aranjuez el documento, que dice a la letra:

"El Rey, en atención a las distinguidas circunstancias de doña María Isidra de Guzmán y de Lacerda, hija del Marqués de Montealegre, y enterado Su Majestad de las sobresalientes cualidades personales de que está do-

tada, permite y dispensa en caso necesario que se confieran a esta señora por la Universidad de Alcalá los grados de Filosofía y Letras humanas, procediendo a los ejercicios correspondientes. Lo que participo a V. S. de su Real orden, para que, haciéndolo presente al Consejo, se tenga entendido en él.”

Se preparó en Alcalá de seguida la ceremonia, suprimiendo lo que “no fuera compatible con el decoro de una dama, como la reclusión para el examen y el abrazo a los decanos en testimonio de fraternidad”, y María Isidra compareció ante el Claustro el 5 de junio del citado año. Celebróse la solemnidad en la antigua capilla de la Universidad, donde se conserva el sepulcro de Cisneros. Asistieron al acto más de seis mil personas de todas las clases sociales.

Tocó en suerte a María Isidra disertar sobre el capítulo de Aristóteles que se refiere a la espiritualidad del alma humana, y contestar luego, durante más de una hora, a los argumentos con que atacaban su tesis los catedráticos de prima de todas las facultades y los doctores o maestros en artes. En este ejercicio admiró a los oyentes y al Claustro. Constituyeron los demás ejercicios del examen el responder en griego, latín, francés, italiano y español a los siguientes puntos: origen, partes y variedades de

cada uno de estos idiomas, y traducir de repente al castellano cualquier trozo escrito en cualquiera de aquellas cuatro lenguas; retórica y géneros de elocuencia con aplicaciones prácticas; mitología, geometría, con la demostración de las proposiciones de Euclides, geografía, filosofía general, lógica, ontología, teología natural, psicología, historia natural, astronomía y ética.

El programa es para asustar al más erudito y estudioso, no de los alumnos de una Facultad, sino de los maestros y hombres eminentes de un país cualquiera. Pero no obstante las dificultades que entrañaba la empresa, María Isidra maravilló a sus examinadores, tanto por la seguridad con que poseía cada una de las ciencias y artes que le ofrecieron temas de disertación como por el aplomo con que sabía defenderse de las impugnaciones que por reglamento universitario dirigían contra sus asertos los profesores.

Por unanimidad y aclamación se la declaró doctora, y al día siguiente tomó la borla con inusitada solemnidad.

Con el Claustro iban casi toda la Grandeza de España, buen número de funcionarios públicos y el Cuerpo diplomático. Conducía la borla azul de los filósofos, sobre una bandeja de plata, un hermano de la nueva doctora, don

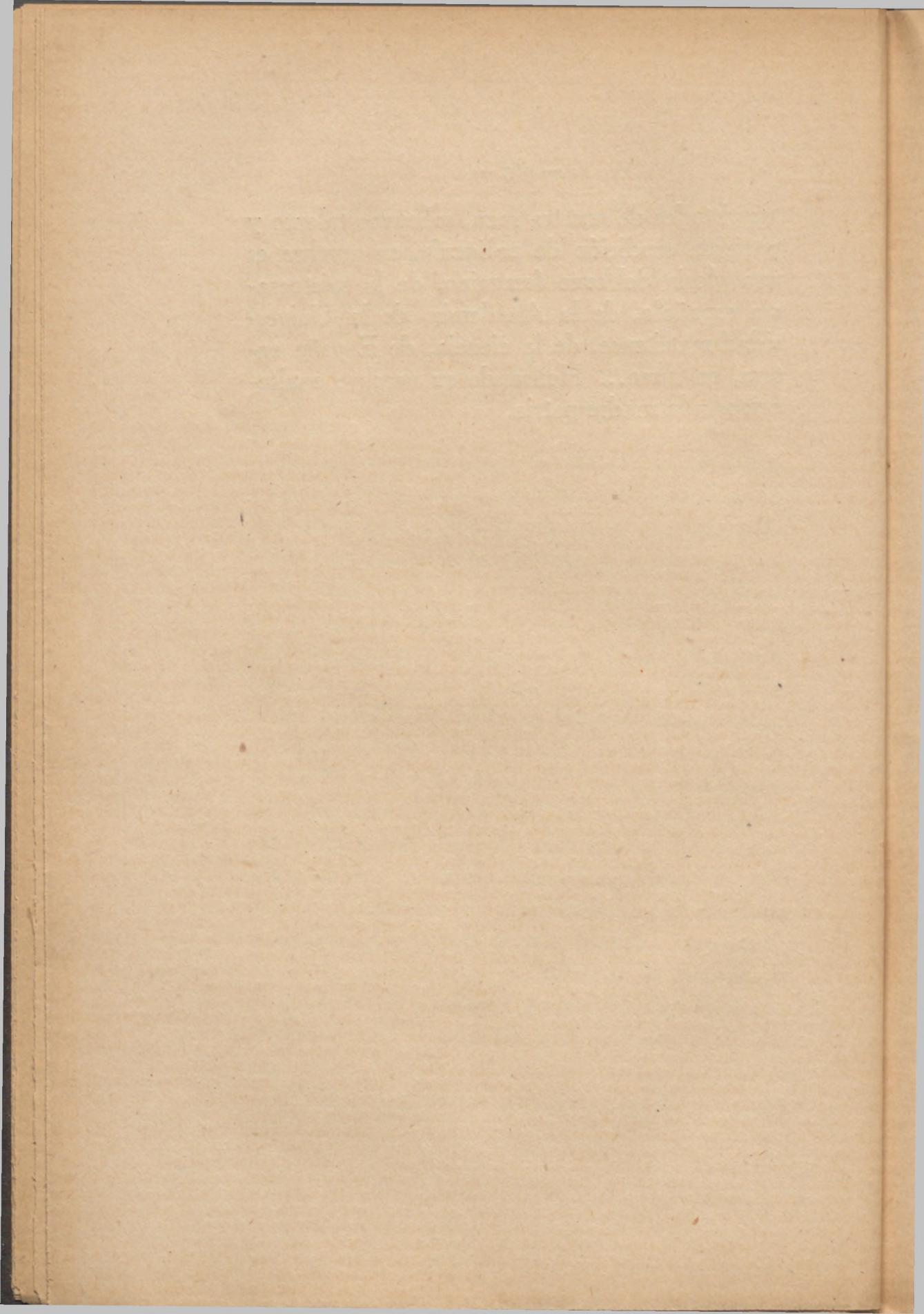
Diego Isidro de Guzmán, vestido con el uniforme del Colegio Manrique. Fué padrino de María Isidra D. Juan Francisco del Valle, y el consiliario y orador mayor de la Universidad, López de Salazar, pronunció el discurso de ritual en alabanza de la doctora, al que contestó ésta con otro en latín, dando las gracias.

Se la posesionó luego de la cátedra de Filosofía moderna y se la nombró consiliaria de la Facultad, cargo que no existía y que hubo de crearse entonces para tan ilustre dama.

Se celebraron en Alcalá con tal motivo fiestas y regocijos públicos, costeados por los condes de Oñate, a quienes el Claustro obsequió también en justa correspondencia. Vino más tarde doña María Isidra a Madrid; cuatro años después de ser doctora, el 9 de septiembre de 1789, casó con el marqués de Guadalcazar, de quien tuvo tres hijos. Tras una breve estancia en la corte, el nuevo matrimonio fijó su residencia en Córdoba, donde la doctora de Alcalá y académica de la Española fué una esposa ejemplar y una madre modelo, consagrada exclusivamente a los deberes de familia y al cuidado de sus hijos, y cuando sólo contaba treinta y cinco años de edad, murió el 5 de marzo de 1803.

Mujer en quien se juntaron con las más al-

tas virtudes de nuestra raza, soberano talento y pasmosa erudición de polígrafa, su nombre es una gloria del sexo femenino, de la aristocracia española, de la Academia, de la Universidad matritense, de la ciencia, de España entera, en suma... Honrando su nombre enaltecemos a la madre patria.



---

## IV

### La marquesa de Sévigné

**D**ICE el psicólogo ruso Ossip-Lourié que la grafomanía en las mujeres revela una ausencia de virtudes femeniles, sobre todo la virtud de la honestidad.

Si Jorge Sand y muchas otras (escritoras, no grafómanas) confirman la teoría, madame de Sévigné—por no citar a Santa Teresa y buena copia de escritoras de España—es, por su persona y por su vida, un mentís al aserto de Ossip-Lourié.

En María de Rabutin-Chantal se armonizan el talento y la virtud. Algunas de sus *Cartas* no desmerecen de las *Oraciones fúnebres*, de Bossuet, y con eso está dicho todo.

Pocas mujeres merecen tanto el nombre de literatas (retóricas fuera quizá voz más adecuada) como madame de Sévigné. Sus *Cartas* son algo así como crónicas periodísticas del si-

glo XVII, escritas en un francés tan puro, que es encanto del alma el leerlo.

\* \* \*

María de Rabutin Chantal nació en París el 5 de febrero de 1626. Es nieta de una santa, Santa Chantal. Huérfana muy niña, se educó primero con su abuelo materno, y después con su tío, el abate de Livry, Cristián de Coulanges, inmortalizado por ella con el nombre de *le Bien-Bon*, personaje un tanto avaro, que influyó tal vez en el carácter frío de la marquesa.

Estudió el latín, el italiano y el español con Chapelain, el autor de la *Pulcela*, y también con Ménage.

Poseedora de una belleza igual a su talento y a su saber, fué muy buscada su compañía en el gran mundo. Casó en 1644 con el marqués de Sévigné, noble bretón, duelista, como el padre de ella, que la dejó viuda a los veinticinco años de edad y siete de matrimonio. El marqués de Sévigné derrochó buena parte de la fortuna de su esposa. La marquesa la rehizo en sus años de viudez, ayudada por sus tíos, el abate de Livry y Coulanges Saint-Aubin.

Madame de Sévigné frecuentó el Hotel de Rambouillet, sobre todo en los días que siguieron a la Fronda (1654), y fué gran amiga de

mesdames de Longueville, de Chevreuse y de La Fayette. Un bello grabado de la época la representa en compañía de esta última y del duque de La Rochefoucauld, el autor de las *Máximas*. En París vivió en el Hotel Carnavalet. El amor que profesó a su hija, la condesa de Grignan, fué causa de que escribiese sus principales cartas. La hija vivía en Provenza, con su marido. La madre correspondía con ella, casi a diario, desde París o desde los otros puntos que fueron su residencia, Vichy, entre ellos, pues la Sévigné contribuyó en gran escala a la boga del famoso balneario.

Muchas de estas cartas, antes de remitirse a sus destinatarios respectivos, se leían en público en algunos salones parisienses, y sabido es cómo la marquesa se esmeraba al escribirlas, tanto en su forma como en las ideas y sentimientos que a través de su pluma dejaba traslucir.

La marquesa de Sévigné murió en 1696, hallándose en Provenza.



Para conocer el reinado de Felipe IV en España, es preciso haber leído las cartas que varios jesuitas de aquel tiempo dirigieron al Padre Pereira, residente en Sevilla, sobre los sucesos políticos que a la sazón ocurrían, y por

ello la Academia de la Historia tuvo el buen acuerdo de publicar estas cartas de jesuítas en su *Memorial histórico*. Del mismo modo, no es posible saber lo que fué la Francia del siglo XVII sin acudir a las Cartas de madame de Sévigné. Política interior y exterior, literatura, arte, teatro, vida de sociedad, vida religiosa, viajes, hasta los chismecillos y las intrigas de la corte y de la alta sociedad se hallan en las *Cartas* de madame de Sévigné, a quien se ha calificado de excelente cronista y periodista de su época. Desde la muerte y panegírico de Turena y Louvois, hasta el chocolate y café, no hay asunto que la marquesa no aborde y trate con elegancia, espiritualidad, buen sentido, de vez en cuando con ironía y malicia. A más de su hija, la Grignan (de joven la muchacha más bonita de Francia, cosa que ella se sabía demasiado), son los corresponsales de la marquesa madame de La Fayette, su tío *le Bien-Bon*, su primo Coulanges, Fouquet, Retz y aquel Busy Rabutin, también primo suyo, a quien miramos como a un amigo antiguo, merced al estupendo retrato que de él hace Sainte-Beuve. En una temporada en que estuvo reñida con su primo, Busy trató mal a la marquesa en su *Historia amorosa de las Galias*.

La Sévigné es una “preciosa”, pero no “ridícula”, desde el momento en que admira a

Molière, por más que nunca le alabe expresamente. De la “cámara azul de Arthénice” sacó el preciosismo de buen tono, exquisito, delicado, sutil, no el que a fuerza de exageraciones degeneró en ridículo. Su estilo es la naturalidad misma, aunque el lenguaje vaya cuidado y pulido. Su buen sentido y su temperamento, en el que dominan la inteligencia y la razón, la hacen preferir entre los poetas a Corneille y a Molière, como la Montespan gusta de Boileau y la Maintenon de Racine.

Este último sólo agrada a la marquesa en *Esther* y en *Andrómaca*, aunque comprendiera mejor el amor maternal de la madre de Astyanax si el poeta hubiese hecho de aquél hembra en vez de varón. Fuera entonces su propio caso, su única debilidad sentimental, el amor materno a las hijas, lo mismo a madame de Grignan que a María Blanca, ángel del cielo que abandonó el siglo apenas cumplidos los cinco años y tomó el velo de religiosa a los quince. El cariño hacia los hijos varones no llena tanto el corazón de la marquesa. Se llevaron asimismo la admiración de la Sévigné, La Fontaine—el temperamento más afín al suyo—y los jansenistas Arnauld y Pascal, sin olvidar a Pedro Nicole, tan a la moda intelectual de estos últimos años, cosa muy de tenerse en cuenta,

pues con ella se refuta a quienes opinan que la marquesa se ha quedado un poco anticuada.

Entre los predicadores estima a Bourdaloue antes que a Bossuet. La razón de ello está en que el primero es “un Saint-Simon que sube al púlpito”, como dice Faguet.

En las *Cartas* de madame de Sévigné se trasluce el amor a la naturaleza, no tan ausente de la literatura de Francia en el siglo XVII como se ha creído. Baste recordar además a Boileau, La Fontaine, Fénelon, y, bajando un poco en categoría, Coypeau d'Assouci.

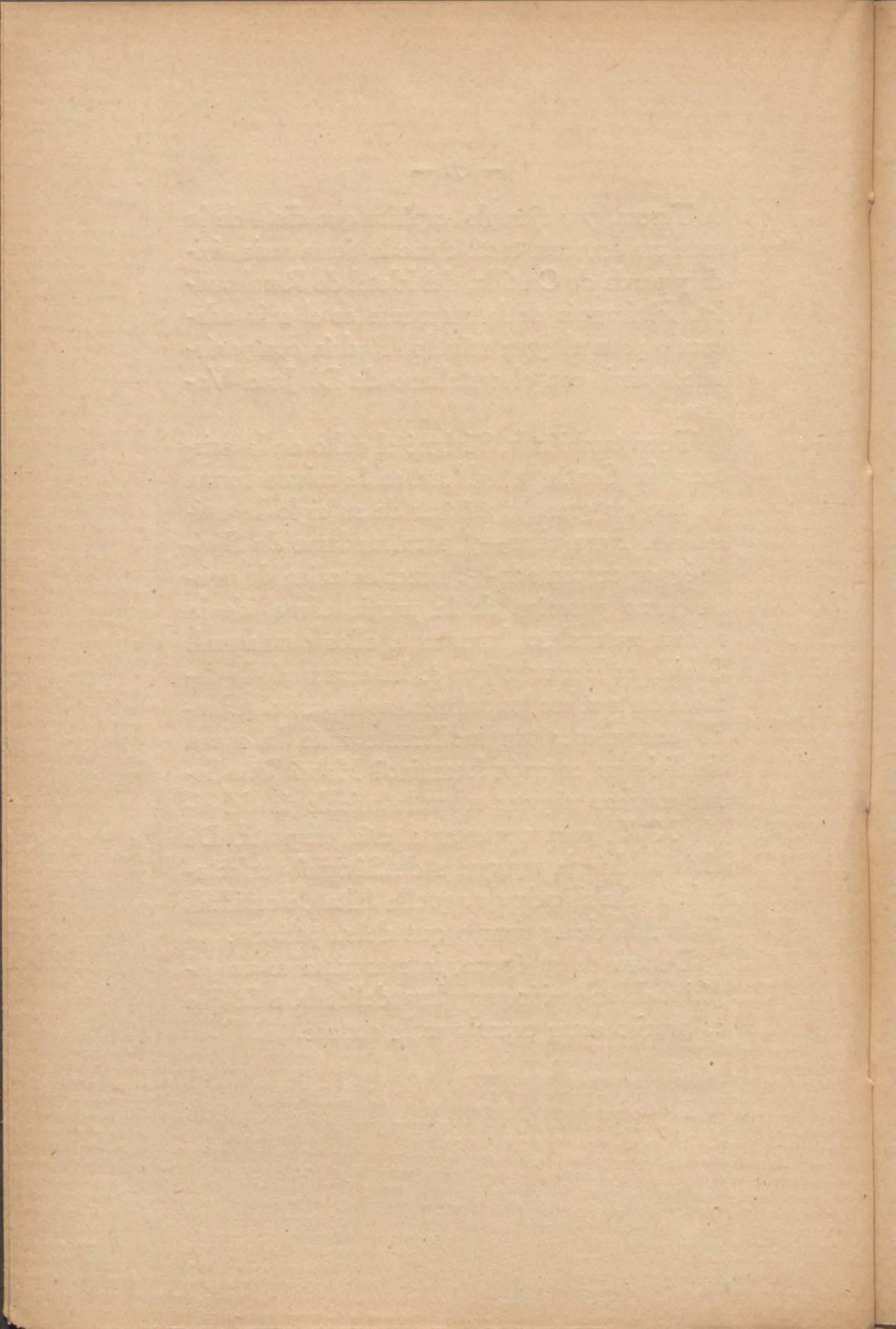
Si la marquesa de Sévigné es un temperamento frío, su imaginación, en cambio, llega a erigir en símbolos los objetos sensibles y a encerrar lo universal en la expresión de lo particular. Esta imaginación, en su forma más acabada y perfecta, la hace aparecer a través de sus escritos como artista. Sabe producir emociones allí donde el sencillo afecto no logra despertarlas. Quizá ella misma no siente, es incapaz de sentir estas emociones; pero su talento sustituye al corazón y para el lector es la misma cuenta.

Las *Cartas* de madame de Sévigné vivirán tanto como la lengua en que están escritas. La expresión que acude a su pluma es la misma que sube a los labios, aunque su naturalidad no vaya tan sin afeites como en las páginas de San-

ta Teresa, por ejemplo, espíritu que dista de la escritora francesa tanto como la tierra recia, árida y parda de Castilla, del Hotel de Rambouillet. El francés de la marquesa es el más adecuado para el gran mundo. Podría comparársele, quizá, con el castellano de D. Juan Valera.

Tuvo también la Sévigné el culto de la aristocracia. Sentía la nobleza en la misma forma en que los grandes señores de su siglo la estimaban. Para ellos—y para madame de Sévigné, por de contado—quienes carecían de *naisance* no parecían de la propia carne, de la misma naturaleza humana a ellos connatural. Sabido es lo mucho que se ha censurado la famosa carta sobre los campesinos bretones. ¿Puede permanecer tan indiferente ante la ajena desdicha un corazón femenino? Habría que llenar muchas páginas sobre la psicología del siglo XVII para contestar a esta pregunta. De ellas saldría la marquesa de Sévigné perfectamente rehabilitada de aquella falta de caridad, fruto más de su tiempo que de su persona.

Dentro de su época, la marquesa es un espíritu de selección, un alma delicada a la que es preciso amar cuando se la conoce.



## La duquesa du Maine

**P**PRIMERO en su palacio de Clagny, en Versalles, y más tarde en sus dominios de Sceaux, la duquesa du Maine, Luisa Benita de Borbón Condé, supo, con su cultivada inteligencia, ya que no con su buen gusto, si hemos de creer a Alfred Mezières, colocarse a la altura de las más famosas damas francesas del gran siglo y de los tiempos anteriores a la Revolución.

La reina de Sceaux, fué, ante todo, una mujer de voluntad, un espíritu ansioso de figurar en primera línea entre las damas que en su tiempo ejercían de Mecenas. Que su marido el duque, hijo de Luis XIV y de la Montespan, prefiriese cinco minutos de charla con la Maintenon a todas las fiestas literarias que daba su mujer no representa nada en descrédito de la duquesa, cuya buena intención no

fué del todo infecunda en lo que atañe al esplendor de las letras y al ingenio francés.

\* \* \*

El palacio de Sceaux (palacio, no hay que traducir en este caso *chateau* por castillo) fué mandado construir por Colbert poco después de 1670. Tuvo por arquitecto nada menos que a Carlos Perrault, el autor de la columnata del Louvre; en su decorado intervinieron Lebrun, el de las *Batallas de Alejandro*, Le Notre, Girardon... El duque du Maine compró el palacio en 1700; destruído en la época de la Revolución, fué más tarde restaurado. Hoy lo poseen los marqueses de Trévisé, quienes saben —o por lo menos sabían antes de la guerra— conservar la tradición de la gloriosa morada.

\* \* \*

Luisa Benita de Borbón Condé era hija del vencedor de Rocroi. Nació en París en 1676 y murió en la misma ciudad en 1753. En el Museo de Versalles hay un retrato de ella, de niña, hecho por Mignard. Casó (1692) con Luis Augusto de Borbón, duque du Maine, por cuyas venas corría, como ya he dicho, la sangre del Rey-Sol. Establecidos en Sceaux,

tuvo poco que envidiar este palacio al mismo Versailles y al propio Hotel de Rambouillet, cuyas tradiciones reviven en los salones de la duquesa du Maine. No hace todavía veinte años, el general de Piepape consagró un bello estudio a la du Maine, comentando las famosas *Grandes nuits de Sceaux*, escritas por la doncella de la duquesa, Mme. de Staal de Launay, cuyo talento literario descubrió Fontenelle, concurrente como tantos otros a las fiestas literarias de Sceaux.

Representábanse allí comedias y farsas, había torneos de ingeniosidades, se recitaban poesías, se improvisaban fábulas, epigramas, sonetos a la italiana, composiciones de pie forzado. La duquesa, cuya actividad prodigiosa sabían todos admirar, fué toda su vida una apasionada de los *beaux esprits*. Ningún aspecto de la cultura dejó de interesarle nunca, y hubiera querido, en su afán de perfecciones y refinamientos espirituales, ser, a la vez, poetisa, actriz, danzarina, sabia, entendimiento que lo abarca todo, lo comprende todo y a toda la cultura del espíritu se extiende.

Uno de los pasatiempos con que se entretuvieron más de una vez los asiduos de la "corte de Sceaux" consistía en meter dentro de un saco las letras del alfabeto. Cada *bel esprit* sacaba al azar una letra y entre todos tenían que

componer, ya un soneto, ya unas coplas, ateniéndose a las letras que entre todos poseían. ¡Había que exprimir el magín para este género de diversión!

Otras veces se representaban comedias de todos los gustos, desde *La Mère Coquette*, de Guinault, hasta las tragedias de Racine y de Eurípides.

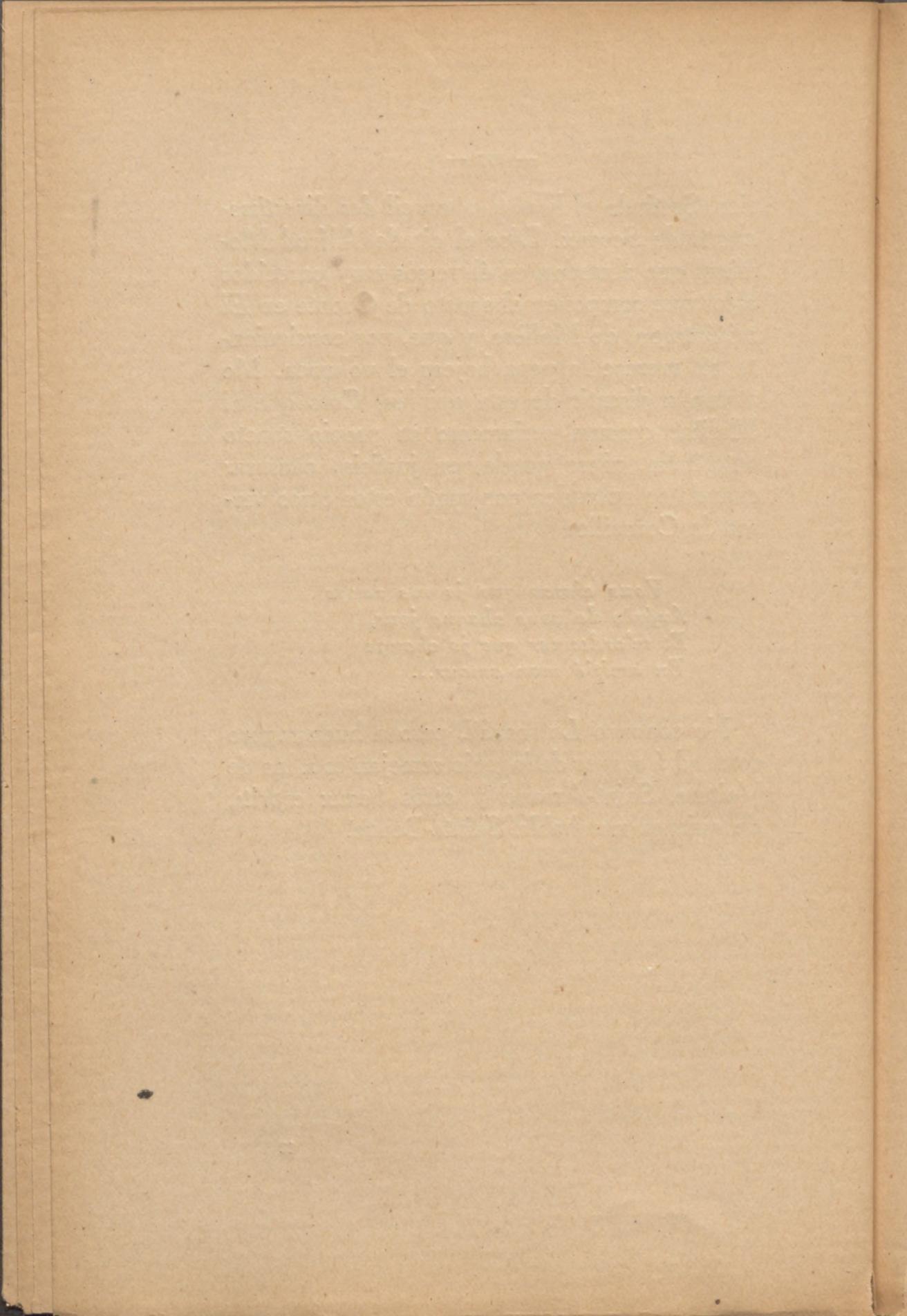
Una curiosidad de las veladas de Sceaux fué la Orden de caballería de la "Mosca de miel", fundada y dirigida por la duquesa, y de la que ya hice mención en este libro. El ingreso en la orden de los nuevos caballeros se verificaba con toda solemnidad. Presidía la sesión la Du Maine, teniendo en su mano un cetro de oro y sentada en un trono guarnecido de terciopelo azul, en el que había bordado un enjambre de abejas. El caballero se arrodillaba ante la reina y juraba por el monte Himeto fidelidad a la soberana, respeto a las abejas y amor al placer y a la danza. Entonces la reina le condecoraba con la medalla de la Orden, con su propia efigie grabada, que los caballeros se suspendían del cuello con una cinta de color amarillo limón.

Hay una obra, mandada imprimir por la duquesa, donde se contiene el relato de sus fiestas y las composiciones en verso que se hacían en su palacio o con destino a sus torneos litera-

rios. Se titula el libro *Le recueil des divertissements de Sceaux*. Dice el citado Alfred Mézières que abundan en él versos muy parecidos a los que componen el soneto de Oronte en *El misántropo*, de Molière, y que, por consiguiente, no merece la pena hojear el volumen. Me atrevo a disentir de esta opinión. Creo que ni Molière censura seriamente su propio soneto octosílabo, ni se puede, en justicia, censurar cuando se aplauden con razón estos otros versos de Corneille:

*Vous aimez que je me range  
Auprès de vous chaque jour,  
Et m'ordonner que je change  
En amitié mon amour...*

No conozco *Le recueil*, pero a buen seguro contendrá rasgos de ingenio semejantes a los de *Voiture*, *Saint-Amand* y otros *beaux esprits*, de quienes nos habla *Sainte-Beuve*.



Ramillete de temas inconexos



## Chevreul

**R**EPRESENTA este nombre la armonía entre la ciencia y ciertas frivolidades de buen gusto. Por eso me complazco en evocarle.

Al químico Chevreul le admiran por igual los hombres de ciencia, los pintores—que hallan en sus obras muy atinados consejos—y las damas que se preocupan de sus vestidos y de que sus casas estén decoradas y amuebladas con arreglo a un patrón de arte.

Nadie dirá, al ver el retrato de Chevreul, que este insigne químico fué “árbitro de la coquetería femenina”, como dice Denys Cochin.

Su aspecto exterior, su fisonomía, tiene de Renan y de Schopenhauer, con lo cual queda dicho que Chevreul no se distinguió nunca por su belleza física.

Las damas le reverenciaban, sin embargo,

por haber combinado la química con el arte del modisto y por sus exquisitas y sabias observaciones sobre los sombreros femeninos.

\* \* \*

Michel-Eugéne Chevreul nació en Angers, departamento del Maine y Loira, el 31 de agosto de 1786. Murió a los ciento dos años, en París, el 9 de abril de 1889. Hizo sus estudios bajo la dirección de Vauquelin; fué profesor de física y química en varios Centros docentes de Francia, examinador en la Escuela Politécnica, catedrático de química del Museo de Historia Natural, que dirigió más tarde, y profesor de química aplicada a la tintorería, en la Real Fábrica de los Gobelinos.

La Academia de Medicina le recibió en su seno en 1823, y el Instituto en 1826.

Son famosos en química sus investigaciones y descubrimientos sobre los ácidos grasos, el caldo animal, las bujías esteáricas—que él preparó, antes que nadie—y el contraste simultáneo de los colores. En 1886 se celebró con gran pompa en París el centenario de su nacimiento, al que asistió el interesado, acuñándose entonces la medalla de Chevreul, de la que es autor Roty.

En Francia hay dos estatuas de este sabio:

una en Angers, su pueblo natal, obra del escultor Guillaume, y otra, más conocida, en el Jardín de Plantas, de París, por Fagel.

Bourdon ha dedicado unas cuantas páginas a Chevreul en el tomo X de su *Biografía general*; pero el estudio más ameno y exquisito que sobre Chevreul existe es el sabroso libro intitulado *Quatre français*, del académico francés ya fallecido Denys Cochin. Los “cuatro franceses” son Chevreul, Pasteur, Brunetière y Vandal.

Chevreul escribió mucho sobre química, biología (recuérdense sus cartas a Villemain, sobre la definición de la palabra “hecho”) y hasta medicina.

Los escritos que se refieren a la armonía entre la ciencia y el arte y a las maneras de combinar los colores hállanse contenidos en las siguientes obras: *Leçons de chimie appliquées à la peinture, faites à la manufacture royal des Gobelins* (París, 1831), *De la loi du contraste simultané des couleurs* (Estrasburgo, 1833), *Théorie des effets optiques que présentent les étoffes de soie* (Lyon, 1846), y *Des couleurs et de leurs applications aux arts, à l'aide des cercles chromatiques* (París, 1864).

Chevreul no quiso ser menos que Aristóte-

les, que también escribió sobre los vestidos de las elegantes griegas.

Veamos lo que el químico francés asegura, hablando de los colores que mejor sientan a las señoras:

“Los paños de un blanco mate—dice—sientan bien a las jóvenes de piel fresca, por hacer menos vivo su matiz rosáceo; pero son incompatibles con las caras un poco ajadas, porque el blanco resalta todos los colores y eleva su tono.

Las morenas no deben emplear el azul, porque el color complementario del azul es el anaranjado, y en la tez morena entra ya por naturaleza el último.

Para las blancas no hay nada como el verde: les da un matiz ligeramente encarnado; el violeta, por el contrario, pone en su carnación un amarillo verdoso.

El anaranjado es un color vivo en demasía; en una tez blanca dará un tinte azulado; las que no tengan buen color y estén algo amarillas, resultarán verdes.”

Las observaciones de Chevreul sobre la sombra que producen los sombreros, según su color, en los diversos matices de las carnaciones del rostro, son asimismo interesantísimas.

En la imposibilidad de copiarlas, se las recomiendo a mis lectoras.

También les recomiendo los escritos de Chevreul sobre la decoración de las habitaciones; la elección de tapices, alfombras y muebles; el puesto que corresponde en un salón elegante a las tallas, a las telas y a los bordados, según sus tonos y matices; la manera de colocar los cuadros, la disposición acertada de los objetos de oro, plata y otros metales y otros cien detalles de buen gusto. Todo esto lo razona Chevreul científicamente, y es de ver—dicen los que han comprobado en la práctica las teorías del famoso químico—que la ciencia responde siempre al buen gusto. Chevreul escribió también sobre el arte de la jardinería y sobre la decoración y colocación de los objetos en los Museos de Pintura, Escultura e Historia Natural.

Se ha dicho, en contra de Chevreul, que un modisto y un mueblista de moda entienden más de estas cuestiones que un químico, y que sus lecciones sólo pueden aprovechar a las inglesas, que leen a Ruskin y combinan los collares de perlas de Elena con el sombrero de Mrs. Siddons en el retrato de Gainsborough y con las plumas de María Estuardo.

De estas acusaciones, él mismo se defendía diciendo:

“Me consultan los pintores la manera de obtener efectos de color, y entre las damas que

vienen a pedirme consejo, para elegir sus vestidos y sus sombreros, figuran Mme. Horace Vernet y su hija, Mme. Paul Delaroche, ambas esposas de pintores notables... Me parece que no diré tantos desatinos.”

Hoy, que las artes decorativas parecen haber llegado a su apogeo, y cuando se siguen en pintura las tradiciones coloristas de venecianos y flamencos, no está demás leer a Chevreul. El conocía como nadie la naturaleza de los colores, y son sus obras citadas arsenal copioso de noticias, consejos y soluciones sobre estas exquisitas naderías referentes al menaje y al vestido, que después de lograr la estimación de los artistas, se han combinado con la ciencia, gracias al talento de Chevreul.

Y, después de todo, sea cual fuere la moda de una época y—menos todavía—de una “estación”, siempre será una prueba de buen gusto imitar a las lectoras del delicioso Juan Ruskin y a mesdames Horace Vernet y Paul Delaroche.

---

## II

### “Bas bleus”

**N**O escribo *blue stockings* en inglés, la lengua originaria de este dictado de las mujeres que se consagran a las letras, porque las literatas inglesas difieren no poco de las francesas, y ambas clases de escritoras se apartan casi en absoluto de las españolas.

El famoso calificativo, cuyos orígenes remotos habría que buscar en aquellas compañías o sociedades de “la calza” que hubo en Venecia durante el Renacimiento, se aplicó por primera vez en Inglaterra a Isabel Robinson de Montague (1720-1800), a quien no hay que confundir con María Wortley de Montague (1689-1762), la amada de Pope y la madre del aventurero Montague, que no se queda atrás de Casanova. Ambas damas se parecen no sólo por el nombre; las dos fueron muy hermosas y muy instruídas y las dos tuvieron corte de poetas, literatos y artistas. El mote de *blue stocking* se lo aplicó a Isabel

el naturalista Benjamín Stillingfleet (a quien no debe confundirse tampoco con su tío abuelo Eduardo), sin otro motivo que la costumbre de Isabel de usar medias azules.

\* \* \*

A mi juicio, la *blue stocking* es la literata protestante, generalmente hija de un pastor, que escribe novelitas ñoñas para los *magazines*, con el objeto de instruir, y, sobre todo, de moralizar. En Inglaterra abunda esta clase de escritoras.

Aun algunas de las más ilustres son apreciables *blue stockings*, cuyas obras no estarían mal si se pudiera aligerarlas de cierta dosis de moralismo burgués que las estropea. No he de citar aquí nombres de escritoras inglesas, decididamente *blue stockings*. ¿Para qué? No es posible analizar detenidamente su labor literaria, de la que ya trata, por cierto, con su habitual competencia y erudición, la condesa de Pardo Bazán en su *Cuestión palpitante*. En este género de literatas las hay para todos los gustos y para todas las ideas y credos religiosos y morales. Todas ellas, claro está, se asustan de la expresión *my God!* y no perdonan a Shakespeare el empleo de algunas palabras y frases *shocking*, que el excelso trágico no pudo evitar en su realismo soberanamente hermoso.

Las escritoras de nervio, en quienes se juntan el talento con la maestría en la observación de la realidad y en la factura de sus escritos, no son jamás *blue stockings* en Inglaterra, ni *bas bleus* en Francia.



Los franceses han abusado del terminillo en proporción exagerada. Para ellos, toda literata es *bas bleu*, y, francamente, no es para tanto.

Si en Inglaterra la escritora mediocre, la que a todas luces merece el despectivo apodo, se dedica por medio de la literatura a moralizar y a ganar adeptos, cual las oradoras del Ejército de salvación, tan admirablemente caricaturizadas por Alphonse Daudet en *La Evangelista*, en Francia la *femme des lettres*, que consigue publicar y vender libros sin aptitud literaria, sin talento y con una instrucción (no cultura) rigurosamente metodizada, suele componer sus obras de uno u otro género como haría un bordado o cualquiera otra de las labores propias de su sexo.

Aquí no sobresale, como en las literatas afinadas de Inglaterra, el prurito moralizador, burgués, ñoño, más en relación con las costumbres que con la medula de la doctrina religiosa o el aspecto ético que se trate de implan-

tar y de infiltrar en la vida; el fondo del escrito, el asunto, la materia es para el basbleuismo cosa de poca importancia, aunque el *bas bleu* (se usa siempre el término en masculino) piense lo contrario.

Consiste el basbleuismo en la manera de hacer, en colocar metódicamente, y sujeto el escritor a un riguroso plan, cada uno de los elementos que componen la obra literaria; algo parecido al procedimiento empleado por una pintora que comenzase por medir las proporciones con el compás y la regla, dibujara luego con lápiz la figura, muy atenta al cuadriculado que previamente señaló en el lienzo y fuera después iluminando el dibujo con paciencia y eligiendo los colores en la paleta, como se eligen los hilos de uno de esos bordados sin carácter decorativo, sin arte, de mal gusto, ante los que suelen exclamar las señoras cursis:

—¡Qué lástima que la tierra tenga que comerse tan primorosas manos!

\* \* \*

No tuvo razón Barbey d'Aurevilly al comprender en su libro *Bas bleus* (hay otra obra con el mismo título, original de Albert Cim) a madame de Stael, a Jorge Sand, a otras escritoras de indiscutible mérito. El mismo,

no obstante su manía contra las literatas—manía de un hombre de genio—, admiraba a Santa Teresa y a Catalina Emmerich y no escatimaba su amistad a madame Ackermann, Luisa Choquet, una poetisa, escritora y filósofa pesimista, cuyo rostro recuerda un poco el de nuestra *Fernán Caballero*, de mentalidad tan diferente a la suya, y cuyos escritos y poesías no carecen de vigor y de jugo y no debieran, por lo tanto, hallarse tan olvidados.

*Bas bleus*, en cambio, fueron, de los pies a la cabeza, Clemencia Badère y Luisa Colet, la cual, además de *media azul*, era todavía más ligera de cascos que Jorge Sand, y ya es decir bastante.

Para saber lo que es en Francia el *bas bleu* moderno hay que consultar el ameno libro de Jules Bertaut *Le Paris d'avant guerre*. En el capítulo intitulado *Le petite fonctionnaire des lettres* se inserta un estudio muy sabroso sobre la mujer que se dedica a escribir. En este tipo de *media azul* que nos presenta Bertaut existe una mezcla entre la literata inglesa de corte burgués y predicadora laica y la escritora francesa un poco estilo Annie de Péne, cuyas *Confidences des femmes* contienen el código más perfecto de la moral burguesa, relatado muy primorosamente con un si es no es de ironía que hace dibujarse en los labios

del lector la sonrisa. Y es que la anglomanía ha influido incluso en los procedimientos literarios femeninos.

España no es país donde puedan aclimatarse las *medias azules*. Aquí—salvo raras excepciones—la mujer que sale con aptitud literaria iguala y aun supera a los hombres con la pluma en la mano. Lo que han sido nuestras escritoras de todos los tiempos lo dice el magistral estudio biobibliográfico que les ha consagrado D. Manuel Serrano y Sanz.

La que me parece un poquito *media azul* a la manera inglesa, aunque católica y de la extrema derecha en política, es precisamente *Fernán Caballero*. Las demás, la Avellaneda (no por ser cubana es menos española), no digamos si doña Concepción Arenal, y en nuestros días la condesa de Pardo Bazán y doña Blanca de los Ríos de Lampérez, son, cada una en su estilo, cerebros de primera magnitud, no entre las escritoras, sino entre el total, sin distinción de sexo, de quienes en España cultivan las letras.

Y es que en nuestro país y en los tiempos actuales no se lleva la moda literaria, y así, los que se dedican a la literatura, hombres y mujeres, lo hacen por verdadera vocación, nunca por otra suerte de estímulos más o menos egoístas.

---

### III

## Sábados, lunes y jueves

**L**AS *Hojas del sábado*, del malogrado Miguel S. Oliver, hacen recordar a Sainte-Beuve, el autor de las *Causeries du lundi*. ¿Por qué no al autor de los *Sábados*, el sabroso Armando de Pontmartin? Acaso porque baza mayor quita menor, y el castellano de los Angles en Gard no alcanza el mismo plano que Sainte-Beuve, aunque pueda hombrarse con Jules Janin y con Juan Jacobo Weiss.

Pontmartin fué principalmente cronista ameno. Sus famosos *Sábados*, publicados en la *Gaceta de Francia*, le acreditan de espíritu culto, de escritor elegante, de crítico bien enterado.

El mismo Sainte-Beuve confiesa, en delicioso artículo que consagró a Pontmartin, que muy pocos han sabido dar cuenta de los libros que se publican con la maestría, el arte y la amenidad que caracterizan a Pontmartin.

Pontmartin nació en 1811 y murió en 1890.

Era rico, y pudo vivir sin trabajar para las necesidades perentorias. Escribió por afición a las letras, por amor al arte, por *sport*, como diríamos ahora.

La fisonomía de Pontmartin recuerda un poco la de D. Modesto Lafuente y la de Posada Herrera. Cejijunto, grave, con buena cabellera, peinada con raya a la derecha, gran bigote y patillas, diríase un general del primer Imperio. En su porte se advertía al caballero, al noble, al legitimista, al romántico de buen tono.

Le aficionó a la literatura el humanista Francisco Abel de Villemain, que fué catedrático suyo en la Sorbona, y de quien trazó luego el discípulo un notable retrato.

Sabido es que, así como hace poco fueron famosas las lecciones de Bergson en el Colegio de Francia, se celebraron también, hace más de medio siglo, las que daba en su cátedra de la Sorbona Villemain. Fué éste la amenidad hecha carne, cosa no frecuente en los catedráticos de Universidad.

Villemain empleó en Francia el mismo sistema de explicar que usaron luego en Madrid D. Vicente de la Fuente y D. Alfredo Adolfo Camus, y como de la amenidad se saca más fruto que de la aridez, Pontmartin honró a su maestro.

Las anécdotas, los epigramas, las alusiones a personas y sucesos del día, hasta los cuentos de todos colores y los chascarrillos con que Villemain adornaba sus explicaciones de clase, hállanse luego, aunque no sean los mismos, en las críticas del *Sábado*, de Pontmartin, el cual, según frase de René Doumic, tuvo una rara virtud: la de copiar de su maestro las buenas cualidades y no los defectos.

He leído algunas críticas de Pontmartin. Las encuentro encantadoras. No hay que buscar en ellas la profundidad de Sainte-Beuve, el juicio sereno de Lemaitre, lo acre de Barbey d'Aurevilly, la competencia de Brunetière, la ironía elegante de Anatole France, ni el escepticismo bonachón de Faguet; pero se leen con gusto, por lo amenas y porque acreditan en su autor una personalidad pujante. Sainte-Beuve hizo justicia a su rival diciendo de él en uno de sus lunes: "*C'est quelqu'un*".

¿Por qué, pues, no ha conseguido renombre Pontmartin, y por qué no se citan sus *Sábados* y su notable crítica, por ejemplo, del estreno de *Hernani*?

Cúlpese de ello a la política y a la buena fe e inocencia del literato.

Quiso Pontmartin, como quieren todos los escritores franceses, colaborar en la *Revista de*

*Ambos Mundos*, que redactaban por aquel tiempo, entre otros, Musset, Agustín Thierry, Mérimée, Vigny, el tantas veces citado Sainte-Beuve, Vitet, Cousin y el poeta alemán Enrique Heine. Dióle una recomendación, para Buloz, Sandeau, y acaso porque era paisano del musicógrafo Castil Blaze, entró en la redacción de la *Revista*, para dar cuenta de los libros que se publicasen. Casi todos los días, a las cuatro de la tarde, celebrábase entonces en los salones de la redacción, en la rue Saint Benoit, animadas tertulias, en las que se ponía de manifiesto el ingenio de casi toda la intelectualidad de Francia.

Pontmartin, que era tan ameno hablando como escribiendo, y que en su calidad de noble había frecuentado los salones de la aristocracia de provincias, intimó pronto con Buloz, el director y fundador de la famosa *Revista*, y habiendo creído que él tendría la suficiente influencia en Aviñón para que Buloz saliera diputado por aquel distrito, aconsejó a su director que presentara su candidatura en las elecciones de mayo de 1849.

La "juventud dorada" de Aviñón, amiga toda ella de Pontmartin, a quien había tratado en el Círculo de l'Escarène y en el café Boudin, o no pudo, o no quiso dar el acta a Buloz, quien se volvió a París, derrotado y

arrepentido de haber tomado en serio las fantasías de un rico provinciano.

Para desagraviar a su director del fracaso, y aun del ridículo sufridos, Pontmartin invitó a Buloz a pasar unos días en su castillo de los Angles.

La impresión que sacó Buloz del espléndido hospedaje que Pontmartin le había brindado la resumen estas palabras, que dijo después a los amigos de París:

—No es cosa de pagar los artículos a un hombre que posee en su parque tan hermosos castaños...

Desde la desdichada aventura de Buloz, empezó a bajar en París el papel Pontmartin. Los literatos en boga le consideraron desde entonces no como camarada, sino como un noble rico de provincia, que se dedicaba a la literatura para no aburrirse.

Amargado, cansado de recibir desaires, retiróse Pontmartin a su castillo de los Angles, donde siguió escribiendo sus *Sábados* para la *Gaceta de Francia*, y donde, en la actualidad, perpetúa su memoria un monumento debido al escultor Noel Ruffier.

\* \* \*

Gran parte de las noticias que he dado sobre Pontmartin hállase contenida en los *Jueves*, de

Mme. Charbonneau, libro curiosísimo e indispensable para conocer la vida literaria de Francia y aun la psicología de los literatos franceses en 1860.

Es este libro la segunda parte de *La semana de las familias*. En él figuran todos los escritores de la época, con nombres supuestos.

Buloz se llama en los *Jueves*, *Stravros*; Sainte-Beuve, *Cariátides*; Gustavo Planche, *Polycrate*; Barbey d'Aurevilly, *Molossard*; Gautier, *Polichrome*; Lamartine, *Raphael*; José Mery, *Bourimald*; Villemessant, el fundador de *Le Figaro*, *Gorgias*; Alfredo de Musset, *Falconey*, y así todos los literatos y poetas de mediados del siglo anterior.

Quien desee conocer a fondo la sociedad literaria francesa durante el segundo Imperio no tiene más que recrearse leyendo los *Jueves*, de Mme. Charbonneau. Encontrará en ellos muchas anécdotas interesantes, y verá que los escritores de aquel tiempo eran, por lo general, bastante picajosos.

---

## IV

### Académicos

AUNQUE los españoles pecamos también a veces de vanidosillos, no está muy extendida en España la pasión de ser académico, a la que llaman nuestros vecinos ultrapirenaicos, aludiendo al color del uniforme que usan los "inmortales", *fiebre verde*.

Claro que entre nuestros escritores hay muchos que se mueren por entrar en el palacete de la calle de Felipe IV, pero la Academia, salvo algunas excepciones, procede con acierto en la selección de sus aspirantes.

La estima por la Academia y los académicos se halla, no obstante, en nuestra tierra circunscrita a un círculo muy reducido. La masa general del país, el gran público, maldito el aprecio que da a la condición de académico y a cuanto la Academia realiza en uno u otro orden de la cultura.

En Francia, donde la consideración y el respeto a lo que signifique literatura y culti-

vo de la inteligencia están, por fortuna, más extendidos y son a la vez más intensos que en España, se habla continuamente de la Academia y de lo que se hace, se dice y se proyecta en el palacio Mazarino.

Allí las recepciones son más solemnes. La rotonda que hay “bajo la cúpula” se adorna con tapices; el recipiendario entra en compañía de sus padrinos, mientras en el patio redoblan los tambores. Para obtener invitación a una de estas ceremonias se necesita Dios y ayuda, y no se habla en París de otra cosa que de la Academia siempre que hay elecciones, o entra un nuevo “inmortal”, o se distribuyen los premios a la virtud y al talento.

Para dar idea de cómo preocupa en Francia la Academia, baste decir que una de las obras teatrales más gustadas en París antes de la guerra fué *L'Habit vert*, de Flers y Caillavet, cuyo tercer acto se dedica casi por entero a la lectura de un discurso de recepción, que viene a durar unos tres cuartos de hora.

También ha obtenido éxito hace pocos meses la pieza en un acto, de Henri Lavedan, *L'Immortelle*, que, como su título indica, se consagra al feminismo académico. Una aristócrata que escribe novelas muy divertidas y que es conocidísima del gran público (no seamos maliciosos y pensemos en Gyp), dispu-

ta un sillón académico a su marido. un historiador a quien nadie lee por pesado.

Al final todo se arregla, no recuerdo en este momento cómo, ni hace falta, pues lo único que importa consignar aquí es que se aplaude y se ve con gusto en Francia una obra teatral en la que no se habla de otra cosa que de la Academia.

Así se comprende que en los periódicos suelen pagarse muy caros los artículos que llevan la firma de un "inmortal", y se haya formado una lista muy curiosa de los que han padecido la fiebre verde. De ellos, unos se curaron con el ingreso en la Academia; otros murieron sin ver sus ansias realizadas.

El erudito Albert Cim consagra un artículo a las víctimas de la fiebre verde en *La Revue* del 1-15 de abril de 1919. El trabajo de Cim es de lo más ameno, curioso e instructivo que pueda imaginarse.

Vemos desfilar por él al abate Trublet, inmortal por un "palo" que le dió Voltaire cuando dijo que su tarea se limitaba a compilar lo escrito por otros de espíritu más cultivado que el suyo. Trublet formó al fin parte de los "cuarenta", después de haberse presentado a todas las vacantes que en un cuarto de siglo se produjeron en la Academia. Alguna

de sus repetidas derrotas le costó una enfermedad.

El poeta y caballero Dorat murió sin ser académico, después de haberlo pretendido en diez y ocho ocasiones. Colardeau, otro poeta del siglo XVII, rival de Dorat, falleció el día en que le eligieron. Si había deseado entrar en el palacio Mazarino, lo prueba la frase siguiente, que no se caía de sus labios: "Si llego a ser académico, nada faltará en mi vida."

¿Y qué no decir de los dramaturgos Casimire Bonjour y Fernand Fabre, candidatos perpetuos a la Academia, el primero de los cuales dejó de entrar por sólo un voto, y el segundo murió cuando los "inmortales" estaban ya dispuestos a elegirle?

El autor de *Adolfo*, Benjamín Constant, murió de disgusto, por no haber podido sentarse *sous la Coupole*. Lo asegura Edgard Quinet en sus *Lettres d'exil*.

El último que ha muerto de la fiebre verde, en 1916, fué el conde Charles de Pomairols, poeta muy estimable, que vivía rico, tranquilo y feliz en su palacio de Pesquiés, en el Aveyron, cuando a uno de sus amigos, que era académico, se le ocurrió presentarle su elección como cosa facilísima. El pobre Pomairols no consiguió ceñirse el uniforme verde, pero es seguro que sus gestiones para mover a

su parte a los “inmortales” y el disgusto de ver que sus pasos eran inútiles le aceleraron la muerte.

De todos los mencionados, y de otros cuyos nombres omito, ninguno alcanzó acaso tantos grados de fiebre verde, como Régis de Chantelauze. Su afán de inmortalidad académica ha hecho que los franceses le miren un poco en broma. No lo merece. Sus estudios sobre Commynes, María Estuardo y el cardenal de Retz son de lo mejorcito que se conoce en el asunto. René Vallery-Radot, el yerno de Pasteur y testamentario de Chantelauze, ha donado a la biblioteca del Instituto de Francia, cumpliendo la voluntad de aquél, los libros y papeles que Chantelauze poseía sobre el cardenal de Retz y el siglo de Luis XIV, todos ellos de capital importancia.

Chantelauze fué quien fundó, hacia 1870, una sociedad literaria y artística muy original: la de los *Tímidos*, de la que formaban parte, entre otros muchos, Coppée, Sully Prudhomme, Cherbuliez, André Theuriet y el citado Vallery Radot. El biógrafo y rehabilitador de María Estuardo y de Retz murió de repente, sin ver realizado el sueño de sus últimos años.

¿Qué ventajas tiene el ser académico, cuando tantos lo desean y tan graves disgustos causa el verse derrotado?

Ernest Legouvé dice en sus *Sesenta años de recuerdos*: “La Academia ofrece una enorme ventaja; nos permite ser todavía alguna cosa cuando ya no somos nada...”

Y no han de atribuirse estos deseos a la sola vanidad. La mayoría de los que sueñan con un sillón académico tienen por lema de su conducta el espíritu, el significado ideal de estos dos versos, que inserta Luis Veuillot en sus *Olores de París*:

“Qui me dira comment se fait l'Académie?  
Pourquoi Pantoufle en est, et Sabot n'en est  
[pas!”

Por muy poco que uno se estime, hay que estimarse *Sabot*, por lo menos.

Este y otros muchos epigramas contra la Academia Francesa y los académicos pueden verse en otro artículo de *La Revue* de 15 de octubre de 1922, firmado por Víctor du Bled, y en la obra de Octavio Uzanne, *Sottissier des mœurs* (París, 1911), donde se dice sin eufemismos que la coletilla “de la Academia Francesa”, bajo la firma de un escritor, asegura a los libros una venta de dos o tres mil ejemplares más de los que se venderían normalmente sin ser el autor académico.

En España no alcanza, por desdicha, igual valor la dignidad de académico. Para la venta de obras y la colocación ventajosa de artículos

de periódico da lo mismo pertenecer o no a la Academia. Y si bien pudiera hacerse otra lista de atacados de “fiebre verde”, y se podrían contar muy sabrosas anécdotas y sucesos referentes a nuestros “inmortales”, confesemos que el relato interesaría a muy pocos, y quien lo publicara no cosecharía más que odios y enemistades.

Otro capítulo muy curioso en la vida académica es el de los discursos de recepción.

En la Academia francesa, los discursos de recepción estudian únicamente la vida y la obra del académico cuya vacante se cubre. Los discursos de contestación corren a cargo de quien era presidente de la Academia el día de la elección del nuevo miembro, teniendo en cuenta que la docta Corporación a que dió vida oficial el cardenal de Richelieu elige presidente cada trimestre, y así son pocos los “inmortales” que no ocupen alguna vez la presidencia.

En la Academia Española sólo tres veces, que yo recuerde, se ha seguido la tradición francesa, dedicando todo un discurso de ingreso al antecesor. Me refiero a D. Rafael María Baralt, que estudió la persona y la obra de Donoso Cortés; a D. Jacinto Octavio Picón, que trató de Castelar, a quien sucedía, y a D. Andrés Mellado, cuyo discurso está consa-

grado por entero a D. Francisco Silvela, de quien no pudo hacer el panegírico su sucesor inmediato, el sacerdote y eminente cervantista D. Cristóbal Pérez Pastor, porque murió antes de posesionarse de su silla.

Sólo la Academia Francesa celebra en Francia solemnemente la entrada y posesión de los nuevos académicos. Las demás que componen el Instituto posesionan de su plaza a los recientemente elegidos en sesión ordinaria y sin discursos. Así se hacía antes en todas las Academias de Francia y de España.

La costumbre de los discursos de recepción tuvo la siguiente historia, que nos cuenta Sainte-Beuve en sus *Derniers portraits littéraires* (París, 1852), a propósito del discurso de entrada en la Academia de Alfred de Vigny.

Al abogado Oliverio Patru se le ocurrió, rompiendo con la costumbre, dar las gracias por su elección, al vestir por vez primera el uniforme verde. Como Patru era un orador de cuerpo entero, su discurso gustó extraordinariamente a sus colegas. Tomó el ejemplo de Patru el famoso Charles Perrault, el de los cuentos, el que renovó con mayores bríos que nunca la querella entre antiguos y modernos, tomando la parte de los últimos. En su discurso de gracias lamentó que actos de esa naturaleza no se celebraran en público, con toda solemnidad, y

pidió a la Academia que se aceptase su proposición, la cual, una vez aprobada, se ha seguido desde entonces.

La primera recepción celebrada con arreglo al proyecto de Perrault fué la del famoso orador sagrado y estupendo estilista Valentín Esprit Fléchier, que entró en la Academia en 1673 y que fué obispo de Lavour y de Nimes.

A Fléchier, que en su juventud frecuentó el Hotel de Rambouillet, le debemos dos excelentes biografías de españoles: la de Teodosio el Grande, que tradujo el Padre Isla en 1783, y la de Cisneros, que vertió al español y publicó en Zaragoza en 1696 el canónigo de La Seo, D. Miguel Franco de Villalva.

De las Academias pasó en España la costumbre de los discursos de recepción a las Universidades, si bien en éstas duró muy poco. Hace cincuenta y sesenta años, los catedráticos leían un discurso sobre un tema de la asignatura que iban a explicar. Recuerdo haber leído el de D. Mariano Viscasillas, catedrático de hebreo, que versa sobre el Libro de Job.

Si algunos entraron en la Academia sin discurso, porque no se acostumbraba a componerlo en su época, otros, en cambio, tienen dos. Ejemplo: Jules Janin. Tuvo éste una vez por muy segura su elección, e hizo el discurso.

Resultó derrotado, e impaciente para esperar ocasión más propicia, publicó su prematuro trabajo con el siguiente título: *Discurso de recepción... a las puertas de la Academia*. Por fin vió colmados sus esfuerzos, y su discurso verdad, el que leyó “bajo la cúpula”, fué, como el de Buffon, modelo en su género.

---

## V

### La conversación en la literatura

**M**UCHAS veces se ha tratado—en Francia particularmente—de los conversadores que se dedican a las letras, y de cómo se puede advertir en sus escritos aquella su cualidad dominante. Es cierto. Las páginas de Barbey d'Aurevilly descubren al conversador a las primeras de cambio; un conversador genial, elegante, brioso, enérgico, noblemente masculino. Los guantes blancos de cabritilla charolada, respunteados con hilos de oro—los guantes blancos que supo conservar en todo momento a través de todas las miserias de su vida, como él mismo decía a François Coppée...., no son obstáculo para que salgan de su boca o bajen a su pluma las frases más aceradas y terribles, los gritos más acerbos de la indignación, la palabras más duras contra los vicios y las estupideces sociales, los dictionarios más crueles contra los escritores hipócritas, mentecatos, mediocres y grises. En Barbey, la página escrita

y la conversación vienen a ser la misma cosa: el producto de un temperamento exaltado, clarividente, en el que hay tanto corazón como cerebro y tanta voluntad como fe. Puede decirse que no escribe; habla, y su conversación flúida, llena de ideas y atisbos geniales, nos envuelve como en una malla de acero que tiene suavidades de encaje: la cota del *Lorenzaccio*, de Musset, sustituyendo la coraza de Guisa, el “acuchillado”.

Yo creo, contra lo que han dicho algunos escritores franceses, que esta permanencia de la conversación en novelas y críticas contribuye a su frescura y juventud perenne. Barbey no crea, como Cervantes, Shakespeare y Balzac; conversa, y la misión del conversador, del narrador—que quizá resulte término más apropiado—consiste en enlazar ideas, apurar pensamientos, remover el fondo espiritual de hombres, acciones, aspectos sociales y costumbres, y luego servir a los oyentes esas labores de la inteligencia con arreglo a un ritmo determinado, que en Barbey es el de la espada que defiende el altar.

Los personajes de Barbey no viven por su propio impulso, pero nos cautiva el fuego con que están presentados, nos enamoran el colorido que les da vigor y el hilo de la idea central que les une, sin romperse nunca. Las novelas

de Barbey son a manera de tablas góticas con áureo fondo. Diríanse pintadas por un antiguo cenobita del Monte Athos, que se complace en forjar historias de los tres enemigos del alma. Las figuras, un poco convencionales y hieráticas, no se salen del cuadro, ni escapan al mundo, como don Quijote, Shylock o Grandet, pero ¿quién no se rinde a la gracia, a la incomparable belleza de la pintura? Las palabras de Barbey d'Aurevilly son como los hilos de colores que van tejiendo un tapiz maravilloso, un "arrazzi", sin más perspectiva que el cielo visto detrás de una ventana en alto. ¿Qué no daríamos por tener semejante joya entre nuestros objetos familiares?

Sí; es justo que los conversadores dejen por escrito a la admiración de los siglos venideros el fruto de su genio, de su talento, de su modo especial de ver las cosas. Hay que crear o narrar, y como lo primero es difícil, hasta el punto de que los creadores, a través de toda la historia, pudieran contarse con los dedos de la mano, hay que cultivar el arte de la narración.

La conversación es la oratoria en casa, como la oratoria es la conversación en la tribuna, en el foro, en el púlpito. Genéricamente, el conversador es el orador, que deja el uniforme de gala y departe, vestido de frac o de chaqué,

en una tertulia selecta. Cicerón, por ejemplo, es orador en las arengas políticas, en las *Filípicas*, en las *Catilinarias*, en los discursos forenses; en cambio, las *Cartas* nos amistan con el conversador. El Cicerón del *plebeio sermone*, de los *cotidianis verbis*, no es menos artista que el émulo de Demóstenes, el literato pomposo, el mantenedor de las frases perfectamente equilibradas y simétricas. Cada género requiere su forma propia, la cual será siempre modelo de expresión si quien la maneja sabe sentir el arte y no pierde el compás en el ritmo que atañe a las ideas, los conceptos y el habla.

La literatura en prosa—quizá la regla pudiera también aplicarse a la poesía—es creación o narración, y hay que optar por la segunda cuando no se tienen condiciones para la primera.

\* \* \*

Se contestará que la palabra escrita es cosa diferente de la palabra hablada, y que la escritura no puede ni debe igualarse a la oratoria y la conversación. La diferencia no es tan fundamental como creen algunos. Es cierto que existen frases para la vista y frases para el oído, y que, sobre todo en la época moderna, lo escrito se destina a que viva más tiempo que lo hablado, y se pone en su concepción y en

su expresión mayor cuidado y estudio más paciente y atento. También está fuera de duda el hecho de que conversadores amenísimos y de mucha instrucción, o no escriben o escriben mal, mientras hay escritores de palabra preciosa incapaces de hacerse escuchar cinco minutos. No me pasa inadvertido tampoco que, según la naturaleza de las distintas lenguas que dividen a los humanos, unas se prestan más a la escritura y al verso, como les sucede, por ejemplo, al latín y al castellano, y otras parecen haberse formado para una conversación alada, chispeante, ingeniosa, sutil, como ocurre con el griego y el francés. Claro que los españoles debemos cultivar el arte de la conversación. A fuerza de estudio se irá haciendo flexible nuestra lengua para estos menesteres de íntima amistad y de familiaridad culta. El español, como el latín, son lenguas de lo permanente, de lo fijo, de las expresiones que han de conservarse en mármoles y en bronces. Tienen prosodia más rica que el francés y se ajustan al verso musical y a la oratoria de alto coturno mejor que el idioma de Molière y Chateaubriand. Pero del mismo modo que los franceses hacen versos y cuentan con oradores como Lacordaire, Jaurés y el conde Albert de Mun, es de razón que los españoles no dejemos secar la flor exquisita de la conversación. Multiplí-

quense las tertulias literarias y las reuniones de culto y apacible esparcimiento, en las que se cambien ideas, no fichas de "mah-jongg" y naipes de "bridge". Con ellas nacerán conversadores, y de la conversación surgirán literatos, porque literatura narrativa y conversación vienen a ser idénticas en el fondo, y la mayoría de las veces sólo se distinguen en casos especiales de psicología experimental y de pedagogía en el capítulo de los sistemas para desarrollar aptitudes y hábitos.

\* \* \*

La literatura nace de la oratoria, y ambas de la retórica. Hacia el año 466 antes de Jesucristo cesan en Sicilia las tiranías de Hierón de Siracusa y Trasíbulo. Quienes tenían confiscadas sus propiedades incoaron procesos abundantísimos en número, a fin de que se les devolvieran sus bienes, y entonces nació la profesión de abogado, que los griegos llamaron logógrafos. Para convencer a los jueces de la razón de sus defendidos era necesario saber hablar, y el arte de la oratoria, a base de dialéctica, se redujo a normas precisas, cuya posesión permitía litigar con acierto. Hubo en seguida escuelas de declamación y de retórica: las de Córax y Tisias, en la Magna Grecia;

las de Antifone Andócides y Gorgias Leontino, en Atenas... Los retóricos fueron pronto sofistas; los oradores supieron conversar. Sócrates conversa, no escribe, y cuando Demóstenes quiere dominar palabras y períodos no encuentra medio más adecuado que aprenderse de memoria la *Guerra del Peloponeso*, de Tucídides. Un buen escritor produce aquí un orador, “el más perfecto orador de la humanidad”, como ha dicho D. Salustiano de Olózaga. El caso puede repetirse y muchas veces se ha repetido a la recíproca. Pero conviene ya descender de tan altas regiones y de tiempos tan remotos. Digamos conversación en vez de oratoria. Si un conversador domina su arte con el hechizo de un Luciano, de un Arrio, de un Epicteto, ¿por qué no ha de llevar su verbo a la página escrita?

\* \* \*

La novela, el teatro, la crítica, y, sobre todo, el ensayo, se prestan a ser sustitutivos de conversación amena y fecunda. Que se converse por escrito y no hablando es, en último análisis, cuestión de poca monta. En Valera, ¿cómo distinguir al conversador del literato? Todo su mérito insuperable, ¿no provendrá, si bien se mira, de sus facultades sorprendentes de conversador? El tema se ha tratado ya a satisfac-

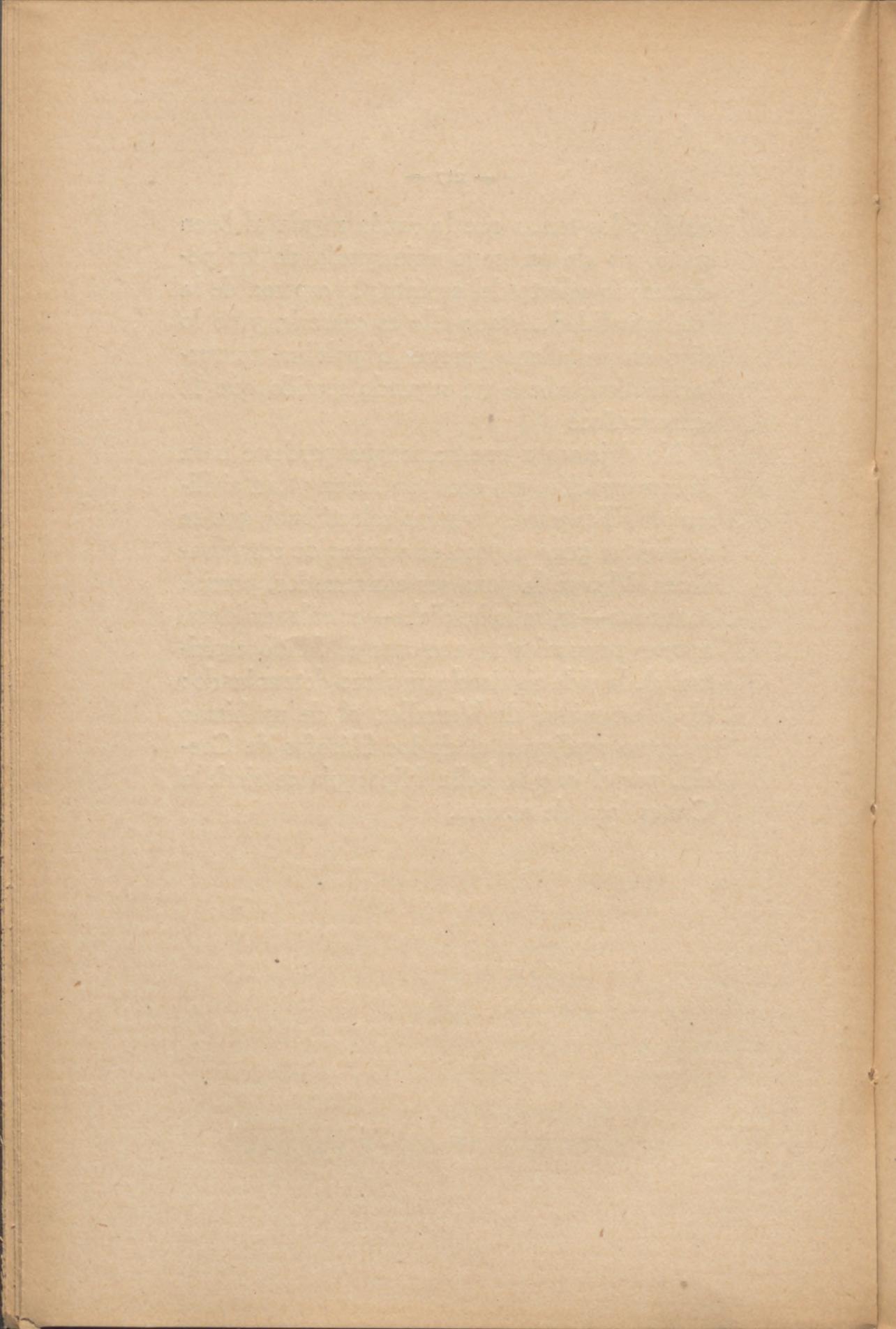
ción de todos por otro conversador de mucho gracejo: el conde de las Navas.

La mayoría de las comedias de Benavente y Linares Rivas son conversaciones escenificadas. Forman excepción entre las obras del primero *Señora ama*, *Los intereses creados* y no recuerdo si alguna otra más. De Linares dejan de ser conversaciones *El caballero lobo* y otras que por su naturaleza especial no se amoldarían acaso a ser habladas en una tertulia, en un *salon où l'on cause*, como dicen los franceses.

Sassone es otro conversador de la escena, y conversadores son la mayor parte de los buenos comediógrafos actuales de España y de Francia; conversadores quienes pronuncian conferencias; conversadores los ensayistas; conversadores quienes escriben artículos amenos... Hay conversación en el periódico, en la novela, en el libro de cuentos, en la charla de sociedad. Todo lo que no sea ciencia demasiado rigurosa, exaltación de sentimientos o ideas sublimes, canto a toda orquesta de motivos épicos y trágicos; todo lo que escapa a lo solemne, grave y majestuoso; lo ajeno a la religión, a la patria, a los ideales levantados por los que daríamos nuestra vida; lo que se resume en la existencia corriente, en la urbanidad, en el trato de nuestro prójimo, que todos hemos de procurar sea agradable y conforme a un temperamento ex-

quisito; los temas que la razón regala al buen gusto, no sin un gesto avinagrado de los pedantes; lo selecto del espíritu; la espuma de la intelectualidad... todo ello es *causerie*, y no lo digo en castellano porque la palabra conversación tiene ahora un segundo sentido que la empequeñece

No dejemos a nuestra lengua perderse para la conversación, esa cosa tan latina y tan civilizadora. Tengamos tertulias selectísimas que se conviertan poco a poco en viveros de conversadores. Merece la pena ser conversador, porque conversar—antes lo he dicho—es enlazar ideas, apurar pensamientos, remover el fondo espiritual de la vida siguiendo un ritmo determinado: el de un minué de Versalles, el de un himno guerrero medieval, el de los filósofos de Grecia, por el que la bella Hiparquia se rinde a Crates loca de amor...



---

## VI

### Las crónicas de sociedad

CONSTITUYEN las crónicas de sociedad un género literario especial dentro del periodismo? ¿Merecen los cronistas de salones figurar en las historias de la literatura y que se citen sus nombres al lado de los críticos de fama, los escritores políticos, los que tratan cuestiones sociales y los que firman cuentos, crónicas y hasta artículos virulentos a la manera de Rochefort, Mirbeau, Drumont, Clemenceau, León Daudet?

He aquí un tema de discusión muchas veces suscitado y abandonado luego como el clavel o la gardenia que lucimos unas horas en la solapa del frac.

En esto, como en todos los problemas literarios, la respuesta tiene que ser conforme a los méritos del cronista, a la sustancia gris del que cultiva dicho género. Una crónica de sociedad: la descripción de un baile, de una comida, de un acto protocolario, de un palacio suntuoso,

de unos jardines de ensueño, de un vestido, de un conjunto de damas enjoradas para una fiesta, puede ser una maravilla literaria o el colmo de lo anodino, de lo vulgar, de lo manoseado. Lo repito: todo depende de quien lo haga y de como resulte después la obra. Hay una novela francesa—una novela sin importancia—sin otra cosa de mérito que unas estupendas descripciones de vestidos femeninos elegantes. Me callaré el título del libro y el nombre del autor. Aquello, en una crónica mundana habría servido para acreditar a un cronista. En los artículos sobre vida del gran mundo que suelen publicar los periódicos españoles—sigo sin querer citar nombres, para que llegue el elogio a todos los cronistas—hay dos condiciones que dignifican sobremanera este género periodístico, tenido a veces por frívolo e insignificante.

Una de ellas está en el valor histórico con respecto a las generaciones futuras. La otra se refiere al modo, al ritmo, a la tendencia intelectual y estética en que hasta ahora se van concibiendo y realizando esta clase de labores periodísticas.

Los periódicos reflejan en sus columnas la vida elegante contemporánea. Los Dezobry, los Boissier, los Rich, los Heuzey, los Fougère, los Cagnat, los Daremberg-Saglio del mañana tendrán que acudir a estos textos, como hoy

acuden al *Satiricón*, de Petronio; al *Deipnosophistae*, de Ateneo; a los *Amores* del seudo Luciano; a la *Historia augusta*, de Elío Lampridio. Si andando los siglos interesa la vida actual, ¿dónde hallar mejores fuentes para el capítulo de elegancias que en los artículos recopilados o sueltos de nuestros revisteros de salones? Hasta las reglas más o menos indispensables para la buena compostura en sociedad son objeto de un notable libro del barón Fouquier. Además, el género cuenta con precedentes de no escaso valor. En los libros de historia existen páginas que son verdaderas crónicas mundanas. Y las hay innumerables, para todos los gustos y temperamentos. De haberse despreciado estas descripciones, ¿cómo tendríamos noticia de lo bien que sabía recibir en la época del Renacimiento el cardenal Riario y del famoso banquete de la Farnesina, en el que se sirvieron lenguas de papagayo y se tiró al Tíber la vajilla de oro, una vez usada?

Pedro Riario, cardenal de San Sixto, patriarca de Constantinopla, gobernador general de los Estados de la Iglesia, arzobispo de Sevilla y de Florencia y sobrino del Papa Sixto IV, quiere obsequiar un día a la princesa Leonor de Aragón, prometida del duque de Ferrara. Para ello improvisa un palacio en la plaza de los Apóstoles; lo hace tapizar de oro, de seda y de

lana, que es un primor como trabajo artístico; sirven a la mesa criados vestidos de seda; los invitados se lavan las manos en agua de rosas, y al final hay un espectáculo de pantomimas mitológicas y alegorías representando todos los productos de la naturaleza.

El banquete de la Farnesina, dado por Chigi, a la sazón su propietario, lo describe Ticiano, que asistió a él.

¿No son estos relatos, entre muchos otros esparcidos por novelas, memorias, epistolarios y libros de historia grande y menuda, verdaderas crónicas de sociedad, modelos de tan difícil género?

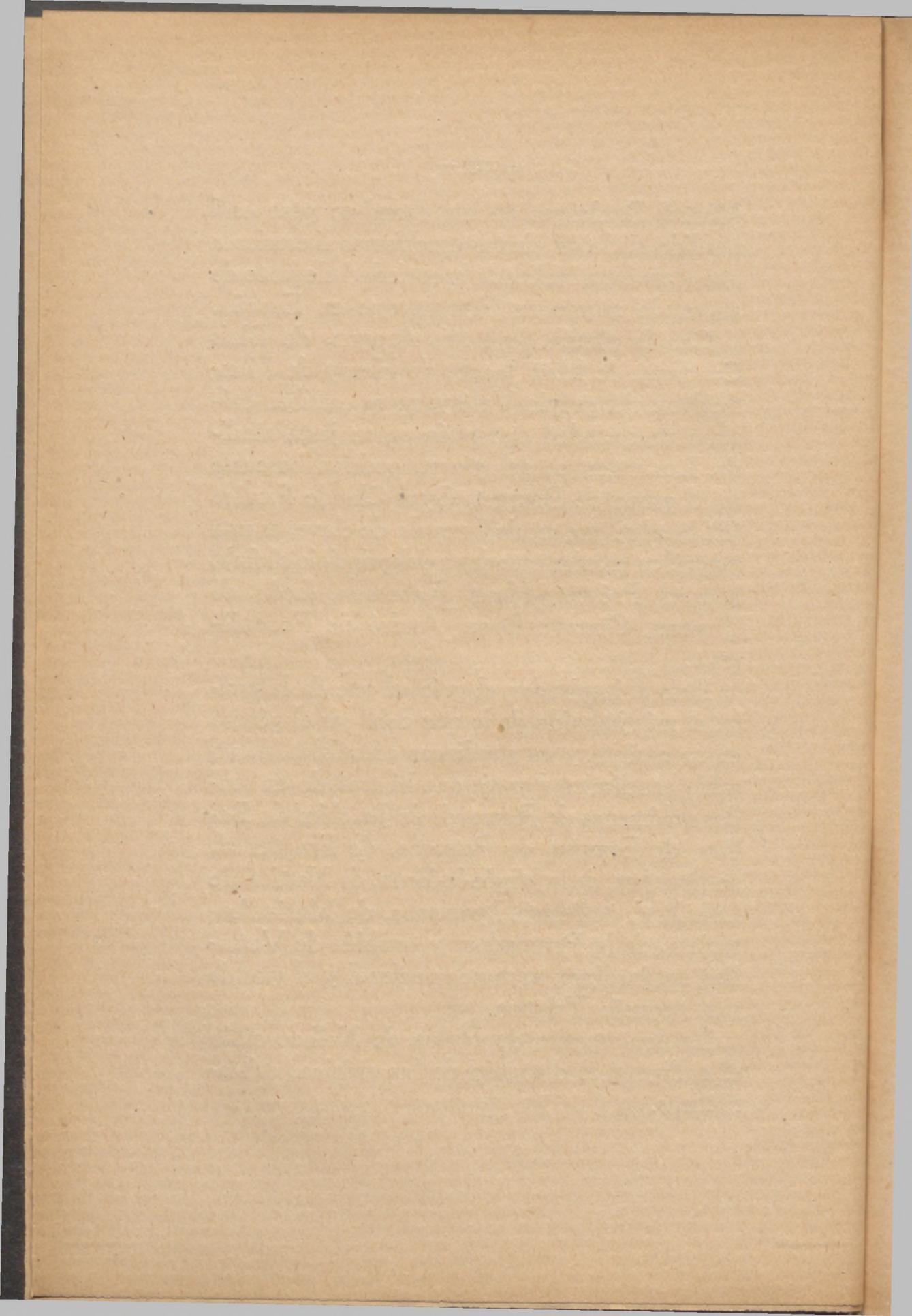
La crónica mundana, si ha de responder a un principio de elegancia, de cortesanía, de culto a la mujer, necesita no abandonar nunca dos patrones que quizá sean uno solo: el espíritu del Renacimiento italiano, que acabo de apuntar, y el siglo XVIII de Francia, con sus minués, sus damitas empolvadas, sus fiestas galantes a modo de Boucher y de Fragonard, sus porcelanas, sus madrigales, fiel trasunto de una especie literaria anterior: los "bombones para la Reina", de Benserade. El cronista de la *high life* podrá llegar a la anglofilia con Brummell, con milord Arsouille, con muchos otros personajes de cuyos nombres y de cuyas acciones nos dan noticia Barbey d'Aurevilly en su *Dandismo* y

Marcel Boulenger en sus *Dandys*; pero está perdido si da en ciertos esnobismos literarios a que se muestra inclinada la sociedad elegante de ahora, lo mismo en Francia que en España.

Con la pluma de Louis Aragon, de Blais Cendrars, de Max Jacob, de Henry de Montherlant, del propio Valéry, no se escriben crónicas de sociedad que estén en su justa medida. Los maestros del género podrían buscarse en el grupo de Bourget, Gyp, Claude Farrère (*El hombre que asesinó*, novela de clave, es una magnífica crónica mundana del principio al fin). Marcel Prévost, Henri Rabusson, León de Tinseau, Gustave Droz, André de Fouquières...

Pero el inspirador, el guía, el que da la pauta, el más imbuído de lo que debe ser el género en su espíritu y en sus líneas esenciales, es un sabio académico francés que ha tratado en sendos volúmenes de Ronsard, de Joachim du Bellay, de Erasmo, de Petrarca, de Fragonard, de Boucher, de la Vigée-le-Brun, de Nattier, de Luis XV, de María Leczinska, de María Antonieta, de la Pompadour y también de Versalles, sus jardines, su museo nacional y el grande y el pequeño Trianon.

En los estudios de Pierre de Nolhac están el código y el diapasón de las crónicas aristocráticas.



---

## VII

### La nariz de Cleopatra

**L**A nariz de Cleopatra, ¿habrá cambiado la marcha del mundo, como suele decirse siempre que la frase viene a pelo? Se puede contestar en forma negativa, sin vacilaciones.

Cleopatra no cambia la historia, por lo menos la historia de la civilización, que es lo que interesa, y el combate naval de Actio, como muchas otras batallas de la Roma de aquel tiempo, resuelve el triunfo de un personaje sobre otro, la hegemonía de un partido político y la ruina de su contrario.

Egipto y Roma no significan en el reinado de Cleopatra la pugna entre dos civilizaciones distintas, cosa que representan, verbigracia, las guerras púnicas, por lo cual el *Delenda est Carthago*, de Catón, tenía su sentido. El espíritu griego reinaba durante los Triunviratos por todos los países cultos. Lo mismo Cleopatra que Julio César y Marco Antonio, son griegos espiritualmente, y Cleopatra lo es además por el

nombre y por la sangre. La historia camítica de Egipto, es decir, el Egipto de los antiguos Faraones, termina relativamente pronto: antes de la conquista persa.

Recuérdense las sublevaciones de los ejércitos mercenarios griegos, a las órdenes del rey de Egipto en el siglo VI antes de la Era Cristiana. Amasis favoreció el incremento que iban tomando en el país del Nilo las colonias griegas, y precisamente por la enemiga de estos extranjeros a Persia decidió Ciro atacar a Egipto. La batalla de Pelusium, ganada por Cambises a Psammético III en el año 525 antes de Jesucristo, inaugura el dominio persa, que dura ciento diez años. Los reyes del Irán forman en Egipto la XXVII dinastía. Las dos siguientes carecen de importancia y la conquista de Alejandro, con la fundación de Alejandría, abre para el Egipto el período francamente, decididamente griego. Los Tolomeos constituyen la dinastía de los Lágidas y descienden, como nadie ignora, de Tolomeo Lago, general del monarca macedón que quiso someter el mundo a su capricho.

Claro que Grecia no es exclusivamente maestra del Egipto. Algo recibe ella, en cambio, de la cultura que floreció en tierras del Nilo; pero el elemento principal de la civilización alejandrina es heleno, y si en Alejandría se va reali-

zando poco a poco la mezcla entre el Oriente y el Occidente, entre Asia y Europa, Grecia es la que pone la sustancia, la medula, la vértebra de aquel espíritu que más tarde ha de ser dignificado y santificado por el Cristianismo.

La ciudad fundada por Alejandro en la costa mediterránea de Egipto es el núcleo, el centro, la unión entre el mundo antiguo y el moderno. No olvidemos que Tolomeo II Filadelfo mandó redactar la llamada versión de los Sesenta, y que por ella llegó a noticia de todos los pueblos cultos el Antiguo Testamento de los hebreos. La biblioteca de Alejandría contaba 400.000 obras. Antes de destruirla totalmente el califa Omar había quedado ya muy mermada. En una de las visitas amorosas que hizo Julio César a Cleopatra se incendió una de las naves que iban con el vencedor de Pompeyo y se comunicó el fuego a una parte de la biblioteca.

Por otro lado, la ironía griega, que bautizó a las Furias con el nombre de Euménides (graciosas), se continúa en los calificativos que reciben algunos Tolomeos. A uno le llaman Filadelfo (amador de sus hermanos), porque los hizo matar; a otro Filopator (amador de su padre), porque fué parricida. Todos los monarcas llevan sobrenombre griego: Eupator, Evergeta, Auletes, etc. ¿Qué significa, pues, el que

los Lágidas adoptasen los trajes y las costumbres de Egipto—entre ellas la de casarse con sus hermanas—, si en el fondo son griegos?

Roma, a partir de la conquista del Archipiélago, se heleniza de tal modo, que puede decirse que es una contrafigura de Grecia. Sus dioses son los mismos de Atenas, Esparta y otras ciudades de las islas y tierra firme del mar Egeo. Su literatura se calca en la del pueblo vencido, y políticos, tribunos y capitanes ajustan sus acciones a un modelo insigne de la patria de Homero. Plutarco nos da en esto idea perfecta de lo que fué Roma.

Si Egipto estaba helenizado y Roma también, ¿cómo pudo la nariz de Cleopatra cambiar el rumbo de la civilización? Sencillamente, no cambiándolo. La frase es bonita, y Cleopatra no fué ni con mucho una mujer vulgar; pero sus coqueterías, su erudición y gusto artístico, el episodio de haberse presentado a César envuelta en un tapiz que dos esclavos traían enrollado; sus fiestas navales, fluviales y terrestres; sus amores con Marco Antonio, y su trágico fin, mordida por un áspid, al lado de sus doncellas Iras y Charmias—no sin haber antes querido seducir a Octavio—, están bien para la poesía, la leyenda, las artes plásticas y aun la música descriptiva; para el historiador, son detalles de escasa importancia.

La victoria de Marco Antonio sobre Octavio, ¿qué caracteres especiales hubiera traído a la cultura, civilización y costumbres romanas? Próximamente los mismos que reportó el triunfo de su enemigo. Cleopatra habría sido entonces dueña del mundo, y es posible que la capital del Imperio se hubiese establecido en Alejandría y no en Roma. Por lo demás, lo exótico, brillante, vistoso, plástico, colorista, del arte egipcio y oriental, ¿no lo contemplamos también en la ciudad del Tíber durante los emperadores? En las cartelas jeroglíficas de los reyes de Egipto, junto a los Ramsés y Amenofis, figuran Augusto, Tiberio, Calígula, Claudio, Nerón...

Son estos monarcas y sus sucesores, por el lujo y las extravagancias de que se rodean, dignos émulos de los sátrapas y soberanos de Oriente y de los Faraones de Menfis y Tebas, encarnación del propio Osiris. Nerón obtiene honores divinos, y más tarde, mientras ciñe la púrpura imperial la familia siria, Heliogábalo, sacerdote del sol, renueva las costumbres de Sardanápalo y muere de modo semejante a como acabó el emperador de Asiria. La tumba de Adriano, que es hoy el castillo de Santángelo, de Roma; ¿no recuerda, acaso, por su fastuosidad, a las pirámides? El lujo se lleva a extremos inconcebibles. A los peces de buen

tamaño que adornan los estanques, les sacan los ojos, para colocar en las órbitas gemas de valor...

No hubiera logrado más Cleopatra, y mucho menos Marco Antonio, que era general aguerrido y hombre de energía, pero de poco seso.

Respetemos, sin embargo, estas fábulas poéticas. Valen más a veces que la misma historia, como apunta Racine al comentar a Tácito; y de la frase que atribuye a la seductora nariz de Cleopatra el poder de haber mudado la marcha de la civilización y los destinos del mundo digamos aquello de *si non e vero, e ben trovato*.

---

## VIII

### La ilusión de la Historia

**C**UANDO se estudia la Historia a grandes rasgos, en síntesis, en bloque, abarcando en un aspecto común varios territorios y varios siglos, es siempre seguro el error y se deforma la realidad en términos que no sospechan quienes poseen por todo conocimiento histórico las nociones concretas de un manualete vulgarizador. Luego, a fuerza de repetir los mismos tópicos, llegan éstos a pasar como verdades evidentes y se forma una idea falsa de cada pueblo y cada época, la cual, por obra y gracia de la mayor cantidad de opiniones que la sustentan, viene a convertirse, por modo inconsciente para la mayoría de los individuos, en algo concreto, casi tangible.

Así, es frecuente hablar de Grecia y Roma, del antiguo Oriente, de la Edad Media, y cada uno de estos términos tiene un significado real para las personas cultas. La idea que de ellos tenemos como manifestaciones diversas de la ci-

vilización humana, ¿se corresponde con la realidad? Grecia, ¿es en cada uno de sus años de grandeza cultural lo que se imagina? ¿No hay que distinguir en Oriente la Caldea, y Persia formadas por elementos arios de Asiria, Nínive y Babilonia, países semitas? La Edad Media, ¿es la misma en Alemania que en España, Francia e Italia y en el siglo IX que en el XIV?

El lector, con su buen juicio, contestará a estas preguntas y verá en seguida que no conviene sentar afirmaciones categóricas cuando se habla de una modalidad histórica que abarca varios años, distintos pueblos, diversas razas y extensos territorios.

Tomemos el ejemplo de Grecia. Nada más falso que el concepto general sobre la tierra de Pericles y de Fidias. ¿Qué entendemos por Grecia al simbolizar con este nombre una faceta del humano espíritu? En otros términos, ¿a qué período de la historia helena y a qué ciudad corresponde la realidad objetiva de nuestro concepto?

Para solucionar debidamente el problema sería preciso copiar los artículos que ha publicado en *Les Lettres* Maurice Brillant sobre este mismo asunto. Grecia para nosotros es solamente Atenas en unos cuantos años del siglo V antes de la Era Cristiana. Esparta es la eterna enemiga de Atenas. La guerra del Pelo-

poneso es, más en pequeño y tomada en consideración la diferencia de tiempos y países, algo así como la guerra entre Francia y Alemania. De raza, civilización y espiritualidad antagónicas, Esparta y Atenas se odiaban. No hablemos de las demás ciudades sitas en el archipiélago y en las costas y montañas de la tierra firme, cada una de ellas con su organización política y social diferente, su distinto concepto del arte, su incomprensión de cuanto pensaban y sentían sus vecinos.

La raza helena se formó por aluvión. Al entrar en la historia propiamente dicha (la prehistoria con su civilización micénica y otra porción de elementos esenciales para estudiar la psicología dispar de Grecia va tomando cada vez importancia mayor) hallamos en el territorio helénico tres pueblos distintos, producto, mezcla cada cual de sucesivas y anteriores inmigraciones: los jonios, los dorios y los eolios. Brillant encuentra en Grecia dos muestras de cultura antagónicas: la jónica, caracterizada por el espíritu amplio, comprensivo, amante de la belleza y del arte, y la doria, en la que domina el espíritu "geométrico", y cuya hegemonía en el siglo X antes de Jesucristo puede calificarse de medieval, porque lo mismo en la historia de Grecia que en la de Egipto hay períodos que suelen compararse al medievo. La primera ma-

nifestación cultural es la propia de Atenas. La recibe Grecia de los pueblos asiáticos llegados a su suelo antes de las invasiones nórdicas y tenidos, en hipótesis, para simplificar su estudio, por autóctonos. De esta escisión en el espíritu griego, mejor dicho, de este antagonismo cultural entre las distintas porciones geográficas de Grecia nacen la historia y la civilización helénicas verdaderas, que no son las sacadas a luz por el Renacimiento ni las exaltadas por Taine, que tiene mucha culpa de los errores que padecemos con respecto a la historia griega, por haber comprendido en el vocablo Grecia una pequeña parte del siglo de Pericles ateniense.

Vayamos al Museo de Reproducciones Artísticas y observemos la escultura griega, fría, armónica, académica, clásica, blanca, sin corines, de líneas serenas, símbolo de una belleza inalterable. ¿Tendremos la idea exacta de todas las escuelas de escultura que en Grecia florecieron? No. Dejando a un lado el romanticismo de Escopas y el arte geométrico de los dorios, que hace recordar a Persia y Arabia, pensemos un instante en la imagen de Palas que había en el Partenon. No parece griega, por estar vestida como nuestras Vírgenes, por estar pintada con colores chillones, por su barroquismo, un poco de mal gusto y un tanto bizantino.

En filosofía ocurre lo propio. Aristóteles no parece griego, por haber dado base con su sistema a la Escolástica de la Edad Media. Y, sin embargo, es por nacimiento tan griego como Platón.

Egipto no es tampoco el pueblo que contemplamos en la ópera *Aida* y en el bailable ruso *Cleopatra*. El país del Nilo se halla formado por varias ciudades, muchas veces enemigas unas de otras. Cada ciudad tiene su triada de dioses, sus sacerdotes distintos. Si Amehofis IV pasa por un rey anticlerical en Tebas, por haber restado influencia política a los sacerdotes de Amon, en otras ciudades se respeta y se venera su nombre. No es tampoco lo mismo el Egipto de Mini y de las dinastías tinitas que el de los Faraones posteriores a la invasión de los hipsos, y menos aún que el de los Tolomeos, los cuales conservan muy poco de camitas y viven de la cultura griega que las conquistas de Alejandro el macedón extendieron por el mundo.

El Derecho que llamamos romano tiene muy poco que ver con Roma. Su apogeo llega en el siglo VI con Justiniano, caído ya desde más de un siglo el Imperio de Occidente. El verdadero Derecho romano son las Doce Tablas, que nos recuerdan la historia de Virginia y de Apio Claudio el Decenviro, llevada por Tamayo a la

escena española. El *Corpus juris civile* medieval tiene de romano el nombre únicamente, y sólo puede ligarle a la ciudad del Tíber la asociación de ideas en los cerebros modernos.

La hispanista inglesa Elena M. Wishaw ha tratado en varios escritos suyos de la diferencia entre los mudaritas cordobeses y los xiitas o yemenitas sevillanos, que no hay que confundir al estudiar la historia de los árabes españoles. Lo corriente al hablar del islamismo en España es abarcarlo en bloque, sin parar mientes en la influencia que tuvieron los hijos de Witiza entre los invasores mahometanos, hasta el punto de fundar una genealogía de mestizos, de la que proceden en el siglo XV nada menos que los Abencerrajes o *Beni-Seraj*, y sin reparar que árabes (xiitas y sunnitas), almoravides, almohades y moros no significan la misma cosa.

Tampoco responde a la rigurosa verdad histórica la idea que nos formamos de la España goda en conjunto. Una de las recopilaciones legales de que trata la historia del Derecho español en el capítulo consagrado a los visigodos es el Código de Tolosa o de Eurico, dado por un rey extranjero en una población de Francia, y conteniendo leyes, usos y costumbres de la raza vencedora.

Y así hay en la historia sucesos y juicios equivocados a granel, porque no se investiga di-

rectamente acerca de su contenido real. El Compromiso de Caspe, uno de los acontecimientos más gloriosos de la historia aragonesa medieval, constituye, no obstante las reiteradas alabanzas de todos los siglos, una injusticia. No se trataba en él de elegir soberano, según el leal saber y entender de los compromisarios y el mérito personal de los pretendientes, sino ajustándose al derecho de agnación de cada aspirante. Con arreglo a éste debió ser elegido, no el castellano don Fernando el de Antequera, sino don Jaime, conde de Urgel, biznieto por línea masculina de Alfonso IV. El trono aragonés no admitía hembras, y mal podían éstas legar a sus descendientes facultades de que carecían. Don Fernando el de Antequera era nieto de Pedro IV por su madre, la reina de Castilla, esposa de Juan I, doña Leonor. Pero aun hay más, porque de admitir los derechos legados por hembras, debieron elegir soberano aquellos venerables varones, uno de ellos en los altares, al duque de Calabria, don Luis, nieto por su madre, doña Violante, de Juan I, y éste, como hijo de Pedro IV, es, por consiguiente, monarca posterior al que dió sus derechos al antequerano.

No he de continuar ni hacer un resumen de los hechos que menciona en sus dos artículos de *La Revue Mondiale* M. Gaston Cerfberr,

intitulados *La historia novelesca*, de los que no cito en estas líneas ni uno solo siquiera.

Lo que se dice de la historia puede asegurarse también de la mitología. Saben todos quiénes son Minerva, Venus, Júpiter y demás dioses del Olimpo griego. Pocos se fijan en la evolución de Minerva o Palas Atenea, que nació sin nombre y no para diosa de la sabiduría precisamente. De este error procede el que se haya fundado en Francia, bajo la advocación de Minerva, un partido que ve en su patrona tutelar lo que no fué la Palas griega, la exaltación de la inteligencia fría, sin mezcla de los sentimientos que del corazón dimanar.

No es racional en los tiempos modernos estudiar mitología sin enterarse qué representan los dioses y las hazañas que los seres mitológicos acometen. Ya está un poco pasado de moda el sistema astronómico de Dupuis, que sigue Flammarión en su *Historia del cielo*, mediante el cual todo hecho consignado en la mitología es un símbolo de revoluciones y acontecimientos astronómicos. Asimismo va muy de capa caída la tesis de Evhemero, que vivió en el siglo III antes de Jesucristo, y para quien los dioses son mortales divinizados en premio a sus heroísmos y saberes.

Para no errar en mitología es necesario haber saludado las obras de Max Müller, Tay-

lor, Mac Lennan, Frazer, Lang, miss Harrison, el alemán Wundt, y, en el campo católico, el Padre Schmidt, Bricout, el abate Bros y el *Christus*, que es un manual de historia de las religiones que publica en París un grupo internacional de católicos.

La causa de estas ilusiones o ideas falsas que se han formado y extendido con respecto a la mitología y a la historia se halla de un lado en el prurito de la síntesis antes de haber visto en el análisis con qué elementos se contaba para formar la historia y de otra parte en el subjetivismo con que se ha escrito la vida pretérita de la humanidad, tomando exclusivamente cada historiador aquello en que podía señalarse mejor su carácter propio personal. De la Revolución francesa, estudiada en el libro de Thiers, a la que presentan Tocqueville, Le Play y Pierre de la Gorce, hay casi un abismo. Creo que los últimos se hallan más cerca de la verdad que el primero. La Inquisición española no es idéntica en Llorente que en Menéndez y Pelayo, y nada digamos de Felipe II y de Don Pedro *el Cruel*, porque sobre ambos hay opiniones para todos los gustos.

Claro que la vida moderna no permite estudiar el detalle cada pormenor histórico de todos los tiempos y países. Por eso es necesario desconfiar un poco de cuanto corre por ahí como

verdad histórica e informarse de la autoridad y saber de los que lanzan esta o la otra especie.

En historia, la síntesis, el resumen vienen después del análisis, cuando se sabe a ciencia cierta o puede decirse que se ignora el contenido real objetivo de las investigaciones. De lo contrario, la fantasía, el subjetivismo sólo pueden formar leyendas y errores, los cuales, si son a veces poesía de buena ley, no son jamás historia.

---

## IX

### Una manera de estilización. El arte de Flaxman.

**N**O comprendo por qué está hoy Flaxman tan olvidado. Más que sus esculturas hicieronle famoso sus ilustraciones de la *Iliada*, la *Odisea*, la *Teogonía*, de Hesiodo; las tragedias de Esquilo y de Sófocles y la *Divina comedia*, de Dante. Y yo, que “bebo en mi vaso”, aunque sea todavía más pequeño que el de Musset, me atrevo a confesar mi admiración por el Flaxman dibujante y a ver en sus obras muy valiosos elementos artísticos de los que hoy se estiman en las producciones de última moda y en la ideología estética contemporánea.

El arte de Flaxman ayuda a gustar las bellezas clásicas de Homero, Hesiodo y los dos primeros trágicos de Grecia. Discípulo, más que de Winckelmann, de los pintores italianos del Renacimiento, Flaxman conserva en sus dibujos la línea elegante con que Van Dyck ha

caracterizado toda la pintura inglesa y sabe iniciar dentro del clasicismo que por entonces imperaba en las ideas de Europa el arte de la estilización, tan necesario para quien se dedica a ilustrar libros.

Las escenas de Homero y de los poetas mencionados cobran bajo el lápiz de Flaxman una gracia, una ligereza y un encanto que difícilmente se olvidan. Gustavo Doré es el ilustrador romántico de los poemas inmortales. Flaxman, muy anterior a él, se coloca en plano opuesto, y sin salirse del neoclasicismo que domina en su época, pone a Dante y a los griegos comentarios plásticos que entonan a maravilla con el ambiente artístico del siglo XVIII y los comienzos del XIX y llevan en su riqueza ornamental mucha parte del pensamiento estético de ahora.

El arte moderno se distingue en arquitectura con el estilo de los Perret; en escultura, con las obras de Bourdelle, de marcada tendencia arquitectónica; en pintura, con las reglas que ha formulado Maurice Denis para seguirlas fielmente en sus obras. Traduciendo estos nombres al castellano, diríamos quizá Anasagasti, Mateo Inurria, y, en escala menor (por lo que respecta al estilo, nunca al mérito), los Zubiaurre. Los gérmenes del arte moderno están en las catedrales góticas y en la manera artística de quien

supo comprender y amar estos monumentos medievales: Rodin. El arte moderno huye de la copia exacta de la naturaleza, que propugnaron realistas y naturalistas, con el propósito de sugerir ideas y sentimientos en la estilización.

¿Dónde puede estudiarse mejor dicha tendencia? ¿En qué rama de las bellas artes o de las artes industriales se ve con más claridad el nuevo estilo? Desde luego en la escenografía, tan descuidada en España, por más que siempre nos salga al paso en estas cuestiones el nombre de Mariano Fortuny, hijo del autor de *La Vicaría*.

La escenografía moderna abomina del naturalismo. El mismo odio a la reproducción naturalista de seres y cosas en la escena une las teorías de Georg Fuchs, Fritz Erler, los rusos Meyerhold y Stanislavsky; el inglés Edward Gordon Craig, hijo de la ilustre actriz Ellen Terry; el alemán Adolphe Appia y los pintores encargados de realizar plásticamente esos sistemas: Hans Beatus Wieland, los ya citados Erler y Craig; Ernst Stern y Egorof, que es tal vez el más completo de todos ellos.

La estilización teatral consiste en suprimir lo más posible lo que llaman lo modernos el "escenario estereoscópico". Las ilustraciones para montar *El pájaro azul*, de Maeterlinck, hechas por Egorof y que son verdaderos cuadros estili-

zados, enseñan hasta qué punto lleva el pensamiento actual el prurito de reducir las cosas a sus elementos esenciales. Para ello se necesita prescindir más o menos de la tercera dimensión, que puede decirse estorba en algunas manifestaciones artísticas, por ejemplo, los tapices y las pinturas murales decorativas. Al suprimir la tercera dimensión sin que por ello pierda la obra su poder evocativo ni muestre la torpeza propia de los individuos o de los pueblos que no dominan aún la técnica del arte, nos encontramos de lleno en el estilo de Flaxman, que tanto influye sobre Ernst Stern y en el que alienan asimismo las primeras bases del sistema pedagógico de plástica animada que ha fundado en Ginebra con tanto éxito Emile Jaques-Dalcroze.

En sólo dos dimensiones y valiéndose de la línea, Flaxman nos hace penetrar en el mundo heroico de los dioses antiguos. Hay en sus dibujos armonía perfecta entre el pensamiento y la expresión; una serenidad que no excluye la gracia de las actitudes y la vida reflejada en los versos de Homero, Hesiodo, Esquilo, Sófocles y Dante; una transposición admirable de la ironía griega al *humour* británico, siempre que el asunto lo requiere, y, sobre todo, una marcha rítmica de tan penetrante hechizo en la disposición de líneas y contornos que por fuerza nos

sentimos encantados ante la belleza de la obra.

Las ilustraciones de Flaxman a los poemas de la Hólade y al poema cristiano que resume la Edad Media son como un concierto de cítaras griegas, *musica di camera* en un salón de Londres. Aquella melodía de líneas que subyuga concuerda con las elegancias que han retratado Romney y Lawrence, dos nombres que se unen al de Flaxman, el primero porque pintó su retrato (que es el que figura en la National Portrait Gallery) y el segundo porque murió en 1830 mientras escuchaba la lectura del estudio que sobre Flaxman había escrito el poeta Campbell.

El gusto de la antigüedad clásica y no escasa parte de su exquisitez artística los recibió Flaxman de su mujer, Ana Denman, con la que contrajo matrimonio en 1782. Eranle familiares a la esposa los idiomas y las literaturas de Francia y de Italia y también se hallaba muy al tanto de lo que había sido el espíritu de la antigua Grecia. Ana Danman murió antes que su marido, el 6 de febrero de 1820. En el *Diario* de Henry Crabb Robinson—verdadero repertorio de la vida social y literaria londinense en la primera mitad del siglo XIX—se consignan estas palabras: “Mrs. Flaxman acaba de morir. Era una mujer de mucho mérito y su muerte constituye una pérdida irreparable para

su esposo. El, un genio de primera línea, es un niño en lo que concierne a la vida. Ella fué mujer de gran sentido (*strong sense*) y también muy apta para los negocios; una compañera de lo más a propósito para un artista.”

Como escultor hizo Flaxman el monumento de lord Mansfield en la abadía de Westminster y las estatuas de Nelson, Howe y Reynolds que hay en la catedral de San Pablo.

También es autor de unas *Lecciones de escultura* que aún sirven de libro de texto en Inglaterra.

Pero la grandeza principal de John Flaxman está en sus ilustraciones a los poemas clásicos y a la *Divina comedia*, que llevó a cabo en Roma hacia 1787. Se distingue su obra por el ritmo en la estilización. ¿Hay nada más en armonía con la estética de los años actuales?

## Por qué gusta el "Tenorio"

TODOS los años, en los días primeros de noviembre, el *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, triunfa de nuevo en los escenarios españoles. El público de hoy, como el de hace cincuenta y sesenta años, gusta de los versos, las imágenes y la musicalidad con que adornó el poeta su drama archifamoso. El *Tenorio*, de Zorrilla, por estar ya muy usado, carece de interés. ¿Quién no sabe de memoria algunos de sus parlamentos? No es tampoco una obra maestra. Su mismo autor lo reconocía, y hasta se enfadaba pensando en el éxito de su *Don Juan*.

Aquí, donde muy rara vez se representa nuestro teatro clásico, ¿por qué ha de ponerse en escena el *Tenorio* en la primera mitad de noviembre? Puede ser que algunos respondan: "Por rutina y por ignorancia." Otros, pensarán que por lo español del tipo; pero, en este caso, ¿no sería mejor sacar a la luz de la batería el *Burlador*, de Tirso?

Es indudable que el drama de Zorrilla gusta, con todos sus defectos y también con la circunstancia de ser tan conocido. Creo que no debe interrumpirse la tradición. Una vez al año no está mal que se presente en escena el amador desdichado de Doña Inés de Ulloa.

¡Pero si carece de sentido!, se me dirá. ¡Si todo lo que allí ocurre es inverosímil, ilógico, monstruoso, de mal gusto! ¡Si es obra que no admite traducciones, y los franceses, con buen juicio, se ríen de ella!

Pues por lo mismo que es intraducible—como todo Zorrilla—el *Tenorio* significa algo así como el genio de nuestra lengua, capaz de encarnar la belleza desligada de todo pensamiento, manifestando sentimientos vulgares y poco firmes, lejos de la razón y a veces hasta del buen sentido. El lenguaje del *Don Juan* podrá ser huero; es bello siempre, con la ventaja de que la belleza sale de la naturaleza propia del idioma. Zorrilla es un admirable compositor de melodías. En vez de semicorcheas y corcheas y negras y blancas, usa letras, palabras, frases y acentos que, combinados armónicamente, dan una impresión legítima de belleza.

En las lenguas clásicas, en las germanas (comprendiendo aquí el inglés, naturalmente) y en el francés, no es posible separar el idioma

de los conceptos que las palabras exteriorizan. La lengua de Molière y de Alphonse Daudet es muy rica en matices de inteligencia y de sentimiento, pero se ha perfeccionado y enriquecido a medida que la psicología se intensificaba y ganaba nuevos y más profundos aspectos. Toda expresión corresponde siempre en francés a una modalidad mental, a una posición del sentimiento, a un grado emotivo; el *mot d'esprit* encierra en una frase mayor significado del que la pertenece por gramática y sentido común.

Esta riqueza psicológica del francés, indispensable para la vida moderna, sobre todo entre gentes de superior cultura, no supone riqueza prosódica. Allí todas las palabras son agudas, y uno de los versos más bellos de *La última noche de Don Juan*, la obra póstuma del autor de *Cyrano*,

*"Je suis seul, au milieu de la forêt des ames"*,

sería muy defectuoso en español, por las asonancias cacofónicas en è (*seul, milieu, forêt*) que allí se observan. Por eso, en la literatura francesa, los poetas no han separado nunca de la forma las ideas y los sentimientos. El lenguaje se ha moldeado y embellecido en el asunto, en

el alma del poeta, en lo íntimo del corazón y del cerebro. Aunque éste, en ocasiones, no hiciera otra cosa sino reproducir lo externo, habíase dado allí el mecanismo psicológico de la reproducción de imágenes. Las palabras francesas son flores que mueren al ser arrancadas de la planta. Ellas, de por sí, no tienen jugos para alimentarse, y por eso las contemplamos siempre en el tallo que les transmite de las raíces y de la tierra el elemento vivificador. Es cierto que Víctor Hugo, otros románticos y más tarde los simbolistas han ensayado la separación de palabras e ideas; no lo han conseguido. Los clásicos, Marot y hasta el propio Ronsard, pesaban mucho en la tradición poética de Francia; no era factible implantar de nuevo la riqueza de rimas y combinaciones métricas que cultivaron en el siglo XIV Eustache Deschamps y otros poetas.

Acostumbrados, pues, los franceses a no tolerar en su lengua la menor sombra de psitacismo, no comprenden cómo puede sacarse la belleza de las mismas palabras con absoluta independencia de la mente. Y si las flores españolas tienen en sí mismas el principio vital y pueden vivir en búcaros, lejos de la tierra y de la planta en que nacieron, ¿por qué no estimar a un Zorrilla que las maneja y combina en guinal-

das según su tamaño, forma y colorido, sin que les falten, de trecho en trecho, el jirón de una idea o el perfume de un delicado sentir?

De cualquiera composición de Zorrilla y del *Tenorio* en particular, puede sacarse un tratado de armonía verbal. ¿Qué distancia debe separar, en orden a la belleza de la frase, las letras guturales, dentales, labiales? ¿Cómo hay que proceder con las aliteraciones para que contribuyan a la melodía en vez de anularla? ¿Cuántos segundos deben pasar entre *be* y *be*, *ene* y *ene*, los agudos sobre una misma vocal o la repetición de los esdrújulos? ¿Cuántos monosílabos pueden ir juntos sin que suenen mal al oído? ¿Cómo hay que usar las sinalefas? ¿Qué combinación han de tener las palabras, según el número respectivo de sus sílabas?

Son, pues, innumerables los problemas que podría resolver el *Tenorio* de Zorrilla en estos y muchos otros aspectos de la musicalidad verbal, que sirve lo mismo para el verso que para la prosa. También es necesario fijarse en el empleo de las partes de la oración y sus mutuas relaciones. ¿No se ha reparado nunca de qué manera el abuso de los pronombres daña a veces la prosa de D. Antonio Alcalá Galiano? Zorrilla podrá ser huero (lo es aquí y allá, no siempre); sin embargo, su versificación guar-

da melodías que por fuerza han de gustar a todo el que tenga buen oído. Con el *leit motiv* de la *erre* sencilla, ¡qué efectos más sonoros consigue en el primer acto del *Don Juan!*

“Irá dentro del horario  
En que reza doña Inés  
A sus manos a parar.”

“Mas no quiero que Tenorio  
Del velo del desposorio  
Le recorte una mortaja.”

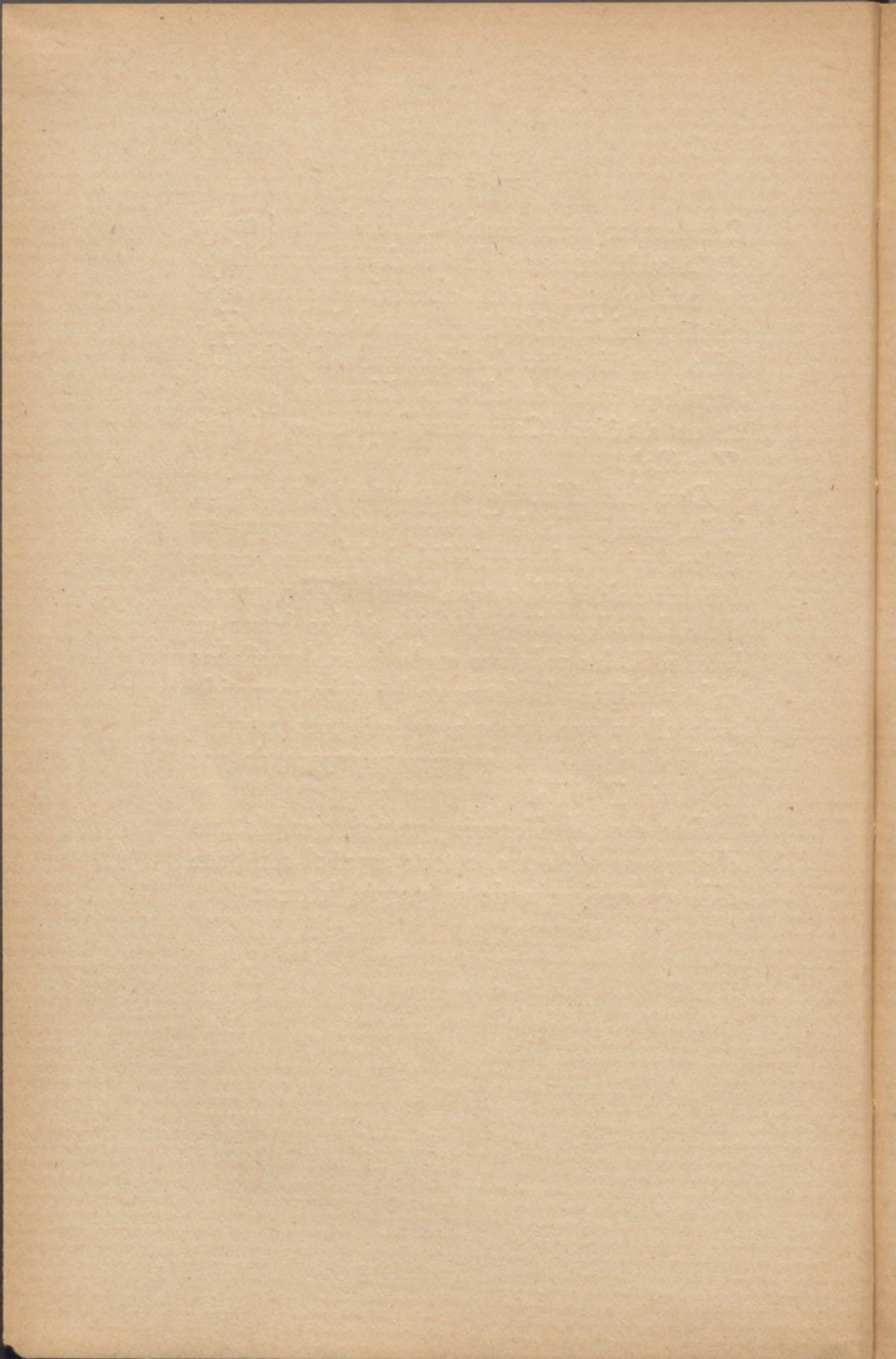
Podría irse examinando todo el drama, y en todas sus páginas hallaríamos algún ejemplo de esa armonía meramente verbal, gloria de nuestra lengua. No quiero decir que el español sea idioma para no expresar nada, ni que Zorrilla sea el poeta del psitacismo. ¡Qué diferente es a Zorrilla Campoamor, y en castellano escribe también el autor de *Las Doloras!*

Para Campoamor, la lengua es sólo instrumento del alma; en sus obras no se dan bellezas puramente verbales y literales. El vigor con que nos sacude o emociona una imagen, un pensamiento, una ironía, procede de lo más hondo del espíritu. Los descuidos, los prosaísmos, las cacofonías que hay en sus versos se perdonan por la cantidad de elementos emotivos que desborda de su producción total.

Campoamor hace sentir el problema íntegro de la vida humana dentro de una sociedad, un país y una época, determinados con absoluta precisión. No es un sensorial, como Zorrilla, que vive por el oído y para el oído. Un neurólogo vería en ellos la diferencia que va de un artrítico (Campoamor) a un epiléptico (Zorrilla).

*Don Juan Tenorio* es, por tanto, una obra bella, aunque la belleza está únicamente en el lenguaje, en la musicalidad del verso, como consecuencia de los acentos métricos y prosódicos, la colocación armónica de las frases en la estrofa, las palabras en la frase, las sílabas en la palabra y las letras en la sílaba, sometido todo ello a una armonía verbal, poco estudiada hasta el presente y acaso insospechada por el propio Zorrilla.

Por eso, el *Tenorio* gustará siempre, no obstante sus defectos, a todo español con buen oído y conciencia de su propio idioma.





## XI

En el principio era la civilización...

**N**O sé yo si tendrán ahora muchos lectores las *Veladas de San Petersburgo*, del conde saboyano José de Maistre, y *La Biblia y la Ciencia*, de nuestro cardenal dominico Fray Ceferino González. En estas dos obras se sostiene, con la autoridad del *Timeo*, de Platón, y la *Metafísica*, de Aristóteles, que el hombre primitivo poseía una mentalidad igual, si no superior, a la que nos jactamos de poseer en estos primeros años del siglo XX después de Jesucristo.

“Escuchad—dice el conde de Maistre—lo que refiere la docta antigüedad de los primeros hombres, y veréis que fueron hombres maravillosos, y que seres de un orden superior se dignaban favorecerles con las más preciosas instrucciones. Verdad es ésta respecto de la cual están todos conformes: los iniciados, los filósofos, los poetas, la historia, la fábula. Asia

y Europa la proclaman unánimes; y esta consonancia que entre sí hacen la razón, la revelación y todas las tradiciones humanas demuestra esta verdad con tal evidencia, que no hay entendimiento capaz de contradecirla.”

¿Quién lanzó la especie de que el hombre primitivo estuvo muy lejos, en el polo opuesto, de la civilización? Nada menos que Cicerón, en su *De inventione rethorica*. Pero a Cicerón le sale al paso Santo Tomás de Aquino, diciendo que su *hominis a principio suylvestres erant*, si puede ser cierto referido a una parte de la humanidad, es falso aplicado a la humanidad entera. El padre Ceferino sigue a Santo Tomás y a de Maistre y abunda en las mismas opiniones, sostenidas asimismo por la escuela contraria, en particular por Fichte, Schelling y Reusch, autor del libro *La Biblia y la Naturaleza*. Fichte llega a decir en su *Derecho natural* que “del primer hombre tuvo cuidado un espíritu, según refiere una tradición admirable por la ciencia profundísima y sublime, a la que, al fin, ha de venir a parar toda la filosofía”.

Hoy nos extrañan mucho todas estas ideas. Es que los entendimientos se hallan todavía muy influídos por el evolucionismo de Spencer, que sirve, en parte, de sillar a todas las escuelas positivistas.

El creer que los hombres primitivos se nos parecían en buen sentido y vigor intelectual ha venido siendo, desde hace setenta años, pecado de lesa ciencia. Cuando un investigador consigue librarse de este prejuicio realiza descubrimientos sorprendentes. Díganlo, si no, las obras del Padre Hilaire de Barenton.

Hilaire de Barenton es un seudónimo del sabio capuchino P. Esteban Boulé, nacido en Barenton (Mancha) el 29 de junio de 1864. Ha escrito obras diversas acerca de San Francisco de Asís: *Los capuchinos en Francia*, *La devoción del Sagrado Corazón*, *La ciencia de lo invisible*, los *Orígenes religiosos de la humanidad según los descubrimientos recientes* y muchas otras obras de orientalismo, siempre de acuerdo con la Biblia.

¿En qué consiste su obra, cuáles han sido sus métodos de investigación y qué resultados se derivan de sus argumentos?

\* \* \*

En 1920 publicó el P. Barenton un fascículo titulado *La lengua etrusca, dialecto del antiguo Egipto*.

Los etruscos, que eran “un misterio de la historia”, como dice Faguet, comienzan a ser conocidos merced a la vasta erudición filoló-

gica del autor y al buen sentido y sólido raciocinio con que la maneja.

Se creía que el pueblo etrusco, por vivir en Italia, tenía un idioma semejante al latín, el griego, el albanés y el húngaro. Barenton prueba que el etrusco es un dialecto del copto egipcio. Quienes lo hablan son caldeos que han vivido algún tiempo en las regiones del Nilo.

La demostración abarca tres capítulos. En el primero se exponen las leyes de la gramática copto-egipcia, particularmente en lo que atañe al cambio de letras en los diferentes dialectos, con la aplicación en el etrusco. En el segundo se examinan cincuenta palabras etruscas, cuyo significado se conocía ya, para ver en seguida cómo se encuentran en la lengua de los Faraones. El tercero ofrece una traducción de cinco trozos etruscos, bien conocidos, con su transcripción en jeroglíficos egipcios. El folleto termina con unas noticias sobre los orígenes de Etruria y un lexicón de 450 voces etruscas.

El P. Barenton consagra dos fascículos al templo de Sid Zidi Gudea. Es un trabajo de considerable importancia, llamado a modificar los estudios sobre historia antigua, origen de las lenguas, historia de las religiones y arqueología.

Quienes han visitado el Louvre con detenimiento conocen los llamados cilindros de Gudea. Son caldeos; están escritos en caracteres cuneiformes y constituyen el libro más antiguo del mundo, toda vez que las pirámides egipcias no contienen más que un ritual.

Las inscripciones fueron puestas por el sacerdote Gudea en el templo caldeo de Lagash, ciudad situada entre el Eufrates y el Tigris, en el canal de Satt-el-Hai, que reúne los dos ríos. Forman un libro completo, de la extensión del Génesis, con unidad de plan y perfectamente vertebrado en el pensamiento del autor y en su forma interna y externa. Fué compuesto entre los años 2100 y 2080, antes de Jesucristo y pocos años antes del nacimiento de Abraham. Refieren estas inscripciones toda una organización religiosa, política, económica y social, que ha pasado en no pequeña parte al Occidente europeo.

Tradujeron los cilindros de Gudea orientistas tan eminentes como Thureau Dangin y Langdon. Ambas versiones pecan de defectuosas. ¿Por qué? Por la costumbre de considerar a los hombres primitivos con mentalidad inferior a la nuestra. El Padre Barenton, que tiene consagradas largas vigiliass a estudiar el grado de inteligencia de los pueblos antiguos, ha traducido los cilindros de Gudea,

sabiendo con toda exactitud que en la Caldea de los siglos XXII y XXI, anteriores a la era cristiana, los hombres tenían el mismo buen sentido y las mismas facultades intelectuales que nosotros; que escribían para ser entendidos, y que sabiendo traducir se puede leer lo que se dijo hace cuatro mil y pico de años con la misma facilidad que un texto acabado de imprimir ahora. Ya dijeron en la Edad Media que *Omnis scripture eo spiritu debet legi quo scripte est.*

El eminente capuchino francés ha trabajado con una paciencia verdaderamente prodigiosa para descifrar los cilindros de Gudea. Las escrituras primitivas no son alfabéticas, como las nuestras, sino fonéticas, y hay que ir siguiendo el sentido del texto para dar a cada palabra la significación que le corresponda.

Supongamos un texto francés, en el que se encuentre este signo, O. Pues se necesita emplearlo en todos sus sonidos (*o, eau, os, haut, oh!, zéro*), y el que concuerde con el sentido de lo que se va leyendo es el que vale. Hay inscripciones que tienen 146.000 lecturas posibles. No hay que cejar hasta haber encontrado la verdadera. ¡Y luego dirán que este siglo de la velocidad no produce hombres pacientes!

Toda la religión, según un texto de Arnobio, en que se apoya nuestro sabio capuchino, descansa sobre tres fundamentos, sale de tres principios que hay siempre, más o menos ocultos, en cualquiera manifestación de orden religioso. Son estos principios o fundamentos: 1.º, la fe de los hombres es una participación o renacimiento a la vida divina; 2.º, la esperanza de que este renacimiento les abrirá el camino de la eternidad y la bienaventuranza; y 3.º, el medio de obtener este renacimiento y esta inmortalidad consiste en el sacrificio sangriento de ciertas víctimas a ciertas divinidades.

Auxiliado de métodos tan seguros y conociendo a la perfección el mundo antiguo en sus aspectos histórico, religioso, político, social, arqueológico, de las costumbres, y, sobre todo, filológico, Hilaire de Barenton acomete la empresa magna y difícil de poner en francés correcto y claro los cilindros de Gudea, que acusan una civilización primitiva, origen de las posteriores.

Examina el autor las instituciones religiosas, políticas y sociales que allí se describen, y ve que concuerdan por el fondo y, frecuentemente, por los detalles con las del mundo grecolatino y con las de la Europa occidental. Encuéntranse allí, en su forma primera

y con su significado verdadero, las Vestales, con su paladio y su fuego sagrado; los dioses Jano y Saturno, con su edad de oro; los cabires, con sus fraguas; los menhires, los dólmenes y muchas otras manifestaciones del culto occidentales. En política, aparecen, igualmente, en su forma primitiva, los reyes, cuya función es, ante todo, religiosa; los cónsules, los lictores, los salios, con sus adargas sagradas, los feciales, con sus ritos, tan curiosos para la declaración de guerra.

Esta semejanza de costumbres religiosas, políticas y sociales entre la Caldea de Gudea y la Italia y el occidente de Europa en sus primeros tiempos históricos y aun prehistóricos, permite al autor reconocer el origen de dos razas que colonizaron buena parte de lo que hoy llamamos Europa latina: los osco bascos y los latinos. Unos y otros son caldeos. La lengua del Lacio, que habían de inmortalizar Cicerón y Virgilio, se deriva del sumeriano, que es el caldeo primitivo, en que están escritos los cilindros de Gudea.

Todos estos trabajos de Esteban Boulé, o sea el Padre Hilaire de Barenton, llevan por fechas los años 1920, 21, 22 y 23. Vienen a confirmar la tesis de que el hombre apareció sobre la tierra en estado de civilización, y que los mitos y prácticas religiosas difíciles de en-

tender son únicamente símbolos de símbolos de símbolos, y así hasta 50, 60 o x veces. Los cultos obscenos, tan frecuentes en la humanidad primitiva, se explican con toda claridad por el mencionado texto de Arnobio.

Si “la fe es un *re-nacimiento* a la vida divina”, nada más lógico que simbolizar este *re-nacimiento* con el *nacimiento* natural y todo lo que le precedió o se relaciona con él. Pongamos aquí símbolos de símbolos hasta x veces y nada tendrá de extraño que nos encontremos en pleno freudismo, ahora completamente desvirtuado, porque ya sabemos que se trata de representaciones multiplicadas de una idea sana, limpia, espiritual, religiosa.

Los descubrimientos y conclusiones del Padre Barenton vienen a probar que hubo unidad antropológica manifestada en el monogenismo y también unidad de religión, de civilización, de lengua, de cultura y hasta de instituciones políticas y sociales; dan un golpe de gracia al evolucionismo; sientan la cronología sobre bases seguras que los astrónomos confirman; abren nuevos horizontes a la filología y lingüística y proclaman con la fuerza de los hechos verdaderos y la lógica para descubrirlos la superioridad de la ciencia francesa sobre la germana.

Las etimologías de las palabras que da el Padre Barenton son todas ellas curiosísimas.

¿Qué quiere decir la voz *fortuna*? Algo así como el dios que ha muerto y que renace; el sol que se ha hundido en Occidente y aparece de nuevo por Levante. Es palabra copta. Se compone de *hor*, señor, y *toun*, resurgir. La introdujo en la lengua latina Silvio Itálico, que, sin duda, era de origen copto, como acredita su nombre de Macsterna. Para simbolizar esta idea de la muerte y el renacimiento, de lo que se hunde y vuelve a elevarse, se dió por imagen de la fortuna una rueda.

De ahora en adelante no será posible estudiar los pueblos antiguos sin acudir a los trabajos de Hilaire de Barenton, tan elogiados por los especialistas en esta clase de estudios y que son, además, de muy fácil lectura para el profano, a quien proporcionan deleite, instrucción y sorpresa.

## El ocaso del caballo

**D**ONDE están los caballos que quedan en el mundo? ¿En qué rincón de la tierra se ocultan los últimos ejemplares de una raza llamada, por lo visto, a desaparecer? En las calles de Londres, de París, de Madrid apenas se ven caballos. El automóvil los va desterrando poco a poco. El maquinismo brutal que padece nuestro siglo los aleja de los campos, en que fueron auxiliares preciosos de la agricultura; los hace inútiles en las batallas; les priva de sus funciones como animales de tiro, de carga y de silla, la más noble ocupación que a través de las edades les cupo. El clásico sorites "por un clavo se perdió una herradura; por una herradura se perdió un caballo; por un caballo se perdió un general; por un general se perdió una batalla; por una batalla se perdió un reino... Luego por un clavo se perdió un reino", ha perdido en nuestro tiempo

todo valor y toda verdad. Tampoco el Ricardo III de Shakespeare podría gritar en los años que alcanzamos su frase archifamosa: *A horse! A horse! My kingdom for a horse!* Bucéfalo, Babieca, Rocinante se han convertido en nombres de leyenda. Atila ya no usa caballo para hacer la tierra infecunda.

Es de lamentar la desaparición del caballo, el amigo del hombre, el compañero de glorias e infortunios. Su apostura está pidiendo cantos marciales; su galope, himnos de trompetas guerreras; su noble condición, odas y elegías... No hay epopeya ni relato de elevadas hazañas que deje de celebrar la hermosura o las cualidades del caballo. Su cuerpo diríase la obra inmortal de un ceramista griego; su empaque le ha hecho servir de trono al rey de la creación. Nunca el hombre asume con más nobleza su condición soberana que a caballo. La semántica ha convertido la palabra caballero (es decir, el que tiene caballo, el que monta a caballo) en sinónimo de bien nacido, desinteresado, incapaz de cometer acciones viles, dechado de nobles virtudes. En la antigua Roma el orden ecuestre no indicaba la primera de las aristocracias; pero ¿acaso no se debió a los "caballeros" la conquista del mundo, la sumisión de todo el orbe conocido a la ciudad de las siete colinas?

Artistas y poetas han celebrado a través de

las edades el brío, la belleza, el dinamismo rítmico de los caballos. ¿Quién no recuerda con deleite las escenas hípicas que hay en el friso del Partenón, el *Triunfo de Marco Aurelio* del Museo de los Conservadores de Roma, el caballo de Alberto Durero en su *Caballero de la muerte*, los ejemplares ya menos ligeros, pero siempre airosos, de San Marcos de Venecia, Donatello, Leopardi y Verrochio, Tacca, Velázquez y Van Dyck?

La diosa poesía canta a los caballos diciendo por boca de Virgilio en el Libro III de las *Geórgicas*:

Talis Amyclei domitus Pollucis habenis  
Cyllarus, et quorum Graii meminere Poetae  
Martis equi bijugues, et magni currus Achilli;  
Talis et ipse jubam cervice effudit equina  
Conjugis adventu pernix Saturnus, et altum  
Pelion himnitu fugiens implevit acuto.

Para traducir estos versos hay que amistar con un poeta clásico español del siglo XVI. Pablo de Céspedes, en su *Poema de la pintura* emplea unas cuantas octavas reales en describir el caballo, y da en castellano el pensamiento y las palabras de Virgilio, con los endecasílabos siguientes:

“Tal las sueltas madejas extendías  
De la fiera cerviz con fiero asalto,  
Cuando con los relinchos encendías  
El aire y blanca nieve a Pelio alto;  
Las matas más cerradas esparcías  
Al vago viento igual de salto en salto,  
En el encuentro de tu ninfa bella,  
Saturno volador delante de ella.  
Tal el gallardo Cílaro iba en suma  
Y los de Marte atroz iban, y tales  
Fuego espiraba la albicante espuma  
De los sangrientos frenos y bozales:  
Tal con el tremolar de libia pluma  
Volaban por los campos desiguales  
Con ánimos y pechos varoniles  
Los del carro feroz del grande Aquiles.”

Entre los muchos versos clásicos españoles que se refieren a los caballos son de notar unos magníficos del obispo Valbuena, insertos en la *Grandeza mejicana*, que describen con atinada elocuencia los diversos colores y castas de caballos, a que el autor era muy aficionado y conocía al dedillo.

Zorrilla no les va en zaga a Virgilio, Céspedes y Valbuena. Todo español se sabe de memoria el fragmento del *Poema de Granada* que dice:

“Lanzóse el fiero bruto con ímpetu salvaje,  
Ganando a saltos locos la tierra desigual;  
Salvando de los brezos el áspero ramaje,  
A riesgo de la vida de su jinete real.  
El, con entrambas manos le sujetó el rendaje  
Hasta que el rudo bello tocó con el pretal.  
En vano todo, ciego, gimiendo de coraje,  
Indómito, al escape, tendióse el animal.”

En el libro de Santos Chocano *Fiat Lux* y en la bellísima composición que lleva por título *La caravana del Sultán* hay también una estrofa que podría figurar con honor en un cancionero hípico castellano:

.....  
“Innumerables caballeros  
Vienen detrás,  
Entre nevados albornoces  
Y sobre potros cuyas crines no se fatigan de  
¡Salve a los potros del Desierto! [silbar.  
Hijos del viento, de ancho tórax, ancas de molde  
[escultural  
Y finos cascos: cuando pasan en el delirio de  
[un galope,  
Los acarician las arenas y los saluda el huracán.  
Los caballeros se afianzan  
En los estribos; con la espuela frotan a veces el  
[ijar;  
Y en la siniestra el freno empuñan  
Con una olímpica elegancia digna de un cántico  
[triumfal.”

No hay que dudarlo. El caballo es una de las cosas creadas más en armonía con el ritmo eterno del mundo, que nos hace vislumbrar el infinito en su aspecto de belleza, y hasta podría asegurarse que en este punto se unifican hermosura y virtud. Del trato frecuente con el caballo surge el caballero. Las ideas, los sentimientos, las acciones que el caballo sugiere son siempre dignos de la epopeya y de las producciones artísticas y literarias de primera magnitud. ¿Qué indican los epítetos que la poesía de todos los tiempos y países discierne al caballo? Nobleza, elegancia, majestad, independenciam, energía, fidelidad a elevados principios. Los caballos de Febo son dóciles a la mano de Apolo, pero no han de someterse a Faetón cuando se mete, orgulloso, en empresas demasiado grandes para su pequeñez. El caballo de Mazeppa, en cambio, tiene mejor entraña que los racionales. El héroe polaco, que hizo vibrar la lira de lord Byron y de Víctor Hugo, debe a su corcel mucha parte de su fama y de la poesía que envuelve su nombre.

Más tarde, cuando aparece en la historia el siglo XIX, ¿cuál es la cifra del buen tono y del más puro aristocraticismo? Las carreras de caballos, que Francia copia de Inglaterra. Los hipódromos se convierten en lugares de lo más selecto y distinguido en punto a elegancia y bue-

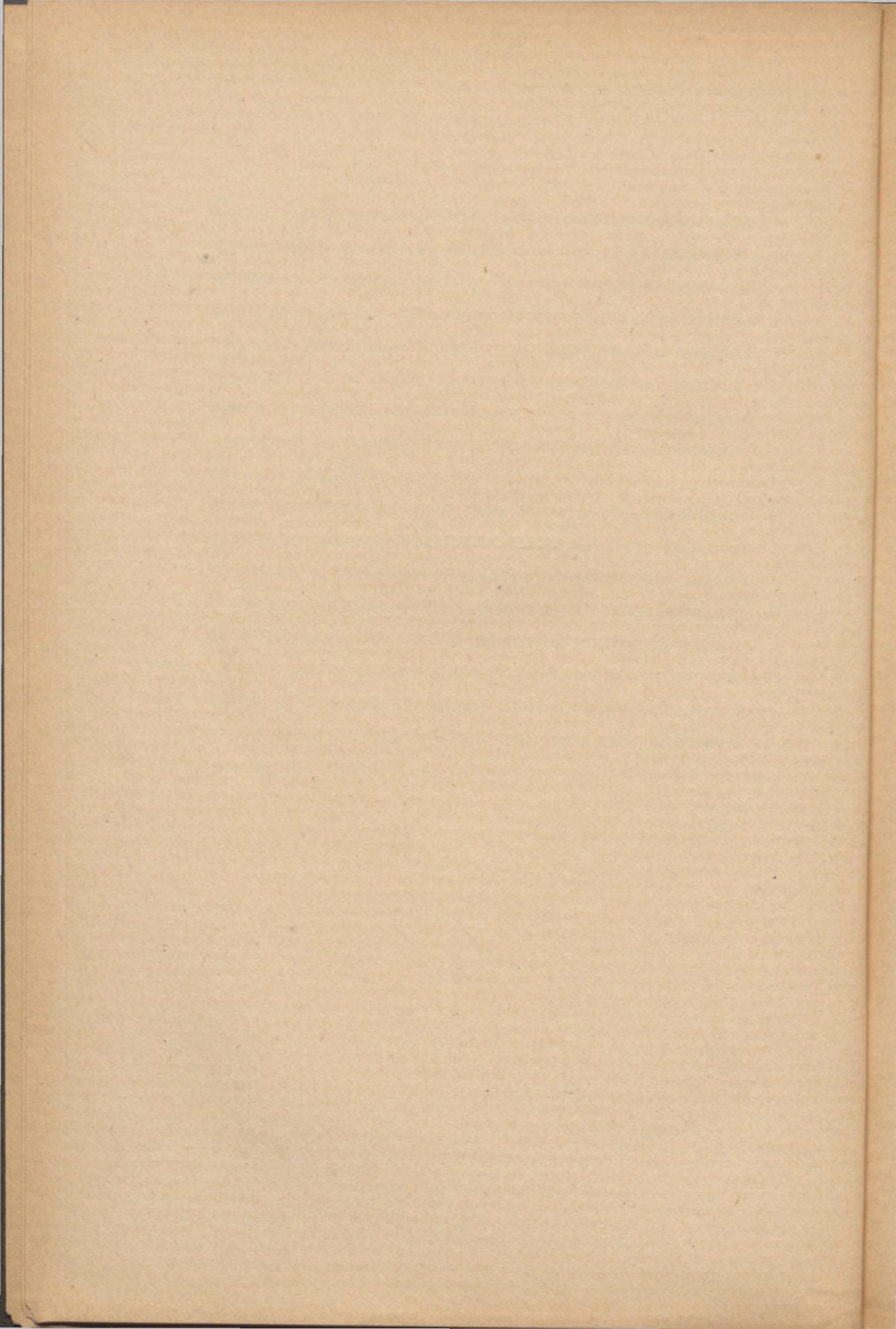
nas maneras. La moda femenina que ha de reinar en todos los países a la europea, uno, dos, cuatro, siete años, nace en los hipódromos franceses, mientras Inglaterra nos envía de los suyos la forma, los colores y las combinaciones de la prendas masculinas. La chistera gris, los botines, las corbatas de plastrón, la manera de llevar los guantes, el pantalón con o sin trabilla, son aspectos de la indumentaria que se originan y se extienden en las carreras. Ciertamente que la parte secreta, los “entre bastidores” del espectáculo tienen todas las máculas y todas las horribles miserias que señala en un bello libro Maurice Talmeyr; pero, ¿cómo negar por otro lado lo que influyen estas aficiones en el mejoramiento de la raza caballar? Los caballos de carreras—nadie lo ignora—cuentan con sus ejecutorias de nobleza y con sus libros genealógicos, que vienen a ser como el *Gotha* de sus linajes y de las hazañas de sus ascendientes. Nobleza y caballería (en su más alto sentido) son términos que van siempre juntos. El círculo social parisiense más aristocrático y cerrado a los advenedizos lleva el nombre de Jockey Club.

En España tenemos acerca de los caballos un lujoso y erudito volumen en folio y con muchas páginas debido al ya difunto marqués de la Torrecilla y al marqués de Camarasa. Es lástima que este libro no se halle más divulgado.

Entre sus numerosas enseñanzas se saca una que no debiera perderse nunca: el amor al caballo. Además, nuestra patria posee en el número de sus instituciones de nobleza las cinco maestranzas de caballería de Ronda, Sevilla, Granada, Valencia y Zaragoza. Fueron éstas en su origen sociedades de caballeros con el fin de adiestrarse en la equitación y en el manejo de las armas a caballo.

Sería menester que cada una de las clases sociales, en la medida de sus fuerzas—y más que ninguna otra las maestranzas—se ocupasen en contener el ocaso del caballo ante la invasión del maquinismo. Toda la historia humana marcha unida al noble animal, y no es cosa de que transcurridas unas cuantas centurias se hable de los caballos como hoy hablamos del diplodocus o del megaterio.

Rembrandt



---

## Rembrandt

**P**UEDESE hablar de Rembrandt por una razón de índole generalísima, y no quito ápice del superlativo. ¿Qué es la pintura? El arte que nos ofrece la belleza a través del sentido de la vista, procurando que no falte ninguno de los elementos que completan la visión. ¿Qué necesitamos para ver, estando el sujeto en condiciones normales? Luz, sencillamente, y perdónese esta afirmación de Pero Grullo, indispensable para los argumentos que vienen después. Con ojos y con luz vemos los seres y objetos que están a nuestro alcance, y sobre esta sensación, que es la principal y la más importante de nuestras impresiones sensibles, fundamos casi toda nuestra vida psíquica. Los términos claro y oscuro aplicados a una ciencia, un negocio, una fase cualquiera de la actividad humana, ¿qué significan sino un acoplamiento de la visión a las nociones inmateriales que sólo pueden aprehenderse con la inteligencia? Cuando una cosa está bien comprendida, decimos que “está bien vista”, y cuando mar-

cha un problema en vías de una solución acertada, afirmamos con otra palabra relativa a la sensación de ver, que “el asunto está bien enfocado”. Si no viéramos no tendríamos tampoco las ideas de extensión y de espacio, y si, como afirma Einstein en su famosa teoría de la relatividad, el tiempo no es otra cosa que una dimensión del espacio, nos encontramos con que sin ojos y sin luz carece de fundamento todo nuestro mundo intelectual. El hombre, desde las edades primitivas hasta los años actuales, ha trabajado sobre una evidencia, es a saber: que existe el espacio, sin el cual no tendríamos las nociones de extensión, número, superficie, movimiento, lugar, posición y la mayor parte de las *categorías* de Aristóteles o *predicamentos* de Boecio, algunos de los cuales acabo de mencionar. Tómese cualquiera lengua del mundo, la más rica en expresiones inmatrimales. Hallaremos muy pocas veces que no traduzcan en su sentido recto impresiones visuales, o al menos, que no evoquen ideas en representación plástica. Al mismo Dios no le concebimos en abstracto, y todo cristiano, al oír esta palabra, se representa en seguida ora el Jehová de las barbas blancas, ora la figura dulcísima de Cristo, ora el conjunto de la Santísima Trinidad.

Si no fuera el sorites modo de raciocinio un tanto desacreditado, formularía uno, para pro-

bar cómo sin luz se evapora la noción de espacio, y con él ciencias, artes, civilización, hasta sociabilidad. No se comprende a la humanidad ciega. En semejante estado, hubiese desaparecido del planeta a raíz de su nacimiento. Recuérdese el final del drama *Los ciegos*, de Maeterlinck. Les falta el guía y se pierden; no saben volver al asilo, y eso dentro de una humanidad civilizada, en la cual su desventura constituye afortunadamente lo anormal.

Ahora bien: la luz no es la misma en todos los momentos y en todos los lugares. Su intensidad varía según la distancia a que nos encontramos del objeto luminoso y según los cuerpos que a su paso la reflejan o la refractan. Desde la oscuridad absoluta hasta el mismo sol existen infinitos grados de luz. Los físicos que han inventado el termómetro, el barómetro, el anemómetro y el areómetro, no tienen todavía un aparato que mida la intensidad de la luz desde el cero o cámara oscura hasta el grado correspondiente a un mediodía en el trópico, con el cielo perfectamente limpio. El dicho aparato ayudaría mucho a concretar cuando hablamos de medias tintas, claroscuro y otras expresiones que señalan los diversos aspectos de la luz en su relación con los objetos.

La mayoría de éstos, al reflejar los rayos

luminosos, los descomponen, es decir, absorben todos o casi todos los colores del espectro, menos uno. Tal fenómeno produce lo que llamamos en términos corrientes el color, y los tonos que ligan y separan al mismo tiempo los siete colores simples de que consta el rayo de luz reciben el nombre de matices. La gama de matices desde las ondulaciones graves del rojo hasta el ritmo sutil, archirrápido, vivísimo, del ultravioletado, es infinita. Se engendra en las distintas intensidad, dirección, distancia, refracciones y posición de la luz con respecto a las cosas iluminadas. No hay en la naturaleza objeto alguno sensible al que no conozcamos sino envuelto en un rayo de luz, que forzosamente ha de revestir una característica determinada en relación a los matices propios del objeto y a la atmósfera o ambiente lumínico que atraviesa. Del mismo modo que no se conciben las cosas sin luz que nos permita distinguir las, no comprendemos tampoco la luz pura sin reflejarse o refractarse en un cuerpo sólido, líquido o gaseoso. “Ese cielo azul que todos vemos”, del que decía Argensola en su célebre soneto que “ni es cielo ni es azul”, es para el pintor, y aun para el filósofo, una realidad tan evidente como una mesa, pongo por caso. ¿Qué más da decir madera que oxígeno y nitrógeno? La diferencia está en que la mesa puede ser

tocada, porque la componen cuerpos sólidos y no gaseosos, y su color no se disipa al acercarnos a ella, mientras la atmósfera asume el carácter de los cuerpos gaseosos, que pueden ser penetrados, pero no tocados, con la particularidad de que el color de sus capas superiores sólo es perceptible a distancia. Un pintor que se dé cuenta de estas verdades y considere a los objetos sensibles, sean de la clase que fueren, ni más ni menos que al cielo azul o encapotado, habrá puesto el dedo en la llaga por lo que respecta a su arte; se habrá colocado en el punto preciso de la técnica pictórica, será pintor, en una palabra, ya que podría definirse al artista que usa paleta y pinceles como a un hombre que no ve en el mundo sensible sino aquello que modifica en un determinado sentido los rayos luminosos, ya refractándolos, ya reflejándolos, ya descomponiéndolos, ya combinando todas estas funciones de óptica. Para un pintor digno de este nombre la fisonomía de un semejante no es sino una cosa que impide pasar a través de ella los rayos de luz, a los que refleja en una forma precisa, produciendo, según los casos, los tonos diversos de lo que llamamos carnación. Y lo que se dice del rostro puede afirmarse de todos los objetos materiales que pueblan el universo, sin excluir la atmósfera.

La gloria de haber descubierto en la pintura las verdades mencionadas, que hoy nos parecen evidéntísimas, corresponde a Rembrandt. En España han dado ya algunos pasos por ese camino El Greco y Ribera. Velázquez, contemporáneo de Rembrandt, iniciará con él el impresionismo.

¿Cómo siendo estas nociones tan claras y precisas, tan verdaderas y ciertas, no entraron en el concepto que los hombres tenían de la pintura antes del siglo XVII? ¿Por qué la luz fué hasta entonces elemento poco cuidado? ¿Por qué en el siglo XV no poseyeron los pintores su arte en total, sin que les escapara la esencia misma de la pintura? Si llamamos primitivos a los pintores que no dominan por completo su arte, ¿cómo viven los primitivos en época tan moderna relativamente? Por una cuestión muy sencilla de psicología. En la visión, como en todas las sensaciones (y más aún tratándose de las ideas, pero no he de salirme del asunto), existe la parte objetiva, la impresión que lo externo produce en nosotros, y el elemento subjetivo, que completa aquella impresión, y sin el cual las percepciones quedarían reducidas casi a cero. Recuérdese aquel pasatiempo, aquel chiste malo, que consistía en preguntarle a uno en qué se diferenciaba, por ejemplo, un árbol de una bu-

taca, y en responder al incauto cuando se daba por vencido que a buen seguro confundiría uno y otro objeto, puesto que ignoraba la diferencia entre ambos. Sin querer tropezaban aquí los chistosos con un problema psicológico de importancia desmedida. En efecto, para conocer una cosa y no confundirla con otra es necesario que el inconsciente, o la subconciencia, distinga el objeto que se está contemplando nada menos que de la suma total de objetos diferentes ya conocidos. Hay aquí una abstracción que nos pasa inadvertida, porque no llega a la conciencia, pero absolutamente necesaria; si no existiera no se produciría el conocimiento. Entre las cosas que abstraemos al percibir con los ojos de la cara el mundo sensible, se cuenta la luz, y es natural el olvido de condición tan esencial y precisa cuando se reproducen en el papel, el grabado o el lienzo los seres y las cosas que recordamos en sí mismos, sin parar mientes en la iluminación que tenían. Merced a este procedimiento se han pintado y se pintan cuadros que no son la realidad, sino un recuerdo por el que podría estudiarse acaso la función de la memoria visual en el pintor.

¿Se consigue lo mismo con la nueva técnica, con la pintura real, verdadera, efectiva, fundamentada en el estudio del natural, en la ob-

servación meticulosa de todas las variaciones de la luz? Observemos que la obra entera de Rembrandt vale tal vez la *Divina Comedia* o la *Suma* de un doctor del siglo XIII, por la cantidad de ideas y de sentimientos que contiene. Rembrandt no es erudito en la acepción rigurosa de la palabra; pero no existe en el alma humana repliegue ni tampoco movimiento hacia el ideal que no esté sentido y expresado ya en la *Ronda de noche*, ya en la *Lección de anatomía*, ya en los *Discípulos de Emaús*... Sus pinceladas son algo así como las frases de Shakespeare, compendio magistral de la muerte y de la vida. El maestro de Amsterdam es un realista portentoso que encierra en figuras y objetos corrientes y hasta vulgares lo más sublime y exquisito que el espíritu puede alcanzar y apetecer.

Rembrandt nació en Leyde el 15 de julio de 1606. Su padre, Harmen Gerritsz, tenía un molino no lejos de los muros de la ciudad, por donde pasa el Rin, que da nombre a la familia. Nuestro pintor se llama Rembrandt Harmen van Ryn. Estudió en la Escuela latina de Leyde, y tuvo por maestros de pintura a Jacobo van Swanenburg y a Pedro Lastman. El primero es un italianizante, casado con una napolitana. El segundo pertenece a

la escuela del germano Adan Elsheimer, que vivió siempre en Roma y que forma con Caravagio la ascendencia inmediata de la escuela holandesa. En las primeras composiciones de Rembrandt se ve palpable la huella de Lastman. Se hizo célebre la *Lección de anatomía*, de 1632: un año antes se había establecido en Amsterdam. En 1634 casó con la frisona Saskia van Ulemburg, hija de un rico juriconsulto, a la que retrató muchas veces en muy variadas posturas y bajo distintos aspectos. Saskia murió en plena juventud el mismo año en que apareció la *Ronda de noche* (1642). Los ocho años de matrimonio son para Rembrandt el período más feliz de su existencia. Coleccionista, como Balzac y muchos otros hombres de poderosa inteligencia y sensibilidad refinada, nuestro pintor acumula en su casa los objetos más variados y heterogéneos: armas, estampas, grabados, telas, muebles, pinturas, cadenas, cofres, arcones, espejos, pieles, casquetes, lámparas, y entre todo ello los útiles de su profesión, pinceles de todas formas y tamaños, cepillos, raspadores, frascos de esencia, dedales abiertos para ponerlos en el pulgar y “meter la comisura de un labio en la penumbra”, como dice Gillet.

Los desastres económicos por que atravesó Amsterdam hacia 1653 afectaron considerable-

mente a Rembrandt, que fué viniendo a menos, hasta llegar a la ruina en 1656. Vió entonces el artista arrancar de sus muros los cuadros italianos de Palma y de Giorgione, los aguafuertes de él y de sus discípulos, los objetos preciosos, que eran su ilusión... Todo su menaje se vendió en pública subasta, y el pintor genial tuvo que refugiarse en una casa muy modesta, situada a orillas del Rozengracht con su hijo Tito y su criada Hendrikje Jagherg o Stoffels, a la que retrató muchas veces, que realmente fué para el genio en desgracia el ángel bueno, la compañera fiel, la amante desinteresada, el contraste de lo que un siglo después había de significar para Rousseau otra mujer del pueblo, Teresa Levasseur. Los amores ancilares de Rembrandt se excusan mejor que los de Sainte-Beuve, por ejemplo. Cuando todos le abandonan, y cuando reveses de la fortuna dan motivo a los envidiosos para vengar en el hombre desgraciado los sinsabores que producen siempre en las gentes mezquinas el talento, la superioridad, y más aún, el genio y la gloria del semejante, la Stoffels le consuela, le da alientos y llora con él la muerte de su hijo Tito, acaecida en 1669. A su entierro, como al de Stendhal, sólo asistieron cuatro o cinco personas. El artista—dice una de sus

biografías—se casó tres veces y tuvo varios hijos de sus tres matrimonios.

¡Qué diferencia entre esta vida y la de Rubens! Lo que hay de suntuoso, de elegante, de magnífico en el maestro de Amberes, hay de modesto, de oscuro, de desdichado en el maestro de Amsterdam. El autor del *Jardín del amor* viajó por toda Europa a lo grande, ocupando puestos diplomáticos de altura. Su sociedad la formaban príncipes y nobles señores. Rembrandt, por el contrario, salió pocas veces de Holanda. Era un carácter metido en sí, huraño, enemigo de exhibiciones; no concebía la felicidad fuera del hogar, y si no fué precisamente sabio en letras, encontró

... La escondida

Senda por donde han ido

Los pocos sabios que en el mundo han sido,

el *aurea mediocritas* de Horacio, y aquel ideal de vida sosegada junto a la mujer que posee nuestro corazón, cuya fórmula exacta encerró en un soneto que es gala de la lengua francesa el famoso impresor de Amberes Cristóbal Plantino. Los últimos años de Rembrandt estuvieron muy lejos de este ideal; pero si le faltaban riquezas y huían su trato los burgueses, que le adularon en la época de sus prosperidades, aún podía en su casa humilde, sórdida—dice

alguno de sus biógrafos—calarse una montera que deja en la sombra media cara, colocarse ante un espejo y reproducir su propio rostro con trazos inmortales, o bien retratar a la Stof-fels, que simbolizaba para el artista lo supremo en amor.

No es de extrañar en los amores de Rembrandt esta mezcla entre el afecto puro, inmaculado, caballeresco y ese donjuanismo fácil, que se limita a una sola mujer. Su obra tiene mucho de su carácter personal. Entre sus composiciones existen algunas con título que el más elemental decoro impide escribir.

La llama de amor que arde en el espíritu de Rembrandt es tan fuerte, tan viva, tan abrasadora, que no tiene bastante con el corazón y el cerebro y se extiende hacia abajo; pero no abandona nunca su foco principal, las porciones más nobles del organismo, allí donde el alma encuentra su trono. La vida es siempre igual; Dulcinea se transforma a veces en Aldonza Lorenzo, y los amores místicos rememoran al menor descuido el texto original hebreo del *Cantar de los cantares*. Todo artista íntegro, es decir, que abarca la vida por entero, será forzosamente lo que fué Rembrandt si posee su penetración mental, su emotividad, su maestría como técnico. Fromentin ha definido a maravilla estas cualidades de Rembrandt. El autor

de *Los maestros de antaño* estudió la obra del pintor con ojos de artista y de profesional y con espíritu de profundo psicólogo, familiarizado con la crítica de arte, la estética y el intelectualismo de su tiempo. Un crítico francés de nuestros días ha publicado un volumen sobre Rembrandt, en el que pone muchos reparos a las opiniones de Fromentin. No logra anularle. Lo que hay en éste de espiritualidad, fineza y entusiasmo, que una sabia crítica encauza y robustece, es en el autor de ahora cálculo frío, razonamiento metódico, documentación externa y prolija. Fromentin toma por base de su discurso su propia impresionabilidad estética; Coppier—que tal es el nombre del escritor mencionado—funda sus asertos en datos exteriores, en noticias sacadas de los archivos, en fichas de laboratorio. Su biografía de Rembrandt deja poco que desear en lo relativo a lo externo, al ciudadano de Amsterdam que hace retratos de sus convecinos, dibuja planchas de aguafuerte, pinta cuadros de historia, de mitología y de religión, escribe cartas y otorga documentos públicos. Es un trabajo hecho con procedimiento alemán, en el que se evapora y se pierde en la balumba de pormenores externos la psicología del biografiado, lo íntimo de su ser, el compás que regula sus movimientos, el punto a que dirige sus acciones.

Sólo uno compite con Fromentín en sus apreciaciones sobre el autor del *Gremio de pañeros*, Gustavo Geffroy, a quien debemos agradecer los españoles su libro estupendo sobre el Museo del Prado.

Hay, sin embargo, en la obra de Coppier unas páginas de interés extraordinario: las referentes al cartesianismo de Rembrandt. Como a su vecino Espinosa, al pintor le ha sorbido el seso Descartes. Los doctores mennonitas con quienes se trata (la teoría de Menno es, como todos saben una forma de la herejía anabaptista que estuvo muy en boga en la Holanda en los siglos XVI y XVII), los judíos que forman su círculo social no influyen tanto sobre el maestro como las teorías de René Descartes. Fromentin no se ha dado cuenta de ello, pues no cita a Descartes; pero, eso sí, analiza a la perfección la parte que el artista recibe del movimiento intelectual de su país y de su época, y confirma textualmente su cartesianismo cuando escribe: "Era su principio extraer de las cosas un elemento entre todos los demás, o mejor todavía, abstraerlos todos, para no tomar sino uno sólo. Así ha hecho en todas sus obras labor de analista, "de destilador", o para hablar más noblemente, de metafísico, más aún que de poeta."

Yo, por lo menos, observo muchas analogías

entre Descartes y Rembrandt. El primero inicia la filosofía moderna. Racionalmente—lo cual en filosofía vale tanto como decir en realidad de verdad—, ¿de qué podemos estar seguros cuando el análisis desciende a la suma total de los conocimientos humanos? De que existimos, puesto que pensamos, *cogito, ergo sum*. Contra esto no hay esceptismo posible, a no ser que se dé a la palabra existencia un sentido que no tiene; pero en este caso habría tan sólo un escamoteo de palabras; los conceptos quedarían los mismos, o, en último extremo, se confundirían las ideas de ser y de pensar. Rembrandt es el Descartes de la pintura. No olvidemos lo ya dicho y repetido hasta la saciedad: la pintura no tiene otro objeto que marcar las vicisitudes, los cambios de la luz al tropezar en seres y cosas, comprendiendo entre estas últimas la atmósfera, dentro de las condiciones que han impresionado la retina del pintor. En todas sus obras ha seguido Rembrandt este procedimiento; examinemos los dos cuadros en que aparece más claro el estudio directo, objetivo, metódico, de la luz.

*El buen samaritano* y los *Discípulos o peregrinos de Emaús*...—Recuérdese el primero. ¡Qué prodigio de sinceridad! ¡Con qué maestría aprovecha el pintor la luz velada, oblicua, casi horizontal, de un crepúsculo vesp-

tino, para darnos una sensación sobria, inquietante, paradójica en algunos respectos! Un rayo de luz que diríase sale de la tierra, ilumina pálidamente la frente vendada, las rodillas y los pies, y el hombro de quien le sostiene por los brazos. El rostro de su bienhechor está todo en luz, como la grupa del caballo que hay a la derecha y el muro de la casa que hay al fondo. Es un acierto la figura del muchacho que se empina sobre las puntas de los pies para contemplar la escena por encima del asno en sombra que apenas se ve. "El lienzo—escribe Fromentin—está como ahumado, como impregnado de color de oro sombrío. El conjunto es cenagoso, y, sin embargo, transparente; la factura, maciza y, sin embargo, sutil; vacilante y resuelta, fatigosa y ligera, muy desigual, incierta, vaga en algunos sitios y de una extraordinaria precisión en otros; tal es la obra." Hay en ella ese misticismo que ha de sorprendernos en otro lienzo más sombrío aún.

Me refiero a los *Discípulos o peregrinos de Emaús*. Si Rembrandt fuera el hombre de un solo cuadro y el cuadro fuera éste, nada perdería su gloria aunque no hubiera pintado la *Lección de anatomía*, la *Ronda de noche*, *Los pañeros*, etc. El asunto no es original. Lo han tratado Carpaccio y el Veronés—el último en

dos lienzos distintos—; ninguno llega a Rembrandt en expresión mística, en el acierto con que traduce ideas sobrenaturales. Para buscar una ascendencia ideológica a los *Discípulos de Emaús* es preciso acordarse del Greco, por más que el pintor candiota—o toledano, no hay inconveniente en asignarle esta patria cuando se habla de su espíritu y no de su nacimiento—suele quedarse en la ascética, y la obra del Museo del Louvre marca precisamente el punto en que la ascética se convierte en mística. La luz que ilumina la figura de Cristo es subterránea, sale de una cueva y envuelve al Redentor en un nimbo que diríase la gloria misma si no tuviera mucho de luz verdad. Toda la fisonomía de Jesús hállase concretada en los labios amoratados, en los ojos pardos. Su demacración y su palidez son las de una persona que simboliza el dolor; más todavía: que ha pasado por la muerte, y si quitamos a esta figura su carácter, si pensamos que no es el Hijo del hombre, tendremos la imagen de un aparecido del otro mundo que sabe del sufrir y no ignora el misterio del más allá. Rembrandt ha llegado a esta concepción de los temas supremos por el ascetismo, por una hiperestesia de su condición humana. No concibe a Dios resplandeciente, sobre un trono que deslumbra a los mortales y escuchando la

letra de los Salmos que cantan para su gloria los elegidos, al son del arpa, del tambor y de la trompeta. Dios está tan alto, que es menester salir de este bajo mundo para comprenderle—aquí el pintor deja a Descartes y se aproxima a Pascal—, y como en la tierra, por mucha y muy visible que sea la gracia divina, somos hombres por naturaleza, por esencia, por sustancia, el maestro de Amsterdam no abandona su cualidad de hombre, antes la exalta y vigoriza cuando no se atreve a tratar los asuntos religiosos sino con la modestia, con la humildad con que está concebido y ejecutado este lienzo. No aparece el artista en la plena posesión de la gracia. Hay algo aquí vacilante, impreciso, dudoso. La obra da la impresión de lo sobrenatural, precisamente porque no lo define; porque sugiere en vez de afirmar o negar de manera rotunda; porque balbucea y no pronuncia palabras definitivas, que en horizontes tan altos van siempre cerca del error; porque esboza sin apretar la mano en cada una de las líneas y contornos; porque no sabe si acierta o se equivoca. Para la mayoría de los hombres, y más ahora que en el siglo XVII, en que eran los temas teológicos y de actualidad y de conversación corriente, la mística y la ascética son arcas cerradas. Las manos, los pies y los costados de quienes vi-

vimos actualmente no suelen llevar los divinos estigmas de San Francisco de Asís, los cuales enseñan el cielo a través de su nimbo de sangre.

El ascetismo de Rembrandt sólo le atañe como artista. Como hombre no es asceta, ni mucho menos. Una vez realizada la obra, llevado a cabo el fin que se propuso, ya no le preocupa el problema. En este cuadro, como en todos los suyos, el autor ha querido juntar lo sencillo con lo sublime, a la manera de quien dobla un arco queriendo unir los extremos. Rembrandt lo ha conseguido, pero ha roto el arco. En su obra no existe término medio. No en vano se caracteriza por el claroscuro.

Sin embargo, el fuerte de Rembrandt no está en el Nuevo Testamento, sino en el Antiguo. Lo que ha llamado su *Biblia*—tómese la palabra en sentido puramente iconográfico—, más se refiere a las escenas de los libros hebreos que a las sagradas de los Evangelios. Advirtamos, siguiendo a Geffroy, que no existe unión más acertada, concordancia mejor expuesta entre la Biblia y la antigüedad grecolatina que la manifestada por Rembrandt en sus cuadros bíblicos y de historia. Para él no hay diferencia entre uno y otro género. Biblia, mitología e historia son sinónimos. Lo mismo da en una obra hermosa del museo berlinés decir Minerva que

Judith. Se ignora quién sirvió de modelo al pintor en este retrato, pues es a la vez un asunto mitológico (dentro del concepto que tenía Rembrandt de la mitología, naturalmente). Se sospecha que sea su hermana Lisbeth, o Isabel, y no su mujer Saskia, como algunos han creído. La susodicha dama no es griega ni de Betulia, sino simplemente holandesa. Lo denota su fisonomía, su complexión, su cabello rubio. Está vestida de princesa de teatro, como observa Geffroy. El vestido de tono azul, bordado en plata; el manto de púrpura guarnecido de pieles, la expresión de su rostro y su misma apostura le dan aspecto de una holandesa rica del siglo XVII, y por tal pasaría a nuestros ojos de no tener delante, además de los libros y el laúd, ese trofeo que hay en el muro, compuesto de casco, espada y adarga, en la que se divisa la cabeza de Medusa con las serpientes que mezcló Minerva a los cabellos de la Gorgona.

Tampoco convence en su fase mitológica —que debiera ser la principal, dado el título y el asunto— el *Rapto de Proserpina*, del mismo Museo del Emperador Federico, de Berlín. No comprendo el entusiasmo de Geffroy por esta pintura. En ella todo se ofrece como forzado. Quiso el pintor interpretar un tema que no sentía, y cuando llevó a sus labios la trompa

heroica, cuidando que no le salieran, como otras veces, notas de idilio, no tuvo en los pulmones la fuerza de un Homero, y la obra resulta abortada, sin formar, un tanto caótica, y no me refiero a la técnica, que es, como de Rembrandt, admirable.

Algo más acertado estuvo al componer esa perla que poseemos en el Museo del Prado, *Artemisa recibiendo las cenizas de su marido Mausoleo*. El susodicho cuadro nos deleita más que el *Rapto de Proserpina*. ¿Por qué? ¿Porque lo conocemos mejor, porque hemos tenido más ocasiones de admirarlo? Tal vez, aunque, a mi juicio, la preferencia estriba en que aquí Rembrandt se ha dejado llevar de su temperamento, y la dama que en el lienzo se representa no es, ni mucho menos, la reina de Halicarnaso Artemisa II, que llora la muerte de su esposo y hermano Mausoleo, sino la mujer del pintor, la frisona Saskia, a la que Rembrandt atavió con ricas telas y se entretuvo en retratar allá en su estudio holandés, al que llega una luz nórdica, velada, de interior...

También figura Saskia en *Diana y Acteón*, obra que califica Verhaeren de "exceso de vicio". Son los años de la luna de miel del artista y su primera esposa. Rembrandt se complace en reproducir el cuerpo desnudo de su

compañera en todas las posturas, bajo todos los aspectos, interpretando buen número de entonaciones lumínicas. Saskia es la ninfa Calixto, la mujer de Putifar enamorando a José, Dánae, que se despierta en un lecho con esculturas doradas entre cortinas de terciopelo, Betsébí, Susana... El primer hijo que le nace al artista le sirve para hacer un Ganimedes.

¿Por qué esa afición a la mitología griega, que, como hemos visto, no se amolda en modo alguno a su genio? ¿Por qué bautizar con nombres mitológicos deliciosas escenas de interior, cuadros de género, retratos de sus allegados y compatriotas? A Rembrandt le quitan el sueño Rubens, Van Dyck, Ticiano después. Quiere ser un italianizante, pero no ha visto Italia, y sólo conoce y admira *Il Cenacolo*, de Vinci, por un grabado que lo reproduce. De los flamencos y los holandeses le entusiasman Frans Hals y los citados. “Hubiera querido ser—dice Luis Gillet en su *Historia de la pintura en los siglos XVII y XVIII*—verdadero como Hals, patriótico como Rubens, elegante como Van Dyck, pujante como Caravaggio, bello como Tiziano, suntuoso como Veronés.”

Otros dos cuadros del Museo Berlinés, *El sueño de José* y *La mujer de Tobías y la cebra*, enseñan la manera particular con que el pintor interpreta sus lecturas bíblicas. En *El*

sueño de José, la concepción que ha formado Rembrandt de esta escena es la misma que le ha movido a pintar los dos *Buenos Samaritanos* y los *Discípulos de Emaús*. Nada de pompas ni magnificencias, pues mira el asunto por el lado humano y estima al hombre muy pequeño para representar los episodios en que son protagonistas los elegidos que tiene en sus gradas el trono de Dios. La humildad patentizada por Jesucristo al nacer en un establo ha encontrado aquí la justeza que el asunto pide. La figura del ángel que ilumina la escena, la expresión de María que descansa y duerme, el rostro de José acusando meditación más que sueño, el establo, los muros, las vigas, todo contribuye a dar la sensación de lo sobrenatural sin que los personajes del cuadro dejen de ser dos peregrinos pobres fatigados, que descansan, reponen sus fuerzas dentro de un cobijo que la suerte les brindó en su jornada.

*La mujer de Tobías y la cabra* es sencillamente un cuadro rústico de interior.

Rembrandt, como Goya más tarde, da pruebas de su genio en pinturas de tamaño reducido, que a primera vista tomaríanse por apuntes o esbozos. El cuadro de que hablo es otro *spécimen* de estas combinaciones de lo sublime y lo sencillo, tan gratas al maestro holandés.

En *La mujer de Putifar acusando a José*,

como en *Las bodas de Sansón*, evoca el Oriente con lujos de la fantasía y del colorido. Abundan aquí los tonos rojos, verdes, dorados. “Diríase un cuento anticipado de las *Mil y una noches*—escribe Geffroy—, que tiene al mismo tiempo un poco de Shakespeare y Molière.

Aunque Rembrandt es un pintor universal por la amplitud de su genio y el alcance realmente humano de sus ideas, sus sentimientos, su psicología en suma, ha nacido en Holanda y es holandés hasta la medula. Sus cuadros más celebrados y mejor conocidos no son los referentes a la historia, la mitología, la Biblia y la religión. La *Lección de anatomía*, la *Ronda de noche*, los *Síndicos del gremio de pañeros*, armonizan mejor el temperamento de Rembrandt con el rasgo propio, sustancial, inconfundible de la nación holandesa.

“El arte holandés—escribe Fromentin— cuenta entre sus caracteres esenciales el que sus obras carecen de asunto.” Es cierto. ¿Qué representan los tres cuadros que acabo de mencionar? ¿Cuál es la acción—valga la palabra—de la *Ronda* o los *Pañeros*? Ninguna. Hay unos cuantos retratos magistrales, unos cuantos individuos, agrupados de una manera artística eso sí, y nada más. El misticismo de los dos *Buenos samaritanos* y los *Discípulos de*

*Emaús*, el amor de hombre a mujer que revelan los retratos de Saskia y la Stoffels, la humildad que traduce sus ideas sobre la Biblia y la Religión, inspirada acaso en sus conversaciones con los menonitas, el afán de la mitología que resulta de su admiración por Rubens y los italianos, no se encuentran en estas tres obras maestras, del Museo de La Haya la *Lección de anatomía* y del Museo de Amsterdam las otras dos.

Holanda ha sido ya cuna de un retratista extraordinario que, a semejanza del Greco, nos pertenece a los españoles: Antonio Moro. Pero los cuadros de Moro ofrecen, en general, una sola figura. Los de Rembrandt son retratos colectivos de gentes que no han “posado” delante de él, ni se vistieron para retratarse, ni abandonaron sus ocupaciones habituales. El pintor lleva la vida al retrato, y no la vida heroica de grandes capitanes, de soldados valerosos, de señores que “ponen su pica en Flandes” y allí luchan por su Dios, por su patria y por su dama. Quédese esto para el Velázquez de la Rendición de Breda, del que hablaré después al estudiar la mal llamada *Ronda de noche*. Rembrandt sorprende a lo vivo la existencia cotidiana de sus compatriotas y la traduce al arte pictórico, sin alterar su esencia. Como Velázquez, se halla en la plena posesión de la téc-

nica propia natural, sustancial de la pintura. Los anatómicos, militares y comerciantes respectivos de estos tres lienzos portentosos, ¿qué son? ¿Hombres? No. Un algo que intercepta el paso de la luz, rechaza los rayos que llegan hasta allí. La luz, más o menos intensa, resbala por los rostros, manos y vestiduras de los personajes retratados, colorea los objetos, que ni vuelven ni absorben la suma total del espectro, se oculta, aparece de nuevo, ríe en el amarillo de un jubón, se resiste a penetrar donde su presencia sea un mentís a las leyes ópticas, pone asombro en las caras de quienes escuchan al profesor Tulp, muestra el sosiego de aquellos que no tienen cuidados económicos, como los burgueses que sellan con plomo los paños de Holanda. La luz lo es todo en el maestro de Amsterdam. Admiremos el lienzo que empezó su fama y cimentó su gloria: la *Lección de anatomía del profesor Nicolás Tulp*.

Era éste un sabio anatómico amigo y protector del artista. En una sala de anfiteatro, abovedada, aparece Tulp explicando delante de un cadáver la anatomía del brazo. Viste un justillo y un sombrero blando, negro, de alas grandes. Lleva cuello y puños vueltos, según la moda de entonces, lo mismo que los cirujanos que le escuchan, los cuales visten de modo semejante al maestro, a excepción del que tiene

en su mano la lista de la clase, donde constan los nombres de los oyentes. Este quedó rezagado en la moda y usa todavía gorguera alechugada. Las siete personas que están admirando las explicaciones de Tulp no son estudiantes, pertenecen a la *guilda* de cirujanos de Amsterdam. Entre las personas corre el aire y se observa que la escena no termina con el cuadro. El aula se prolonga hacia la izquierda, y es de suponer que más lejos hay otros personajes. El profesor no se dirige exclusivamente a los siete anatómicos que el cuadro ostenta. Burger hace notar en su libro *Los Museos de Holanda* que el cadáver que aparece en primer término, cuyos pies podrían tocarse materialmente, no llama la atención. Los ojos, en efecto, van tras los vivos; el primer plano interesa menos que el segundo.

Se trata de un espectáculo de muerte que hace pensar en la vida. Se comprende. Rembrandt no ha pretendido entonar una elegía a lo finito y deleznable de la existencia. Fué su intención reproducir un acto de la vida corriente, en el que une a varios hombres una misma idea. En la *Lección de anatomía* hay un algo inmaterial que flota en el ambiente y modela las expresiones fisonómicas del maestro y los discípulos; ese algo es la ciencia. Observemos ahora cómo Palas o Minerva, la diosa virgen que salió armada del cerebro de Zeus o Júpiter,

piter, hallábase aquí mejor representada, más visible para los ojos del alma, dentro de su incorporeidad, que en aquella holandesa del Museo del Emperador Federico que hace poco recordábamos, y que no se sabía si era Minerva o Judith. Con tal pujanza expresa el pintor sus ideas en el lienzo, tales son la fortaleza de su poder evocativo y el alcance de su facultad creadora, que forzosamente vemos el cadáver sin impresionarnos, como si tuviésemos la costumbre de frecuentar las salas de disección; su palidez, su blancura azulada, anuncio de próxima descomposición, no nos horrorizan como otros temas análogos que solía tratar Valdés Leal, exagerando el realismo. El arte y la ciencia purifican lo que tocan, y esta manifestación de arte que tiene a la ciencia por objeto es, como su título indica, una “lección de anatomía”, no un “morir habemos” cartujo.

Todos saben que Fromentin tuvo frases un poco severas para la *Lección de anatomía* y que hace unos años fué moda desdeñar esta obra en su aspecto artístico. Su mérito—decían—está en que marca la fecha de liberación, de independencia, de la mayor edad del arte holandés, el cual puede vivir ya libre de influencias italianas y flamencas. “Por vez primera—dice Gillet, olvidando el *Entierro del Conde*

de Orgaz—se hace un cuadro de una colección de retratos.”

Es el lienzo en que nace la personalidad de Rembrandt—murmuran otros—, allí donde se observa el paso decisivo de su evolución psicológica y nada más. Hoy en día se ha variado de opinión. Los críticos reconocen que la pintura no es indigna de Rembrandt, y yo encuentro la defensa de la *Lección de anatomía*—van a llamarme paradójico—en las mismas páginas de Fromentin. Escribe el autor de *Los maestros de antaño*, refiriéndose al lienzo de La Haya: “Dos de estas figuras, tres acaso, revelan con toda claridad, si se las mira bien, ese punto de vista lejano, ese no sé qué de vivo y de flotante, de indeciso y de ardiente, que será todo el genio de Rembrandt.” Y ahora me pregunto: ¿Un cuadro que compendia y cifra todo el genio de su pintor es, puede ser, una obra mediocre, con más defectos que cualidades? No olvidemos que Rembrandt usa el realismo y las variaciones de la luz al chocar en los objetos sensibles y al atravesar la atmósfera, no tanto para copiar el mundo que se le ofrece como para manifestar ideas. Los cirujanos de Amsterdam y el profesor Nicolás Tulp—dice Coppier, que era un mercader sin conciencia y que le interesaban más los negocios seguros, más o menos limpios, que la ciencia y la medicina—

son los hombres abstraídos ante una cosa que constituye una maravilla de la creación. Tulp no está pensando en sus explotaciones financieras, y los oyentes han abandonado a la puerta del aula sus afanes, alegrías y sinsabores para poner toda su atención en lo que les dice y demuestra el sabio anatómico que tienen por maestro.

Aquí Rembrandt habla de cosa bien distinta que en los *Peregrinos de Emaús*. El lenguaje, sin embargo, es idéntico. La joya del Louvre nos enseña el misticismo mirado por la lente ascética; la *Lección de anatomía* tiene un asunto más profano, pero su autor lo ha sentido con la misma intensidad que el otro. Como el literato expresa sus ideas combinando las palabras, el pintor combina la luz para exteriorizar cómo le impresiona un tema de la vida natural o sobrenatural. Pongamos estos medios expresivos en una ciudad nortea a la disposición de un hombre que sale poco de casa y acostumbrado a manejar bujías y lámparas, en forma parecida a como usan ahora la electricidad los escenógrafos; tendremos entonces mucho adelantado para comprender la obra de Rembrandt. Es cierto que los meridionales, italianos, españoles y hasta franceses, no tenemos costumbre de vivir reclusos en el hogar; nuestros climas, por lo común dulces, no nos

han permitido cultivar la pintura de interior, y Rembrandt es, por esencia, un pintor de interiores, que son a veces el símbolo de un alma. Estos cirujanos de la *Lección de anatomía*, que dice Fromentin que están como muertos, son hombres—no lo olvidemos—que escuchan, aprenden, reciben ideas. Su estado psicológico no es la acción, sino la pasión, y la palabra vida, en una de sus acepciones corrientes, significa dinamismo, actividad, origen de las cosas, no término a que van las cosas dirigidas. Cuando somos receptores y no impulsores de una sucesión continua de ideas tenemos un poco de lo que es contrario a ese concepto de la vida, sinónimo de acción y movimiento; por eso los cirujanos de Amsterdam no viven. Tiene razón Fromentin; mas ¿cómo había de expresar el artista la función de aprender? Sencillamente representando a un vivo que está muerto en cierta dosis. Para un psicólogo de ahora hay aquí no pocos errores, lo reconozco; pero advertamos que el artista es muy anterior a Stuart Mill, a la escuela inglesa de psicología y a la tesis de la “evolución creadora” de Bergson.

Pasemos a la impropriamente llamada *Ronda de noche*. Hállase este cuadro en el Museo de Amsterdam. Lleva por fecha el año 1642. Hállabase entonces Rembrandt pintando el retrato del pastor mennonita Reniero Ansloo ex-

hortando a una viuda, cuando recibió orden de Francisco Banning Cocq, señor de Purmerland y de Ilpendam, capitán de la milicia ciudadana, de que le retratara en unión de sus oficiales, para exponer el cuadro en la gran sala de los arcabuceros. El pintor dió a su obra el siguiente título: "El joven señor de Purmerland ordena a su lugarteniente el señor de Vlaeringen que haga marchar a su tropa". Una acuarela que perteneció a los Banning Cocq así lo indica. Ahora bien: este señor de Vlaeringen, ¿es el mismo Guillermo van Ruitenburg? Lo ignoro, y de ello nada dice el documentadísimo Coppier. Como no es mi objeto hacer un estudio definitivo sobre Rembrandt, dejo aparte dicho pormenor. Recordemos el cuadro. El capitán y el teniente están saliendo de la casa de su milicia, que se parece mucho a las demás corporaciones holandesas. Delante y en el centro marcha Banning Cocq con traje color castaño muy oscuro, casi negro. A su lado está el teniente vestido de un jubón de búfalo amarillo. Las dos figuras hállanse a pleno sol. La mano izquierda del capitán proyecta su sombra en la casaca del teniente. A la izquierda, un arcabucero carga su arma; una niña lleva un gallo muerto colgado a la cintura. Detrás, sobre un escalón, hállase el portaestandarte Juan Vissen Cornelissen. A de-

recha e izquierda hay otras figuras de soldados muy animadas. Obsérvese la vida del tambor mayor que redobla el parche.

La escena no pasa de noche. Por unas ventanas altas que se supone hay a mano izquierda penetra el sol, ya próximo al ocaso. El fondo de la sala está casi a oscuras, lo cual ha permitido al pintor hacer aquí un prodigio de claroscuro. Debemos tener en cuenta que el cuadro fué mutilado, a fin de que cupiese en la sala del Consejo de Guerra del Ayuntamiento de Amsterdam. Se cortaron algunas figuras de la izquierda, la mitad del tambor de la derecha y en un poco por la parte de abajo. Fromentin no tuvo conocimiento de este crimen artístico, y achacó al autor defectos en que le hicieron incurrir los mutiladores. Los ediles de Holanda no demostraron entonces mayor cultura de la que a veces ponen de manifiesto nuestros concejales. *¡La compañía de Banning Cocq* teniendo que adaptarse a la medida de un muro más pequeño que el cuadro! Si los españoles hubiéramos hecho cosa análoga con las *Lanzas de Velázquez*, nadie nos quitaría ya de encima el calificativo de salvajes; y ¿qué no diríamos, empezando por los críticos, pintores y aficionados de dentro de casa, si llega a ser un compatriota el que bautizó con el nombre de *Ronda de noche* un

cuadro en el que hay sol, sin que tenga por escenario las proximidades del Polo Norte en el mes de junio, o las del Polo Sur en diciembre?

La *Ronda de noche*—démosla su título tradicional, aunque impropio—es una pintura en que palpita el alma holandesa. Antes de Rembrandt, estas milicias ciudadanas, estas guardias cívicas entre cuerpos mixtos, entre militares y civiles, sólo habían despertado un interés reducido, pequeño; el de un grupo de personas ligadas a sus funciones o parientes de algunos de sus miembros importantes. Se encargaban para que decorasen los Ayuntamientos, las salas de las Corporaciones, y los artistas hacían, por lo general, unos cuantos retratos de burgueses sentados y en actitud pacífica. Rembrandt pinta una guardia belicosa. No son los soldados que recorren las calles de Amsterdam y divierten a los muchachos y a las gentes desocupadas con un paseo que, por lo repetido, ya no impresiona ni despierta el sentimiento de la patria. Banning Cocq y los suyos se dirigen al campo de tiro, pero toda la composición respira una marcialidad sorprendente. Hay aquí verdadero aparato militar, y las gentes que avanzan, que llegan hasta nosotros y cuyos movimientos advertimos (porque Rembrandt ha encerrado en este lienzo

la acción, la vida, lo dinámico de cuerpos y de almas), las tropas que evolucionan junto al noble señor de Purmerland son los héroes de la independencia patria. Diríase que van a la guerra seguros del triunfo y de ser justa la causa que persiguen; parece oírse el tambor que a todos alienta; en el fondo, varios milicianos ostentan sus lanzas con orgullo, y uno de ellos prepara su arcabuz, porque imagina que pronto le será necesario.

Holanda, el pueblo de la tierra baja o de la nueva tierra, vive entero en la compañía de Banning Cocq; la *Ronda de noche* es una marcha guerrera y un himno nacional como la Brabanzona, la Marsellesa, el “Dios salve al Rey” o la Marcha Real de España. El artista genial entona aquí un canto a su nación, el pueblo cuya atmósfera presagia en sus brumas la proximidad de un mar vencido por los hombres y la poesía de sus canales nortños.

Para encontrar en la historia de la pintura la réplica, el doble de este cuadro, la composición que simbolice análogo espíritu nacional y patriótico y una categoría semejante de genio y dominio de la técnica, es menester que nos fijemos en las *Lanzas*, de Velázquez.

Ese tesoro de nuestro Museo data, si no padezco error, de 1636. Precede en seis años

a la *Ronda de noche*. Hay en la *Rendición de Breda* más equilibrio, más ponderación que en la pintura de Rembrandt, o por lo menos hállanse estas cualidades mejor acusadas, más a la vista, menos confusas, revelando mayor serenidad.

Las *Lanzas*, que inician la pintura de historia, forman un cuadro heroico con elementos reales, positivos. Ni en Velázquez, ni en Rembrandt encontraremos el barroquismo un poco artificioso de las *Batallas de Alejandro*, de Le Brun. El aposentador de Felipe IV y el burgués de Leyde pintan las grandezas heroicas de sus países respectivos mojando su pincel en la propia savia nacional y encerrando en el lienzo el espíritu de independencia y respeto a las tradiciones gloriosas de Holanda y España. El autor de las *Meninas* y el de los *Peregrinos de Emaús* hicieron dos cuadros nacionales. Le Brun rimó la apoteosis de la realeza, inspirándose en la arqueología y en la historia clásica. Su obra es académica, fría, demasiado pomposa, como un oficio divino en una catedral de Bizancio, en medio de jaspes, mosaicos y pedrerías. Las *Lanzas* y la *Ronda de noche* son como dos Biblias nacionales en lengua vulgar. Contienen las oraciones de la infancia, con las mismas palabras que deletrea la madre junto a la cuna

del hijo. Para los españoles, las *Lanzas* es un cuadro triste. Lo iluminan los rayos postremos del sol de Ceriñola y Otumba, que algún tiempo después habían de apagarse en Rocroy.

Vengamos al cuadro definitivo de Rembrandt, al que resume sus tendencias y también las ideas que sucesivamente fueron animando su espíritu a través de toda su vida. Me refiero a los *Síndicos del gremio de pañeros*, que el artista pintó en 1661. Es la obra de su edad madura, el fruto más sazonado de su ingenio, la sinopsis en que confluyen los elementos todos de su inspiración artística, lo cual, tratándose de Rembrandt, vale tanto como decir su ideología. Se halla este cuadro en el Museo de Amsterdam.

Sus protagonistas son los burgueses que tienen por misión precintar con plomo los paños holandeses. Hállanse en plena sesión en el *Staalhof* o casa de su *guilda*, gremio o corporación. Están sentados alrededor de una mesa que cubre un tapete de Esmirna de tonos rojos. Hay en el cuadro seis personas: un servidor con la cabeza descubierta y cinco síndicos con trajes y sombreros negros, los últimos de alas grandes. Llevan cabellos largos y rizados y cuellos de camisa sin almidón.

Un sol de estío ilumina la escena de modo que las sombras son vagas y muestran los

reflejos del tono rojo dorado, que domina la composición. El maestro en su edad viril gusta del color castaño dorado, que se manifiesta en la carnación de estos personajes con matices rojos y sombras grises.

Fromentin consagra a los *Síndicos* los elogios que ha negado a la *Lección de anatomía* y la *Ronda de noche*. "En ellos—escribe—el artista ha tratado la naturaleza como trataba las fantasías, mezclando el ideal con lo verdadero, ligando todos los eslabones de su brillante carrera artística, que acaba con una obra maestra. Los dos hombres, que desde largo tiempo se repartieron las fuerzas de su espíritu, se dan la mano en esta hora de la perfecta fortuna." Para los técnicos esta pintura es un prodigio. Ninguno de sus colores es en realidad lo que representa. Los blancos están inundados de hollín desleído, y salpica a los negros un poco de escarlata. El tapete del centro está formado de bermellones puros, aplastados con el cuchillo, y en toda la composición se repite este *leit motiv* con más o menos intensidad.

Los profanos vemos aquí la expresión acabada de la serenidad y una muestra del temperamento, de la psicología que al pintor ha tocado en suerte. No comprendemos en estos honorables ciudadanos la pasión exaltada, el

afán de lucha, la firme voluntad en conseguir ideales, dinero o situaciones que son blanco de la ambición. Como el maestro que les dió perenne vida, los Síndicos gustan de una existencia sosegada, interior. Sus hogares no tienen muros de cristal, se adivina, y en este momento de su paso por la tierra, muy poseídos de la misión trascendente que realizan, hablan con susurros y piensan tal vez que sus buenos oficios harán prosperar el comienzo de Holanda y las compañías de las Indias, donde es posible que alguno de ellos haya colocado parte de su capital.

Como tantas obras maestras de todas las artes, sin excluir la literatura, el asunto de los *Síndicos* está inspirado en el cuadro de Frans Hals *Los regentes del Hospital de Santa Isabel de Haarlem*, que le precede en veinte años. También para la *Ronda de noche* debió de tener en el recuerdo *La comida de los arcabuceros de San Jorge*, del propio Frans Hals, conservado en este mismo Museo de Haarlem, y *La compañía de guardias del capitán Rossecran*, que pintó en 1588 Cornelis Ketel y se guarda en el Museo de Amsterdam. La *Lección de anatomía* tiene asimismo su precedente en el cuadro de Mierevelt, que armoniza con su modo de ver las cosas y no se oponen a la esencia misma

del arte pictórico, hasta él no descubierta por entero.

Los pintores de su país y de su tiempo hacen retratos colectivos, cuadros de corporaciones. Rembrandt sigue los pasos al citado Mierevelt, a Ravesteyn, a De Keyser. El realismo un tanto grosero de que antes hice mención lo ha cultivado ya en Holanda Honsthorsi, llamado también Gerardo della Note, y el idealismo con ribetes italianos lo introduce en el territorio neerlandés antes de Rubens van Mander, al que llega la influencia de Vinci, pasando por Quintín Matsys. Rembrandt toma asimismo de Italia no escaso caudal ideográfico. Los descendimientos, las escenas bíblicas de ambos Testamentos son asuntos ya tratados en Italia, y el pintor no huye de esa corriente religiosa, que todos estiman por buena; como retratista, continúan las huellas de Dirk Barentsz, discípulo de Tiziano, Aert Pietersz y Van der Woort, entre otros. No es el pintor que imagina juegos de niños y tímidas iniciaciones en el total del arte que le precedió. Con ideas propias, técnica nueva y modo de ejecutar personalísimo, Rembrandt vive en la Holanda de su siglo como un artista normal. Su originalidad, lo que ha de asegurarle la vida imperecedera, no es el aspecto exterior de sus obras, ni el prurito de asombrar al burgués. Los

cuadros de Rembrandt, como los del Greco, Velázquez y Goya, no hay que contemplarlos con aparatos y colocaciones exóticas. Quédese tal cosa para Wiertz, el cual no deja de tener talento en medio de sus extravagancias. A Rembrandt sólo le preocupa la verdad. Los ensayos escenográficos a que se dedica en su estudio; las combinaciones de luz y de vivos colores en que intervienen como personajes él y su esposa, y la Stoffels y cuantos viven a su alrededor; aquel vestirse trajes y caperuzas de diversos tamaños, formas y tonos tiene por fin único sorprender el secreto de la luz y las sombras para aplicarlo luego a la tradición. El sentido propio del pintor es la vista, y por eso Rembrandt quiere apoderarse de la luz, que aprisiona en su paleta y distribuye después en el lienzo, como si el pincel llevara prendidos rayos de sol y llamas de antorcha. Pero el alma de este hombre portentoso no muere en la vista, en aquellos sus ojos de noctiluco, como dice Fromentin. Detrás de los resplandores y de las oscuridades con que juega a maravilla hay un espíritu, una ideología. Para probarlo comparemos la *Ronda de noche* con el *Banquete de la guardia cívica*, de Van der Helst.

El segundo es un cuadro totalmente objetivo; la *Ronda*—ya lo dije—es un himno al

alma holandesa. Lo entona un hijo de Holanda, en cuya frente brilla un neuma divino. Es el de Rembrandt un lenguaje de ideas. Lo puramente sensible le deja sin cuidado, y acaso por ello no incorpora a su obra las bambochadas que dos contemporáneos suyos más jóvenes que él aclimatan en el arte holandés y flamenco. Aludo a Laer, llamado en italiano Bamboccio, que da nombre al género, y al admirable David Teniers.

Se comprende que un genio tan respetuoso de la tradición ejerza considerable influjo en la pintura universal de los tiempos posteriores. Todo el arte de Holanda está impregnado de su espíritu. La universalidad de su genio se halla presente en la poesía de la escuela de Debftý, anima a maestros tan notables como Gerardo Dou, Van der Eeckhout, Gelder y los paisajistas Both y Berchem, sin citar a los pintores que marcan la decadencia en su país. Penetra en Alemania con Chodowiecky y Rafael Mengs—cosa muy digna de tomarse en cuenta al estudiar las analogías entre Rembrandt y Goya—, influye en Inglaterra sobre Hogarth, y del germano Cornelius pasa a la escuela de Norvick, Constable, Millet, las escuelas de Barbizon y de Glasgow, Diez y Maris.

Goya también es, en cierto modo, un discí-

pulo de Rembrandt, aunque la genealogía de las ideas, la manera y el colorido no se presenten tan distintas y claras. Pero Goya ha manejado lo maravilloso y ha expresado en sus lienzos imaginaciones sombrías, producto de un pesimismo que tiene mucho de intelectual. ¿Quién ha fijado en la pintura el lenguaje propio de estos conceptos? Rembrandt, al que admira Goya y en el que toma directamente, no a través de Mengs, no pocos elementos ideológicos y de técnica. Rembrandt y Goya son, además, aguafortistas prodigiosos, y este aspecto de la personalidad de Rembrandt (del que no he podido tratar porque su figura no cabe en un simple ensayo ni un curso tampoco), lo continúa asimismo nuestro sordo de Fuendetodos.

Las diferencias—bien perceptibles, lo reconozco—entre el maestro holandés del siglo XVII y el maestro español de fines del XVIII y principios del XIX son fruto, en parte, de su analogía espiritual. No soy paradójico. Moldean ambos su arte personalísimo en el medio social que los rodea, y las provincias unidas que acaban de conquistar su independencia distan mucho de la España gobernada por Carlos IV y Fernando VII, e invadida, no por Francia, por Bonaparte. Hasta las ideas son diferentes. La Enciclopedia y la Revolución,

cuyo espíritu ha pasado por España, no son lo mismo que la doctrina cartesiana. Rembrandt es el pintor del cartesianismo, y a Goya le ha sacudido el rostro el viento que agitaban en los salones filosóficos de París lindas damiselas, con abanicos que tal vez pintó Fragonard. Goya posee más vigor, porque en su tiempo no vivían aquí el alma y la mente tan seguras, tan en conciencia cierta, según dicen los teólogos (no sé si verdadera o falsa), como en los Países Bajos, en que pensó y concibió su tesis Descartes.

Rembrandt, pues, nos pertenece por Goya, pero más todavía por su sentido amplio, fecundo, infalible de lo humano en una civilización que preside un Dios hecho hombre.

El romanticismo de Watteau



---

## El romanticismo de Watteau

EL asunto de estas páginas diríase una paradoja. Hablar de romanticismo en los años que median de 1684 a 1721 parecerá extraño a primera vista, y más tratándose de Francia, cuya tradición clásica se caracteriza por lo rigurosa y lo intransigente.

Sin embargo, desde 1882, en que Emilio Deschanel (padre del difunto ex presidente de la República francesa) publicó su curioso libro *El romanticismo de los clásicos*, y después de los estudios de Daniel Mornet sobre el sentimiento de la naturaleza en Francia, a partir de Rousseau, no resulta tan disparatado atribuir a un pintor de fines del siglo XVII y principios del XVIII tendencias que alcanzaron su madurez un siglo más tarde, cuando la revolución francesa y Napoleón habían pasado ya por la historia y se habían operado en el mundo cambios sociales decisivos y de enorme consideración por lo violentos.

En el romanticismo francés, que nace con

el prefacio de *Cromwell* en 1827 y toma vida activa en el estreno de *Hernani*, la noche del 25 de febrero de 1830, tuvimos los españoles no poca intervención al lado de ingleses, alemanes e italianos, por más que estos últimos no contribuyeran al movimiento romántico de modo tan directo e inmediato como España, Alemania e Inglaterra. La *Selva de romances viejos*, de Grimm, de 1815; los romanceros de Depping (1817), Bohl de Faber (1821), don Agustín Durán (1822), la traducción del romancero del Cid por Creuzé de Lesser (1814 y 1823) y los estudios de Deschamps sobre el romancero de Rodrigo, como él dice (1828) en el mismo volumen en que trata de *La campana*, de Schiller, son documentos bastante autorizados y nada sospechosos, pues proceden en general de autores extranjeros, para demostrar la parte de España en la incubación del romanticismo francés. Claro que muchos tratadistas prescinden de tales influencias, y aseguran que nada valdría ninguna de ellas sin Rousseau, a quien reputan padre único e indiscutible del romanticismo.

Ahora bien: cuando Watteau muere tísico, a los treinta y siete años de edad, en 1721, Juan Jacobo es todavía un niño. Ha nacido en 1712. No cabe, pues, influencia de la *Nueva Eloísa* sobre Watteau. Su romanticismo reco-

noce otros orígenes; está tomado en fuentes distintas; tiene otro carácter, otra forma que el de principios del siglo XIX, cuyo soberano es en la pintura Delacroix.

Antes de pasar adelante, quiero señalar un hecho. Saque de él cada uno las consecuencias que juzgue oportunas. La patria de Watteau es, como todos saben, Valenciennes, la capital de Hainaut en Flandes. Valenciennes no pasa a ser dominio de Francia hasta la Paz de Nimega de 1678, y una de las fiestas populares que allí se celebraban es la intitulada de los Incas, a la que todos asisten vestidos como los indios del Perú, y en la que figuran Huéscar, Atahualpa, Pizarro, Cortés y Cristóbal Colón. ¡Algún rasgo de nuestra fisonomía espiritual habíamos de dejar los españoles en Valenciennes! ¿Supo aprovecharse Watteau de esta parte de mentalidad, de espíritu españoles que respiró de niño en su ciudad nativa? Un estudio crítico de su obra total quizá nos hiciera responder negando. Ciertas repugnancias que muestra Watteau en su vida hacia la ligereza de costumbres de la corte de Versalles y de los grandes señores de París acreditan en él el carácter asustadizo de algunos compatriotas nuestros, que, aun en la época actual, no admiten en el teatro los verismos y gracias picantes de algunas comedias de Francia.

Es de notar asimismo que la corriente romántica de hace cien años próximamente se desarrolla primero en la pintura que en las letras. Gros, el pintor de la epopeya napoleónica; Géricault, con su *Coracero herido* y su *Almadía de la Medusa*; Delacroix, con sus ilustraciones del *Fausto*, su *Barca de Dante* y sus *Matanzas de Scios*; Delaroche, con su *San Vicente de Paul* y su *Juana de Arco* (hoy diríamos Santa Juana); Devería, con su *Nacimiento de Enrique IV*, preceden a *Cromwell* y a las *Orientales* y dan pauta a poetas y literatos que quieren romper con la tradición clásica.

Veamos cuáles son los caracteres del romanticismo y de qué modo se ofrecen algunos de ellos en el temperamento y la obra de Watteau. A mi juicio, el autor del *Embarque para Citeres* marca la aurora del romanticismo, cuyo crepúsculo dura en Francia todo el siglo XVIII.

Romanticismo es tanto como lirismo, expansión de la propia personalidad, agudización de las sensaciones, idealismo en cuanto los románticos construyen el mundo exterior a su imagen y semejanza, amplitud en los temas que ha de tomar el artista como fuentes de inspiración, desprecio de las reglas, gusto de la melancolía, prurito de la duda, dignificación de lo feo y horrible a la manera de Hoffmann, Ana Rad-

cliffe y sus imitadores y traductores franceses, como Loève Veimars; culto de la naturaleza, idealización del amor, la mujer y la galantería al modo medieval, afán de lo fantástico, desconcertante y caótico, egolatría desenfrenada del escritor y el artista, mezcla de las bellas artes, y de aquí la amistad, ya recomendada por Diderot, entre literatos y pintores.

A este concepto del romanticismo no se llega de golpe, sin que nada lo anuncie, sin que ya vengan sus elementos mezclados con la tradición clásica, deformándola y alterándola en lo que tuvo de sustancial durante el siglo XVII.

Existe una gran diferencia entre la última centuria mencionada y el siglo XVIII que inaugura Watteau en el arte, y produce, andando los años, no muchos, los estilos regencia, rococó y Luis XV, por no hablar del Luis XVI y del Directorio, tan a la moda en Francia hace seis o siete temporadas. Son estos estilos de arte, manifestación, traducción a la estética práctica y cotidiana de un aspecto de la espiritualidad. En la Francia de los siglos XVII y XVIII, la religión, la filosofía, la literatura y el arte se hallan presididas por un mismo principio, por idéntica norma, distinta en la época de Luis XIV a la que ha de regir durante el reinado de su biznieto y sucesor en

el trono, pero siempre la misma para cualquiera concepción del espíritu.

Impone a sus vasallos el Rey-Sol el culto a la antigüedad greco-latina que los franceses habían recibido de los eruditos de fines del siglo XV y principios del XVI, tales como Erasmo, Budeo, Rabelais, de Tournebe, Lambin, Cujas, Ramus, Des Etienne y otros. El respeto absoluto a las reglas para hacer bien una obra de arte tiene entonces la misma importancia que el respeto a la religión y a la monarquía. Aristóteles y Horacio, exaltados por Boileau, reinan en la literatura y en el arte. El *Discurso del método*, de Descartes, viene a favorecer el gusto al orden, a la medida, al compás que en todo manifiesta Luis XIV y con él su pueblo, obediente y resignado. Las letras aceptan las jerarquías sociales, los poderes eclesiásticos y del siglo, las concepciones religiosas y políticas, que se amoldan al espíritu francés como algo connatural a su esencia, a su fisonomía particular. Como la sociedad está ya formada y perfecta, según la opinión corriente, los escritores se ocupan en particular del individuo. Corneille, Racine, Moliere, Boileau, La Fontaine, tiene cada uno su "moral", es decir, un conjunto de reglas que deben determinar la conducta de la persona, del individuo.

La pintura observa también este carácter de

sujeción a reglas preestablecidas y perennes. Toda la pintura francesa, desde Vouet hasta Watteau, se halla inspirada y regida por la escuela bolonesa de los Carraccios, de suyo fría, académica, un poco pedante en su adhesión meticulosa a los modelos del clasicismo. Los pintores que la siguen se muestran en general apegados a una técnica demasiado rigurosa; quieren ser los pedagogos de su arte, y no consienten a sus discípulos la más leve distracción, la más pequeña fantasía. La antigüedad clásica impera en actitudes y procedimientos. Obsérvense *La Riqueza*, de Vouet, *Los pastores de Arcadia*, de Poussin. Son estatuas de Roma y de Grecia llevadas al lienzo, mármoles helados. Por las figuras de Poussin, muy decorativas, muy correctas, sin desentonos, sin que se altere nunca el ritmo que presidió a su ejecución, no corre la sangre, no se ofrece la vida. Vemos que no han de moverse y podrían sacarse del lienzo para que adornaran como esculturas un museo de reproducciones artísticas. Claudio de Gelée o de Lorena, el paisajista, es un discípulo de Poussin. A la misma escuela pertenecen Dughet, Felipe de Champagne, Mignard, Lebrun—el pintor clásico por excelencia, el Boileau de la pintura—, Le Sueur, los retratistas Largillière y Rigaud, por no citar más que a los principales. Antes de coger los

pinceles, todos estos artistas han leído cuidadosamente la *Religión de los antiguos romanos*, de Du Choul; la *Mitología*, de César Ripa; el *Des Piles*, las obras del Padre Gaultruche, la *Historia romana* de Couffeteau.

Hacia 1669, Luis XIV conoce a Francisca d'Aubigné, institutriz de los hijos que el monarca ha tenido con Mme. de Montespan, y, a la sazón, viuda del poeta Scarron. La D'Aubigné era nieta del famoso poeta Agrippa d'Aubigné, muy amigo del bearnés Enrique IV, antes de oír éste la misa que "bien valía París". El espíritu hugonote del abuelo se transmite a la nieta a través del libertino Constante d'Aubigné, padre de Francisca, la cual, aunque educada en la religión católica y católica ella a macha martillo, conserva la rigidez, la intolerancia, la austeridad protestante. El rey se enamora de ella, abandona a la Montespan y hace a la institutriz de sus bastardos marquesa de Maintenon. En 1683 muere la reina María Teresa, hija de nuestro Felipe IV; Luis XIV se casa en secreto con la Maintenon y comienza para la corte de Francia un período de aguda religiosidad, de estrechez en las ideas y en la conducta aparente, que los cortesanos se hacen todavía más hipócritas de lo que eran años atrás y aunque expulsados los protestantes de Francia, por la revocación del Edicto de Nantes

(que inspiró la esposa morganática del soberano) y a raya los jansenistas con los rigores y escrúpulos de la Maintenon, no se ve por ninguna parte esa libertad y amplitud de miras que ha solido acompañar al catolicismo.

Reacción contra la dicha intolerancia fué la norma que había de regir el pensamiento, la literatura y el arte franceses durante el siglo XVIII. El estilo Regencia y el Luis XV marcan un antagonismo con el Luis XIV, severo y reglado en demasía. Los escritores no respetarán ya el catolicismo ni el trono, y aquella excepción de las opiniones y gustos generales formada en tiempo de Luis XIV por los libertinos del grupo de Ninón de Lenclos se hará, hacia 1750, la cosa más natural y mejor vista en la sociedad elegante. (Advirtamos de paso que en el siglo XVII libertino no quiere decir vicioso, sino escéptico, y que Ninón de Lenclos, a pesar de sus ligerezas, fué, como la ha llamado algún contemporáneo suyo, con frase muy pintoresca, un "hombre de buen tono", porque, fuera del sexto y del noveno, solía cumplir los ocho restantes mandamientos de la ley de Dios, y, además de no acostumbrar ella a embriagarse, toleraba mal los borrachos, con ser tantos y tan distinguidos los de su tiempo.)

Al gusto de lo grandioso, severo e imponente, sucede el prurito de lo elegante, selecto,

exquisito y delicado. La sensibilidad se impone a la erudición clásica, todo se concibe más manuable y a propósito para la vida corriente. Abundan los cuadros de dimensiones reducidas, que se lucen sobre un caballete en el ángulo discreto de un saloncito coquetón, y si las costumbres no son modelo de buen vivir, tampoco lo eran bajo el régimen anterior. Entre el regente duque de Orleáns, que gusta de reproducir el episodio bíblico de las hijas de Lot, y su padre, Monsieur, que hereda de Luis XIII, su progenitor, ciertos hábitos en que se hizo famoso Enrique III, francamente hemos de optar por aquéllo, aunque nos repugne, como es lógico.

La elegancia del siglo XVIII es más verdadera, responde mejor al deleite que experimentamos al contemplar una obra bella. Versalles anonada con su majestuosidad imponente. Los salones del siglo de Voltaire, que sustituyen a la corte, enamoran por el ingenio que en ellos luce, por la libertad que les preside, por el culto que allí dentro se guarda al hombre consagrado al arte y a las letras. El individuo no está ya reglamentado y sometido a la sociedad. Aunque hombres y mujeres sigan siendo viciosos, por lo menos no son hipócritas; la imaginación y la fantasía reinan por doquiera y el

fondo de los cuadros de caballete es con frecuencia una decoración de ensueño.

Hemos visto que en la época de Luis XIV los escritores, al estudiar al hombre, nos presentan únicamente casos prácticos, positivos, de una psicología experimental anticipada. Ese espíritu dieciochesco lleva más lejos la abstracción y acierta a formar tipos que simbolizen, si no la humanidad, al menos la humanidad francesa de aquellos años. Es el siglo de los filósofos, de la impiedad, del escepticismo. Esta manera de concebir el mundo y la vida, encerrando en un concepto tipo la variedad de la existencia, será más tarde un carácter del romanticismo. La fórmula "todo está en todo", tan grata a Víctor Hugo, que sirvió de lema a lo que llamaron los románticos, con harta impropiedad, "panteísmo", está ya incubándose en el transcurso del siglo XVIII. De no haber iniciado Watteau la nueva estética, es posible que el romanticismo no se hubiera producido en Francia con la facilidad que se produjo, por mucho que volvieran los ojos a Alemania Mme. de Stael, su prima madame Necker de Saussure, Villers y Gerardo de Nerval, entre otros literatos, sin contar a los pintores, que contribuyeron, más que nadie (acaso más que los músicos, ya que fueron en esto sus precursores), a que se conociera, aplaudie-

ra y extendiera en Francia el *Fausto*, de Goethe.

Dejemos a Palissy la gloria, no muy envidiable por cierto, de haber inaugurado el estilo rocalla, y a Mme. de Pompadour, su hermano el marqués de Marigny y el arquitecto Soufflot su papel de precursores del Luis XVI, tan francés, coquetón y elegante. Los aires renovadores los lleva a Francia Watteau desde sus Flandes, donde ha padecido, antes que René, el "mal del siglo", al verse menospreciado de sus bellas compatriotas, esas matronas de piel nacarada y de un cabello rubio que trae al recuerdo la poética leyenda del Toisón de Oro, las cuales se burlan del amor puro, immaculado, romántico, que Watteau les ofrece.

Hasta el culto a la antigüedad se modifica en el siglo XVIII. A Homero, Esquilo y Virgilio suceden en la consideración de las gentes Anacreonte y Teócrito. De Watteau y de su escuela proceden en la literatura el *Viaje del joven Anacarsis*, del abate Barthelémy, y la inspiración de buena cepa helénica que distingue a Chénier. A mi juicio—no respondo de no equivocarme—, esta concepción de la antigüedad es más verdadera, amable, sana y de mejor sentido y más delicado gusto que la manifestada en el siglo XVII y la sacada a luz por los estilos Imperio y Pompeyano y

por el gran David y su maestro Vien, los cuales proceden en línea recta del conde de Caylus, que les ofrece asuntos a granel para sus pinturas en sus *Cuadros de Homero y Virgilio*, compuestos con el propósito de que adoptaran los artistas el ideal severo del Renacimiento, dejándose de pastorelas y fiestas galantes al aire libre.

A esta sequedad erudita, como emanada en último extremo de la Academia de Inscripciones y Bellas Letras y del benedictino Padre Montfaucon, se opone la fantasía ensoñadora del “gran poeta del siglo XVIII”, como llaman a Watteau los Goncourt en sus estudios sobre el arte de la mencionada centuria.

“El gran poeta del siglo XVIII—escriben— es Watteau. Una creación, toda una creación de poema y de ensueño, salida de su numen, llena su obra de una elegancia de vida sobrenatural. De la fantasía de su cerebro, de su capricho de arte, de su genio todo nuevo, un hechizo, mil hechizos se levantan. El pintor ha sacado de las visiones encantadas de su imaginación un mundo ideal, y por cima de su tiempo ha construído uno de esos reinos shakespeareanos, una de esas patrias amorosas y luminosas, uno de esos paraísos galantes que los Polifilos construían sobre la nube de un

ensueño para la alegría delicada de quienes viven aquí abajo con alma de poetas.”

Más adelante añaden:

“La gracia de Watteau es la gracia simplemente. Es la nadería que reviste a la mujer de un atractivo, de una coquetería, de una belleza más allá de la belleza física.”

Watteau nació en Valenciennes en 1684, seis años después de haberse entregado la ciudad a Luis XIV. Sus padres eran Juan Felipe Watteau y Micaela Lardenois. En su tiempo se escribía su apellido con una sola t, y así lo escribió siempre el pintor. Más tarde se duplicó esta letra—quizá para disimular un poco lo que el nombre significa—, y con dos tes se viene escribiendo desde antiguo. La palabra Watteau no es otra cosa que *gateau*: bollo, pastel.

El padre del artista trabajaba como plomero tejador; pero se adivina que en vez de artesano era un burgués venido a menos. Virgilio Jozz lo da a entender en su libro sobre el artista, tan consultado y—lo que es peor—tan saqueado por los críticos e historiadores de la pintura.

La enfermedad que había de llevar al sepulcro a Juan Antonio empezó a manifestarse desde su niñez. Watteau fué de muchacho, y toda su vida, débil de cuerpo y de carác-

ter. Gustaba más de lecturas y de meditaciones que de acción; y esta su tendencia al reposo físico, a los trabajos sedentarios, hubo de ayudarle no poco en la elección de carrera. Su padre vió pronto que el oficio de tejador no era el indicado para un joven de escasos bíceps, poca energía corporal y soñador en extremo. El culto al arte que había en Valenciennes desde el Renacimiento lo comparte Watteau ya de niño. No pasa indiferente ante la *Degollación*, de Van Dyck, que conserva la iglesia de San Jacobo; el *Descendimiento*, de Rubens, en Nuestra Señora de la Calzada; la *Parábola*, de Janssens, en los Dominicos; los lienzos de Crayer, Otón Venius, Pablo de Vos y muchos otros pintores, que hoy guardan con profusión varias iglesias de la interesante ciudad flamenca, en que confluyen el Escalda y el Rouelle. Los muros de las casas burguesas se hallan asimismo en Valenciennes cuajados de cuadros pequeños, grabados, estampas y dibujos, compuestos a la manera de los Países Bajos, representando escenas de género, imitadas en general de Teniers. Watteau se aficiona a la pintura, realiza algunos estudios en su país natal, y en cuanto puede, a los diez y ocho años, marcha a París, el punto de atracción de entonces, ahora y siempre de quienes aspiran a una consagración en

el arte, las letras o cualquiera otra manifestación de la cultura intelectual.

Desde 1702, año en que Watteau llega a París, hasta 1704 ó 1705, en que conoce a Gillot, la vida del artista en la capital francesa ofrece escaso interés. Ni Métayer, ni Sporange eran hombres de temperamento y de espíritu afines al suyo, por más que el último acertara a reconfortarle, a levantar su ánimo durante las horas de miserias y desfallecimientos.

Se preguntan los críticos si Watteau hubiera sido lo que fué y lo que es actualmente sin la circunstancia de haber encontrado a Gillot en su camino. Creo que el autor del *Embarque para Citeres* tiene una personalidad demasiado vigorosa y rica para pensar que Gillot marca la influencia esencial, la acción decisiva en la formación artística y espiritual de su discípulo. Watteau sería siempre Watteau con unos o con otros accidentes de su vida. Pero debemos inclinarnos ante los hechos, y en gracia a la verdad, es imposible desconocer que Gillot es un precursor de Juan Antonio, como éste es cabeza visible de toda la pintura y aun de todo el arte francés del siglo XVIII.

Claudio Gillot—en cierto modo, por lo que se refiere a los temas pictóricos, el Degas de la época—gusta de frecuentar la Opera por

dentro. Suele vérsese entre bastidores en compañía de bailarinas, de mimos y de cantantes, y es muy afecto a la compañía o *troupe* italiana que el rey ha desterrado de Francia, para que vuelva, en 1716, llamada por el Regente Orleáns. El teatro italiano, con sus Colombinas, Pierrots y Polichinelas, le da asunto para muchos de sus cuadros. Pinta, además, escenas de la vida corriente, anécdotas galantes entre aldeanos, aspectos de la calle, pastorelas exquisitas. He aquí en germen toda la pintura francesa del siglo XVIII, el gusto que mezcla lo aristocrático con lo popular, introducido más tarde en las costumbres y soberano en el Triunfo de Versalles, que preside María Antonieta. No es Juan Jacobo el único autor de esta modalidad o moda de la sociedad de entonces. Con el filósofo ginebrino comparte el triunfo de haber cambiado las costumbres Watteau, y a través de éste el olvidado Gillot, ejecutante mediocre en quien hubieran terminado las huellas y tradiciones de Callot y Le Nain, de no haber tenido tan glorioso discípulo. Ciertamente que Gillot no ha de aleccionar al joven artista flamenco en aquellas cualidades de que él carece. En una historia de la pintura exclusivamente técnica no cabe colocar el nombre de Gillot como antecedente preciso del de Watteau. No es posible enseñar lo que no se

sabe. Watteau no aprende el colorido, ni la manera de hacer con éste su primer maestro de París—para ello ha de inspirarse no menos que en Rubens—; mas el autor de *El mercado* y la *Merienda campesina* desbroza, por lo que atañe a los asuntos, el sendero que han de seguir Watteau y tras él todos los pintores franceses en el período que va de la muerte de Luis XVI a la Revolución.

La variedad de asuntos, la flexibilidad del talento de nuestro pintor parece reconocer una causa baladí, que, por otra parte, peca con exceso de determinista. A Gillot le encanta variar de tema, y ha copiado esta inconstancia de un sobrino de Callot, el cual, como buen langrés, tiene sobre los hombros la cabeza como una veleta en lo alto de un campanario: no está jamás fija en un solo punto, y si vuelve al que ha dejado, no es nunca para permanecer en él. Esta frase de Diderot hállase citada por casi todos los historiadores y críticos que hablan de Watteau. Pero no creo que lo voluble de Callot, sobrino, sea la única explicación de aparecernos a la vez Juan Antonio como retratista, pintor de género, cultivador de asuntos militares, mitológicos y de historia.

Ingresa más tarde Watteau en el taller de Claudio Audran, conserje de Luxemburgo y artista dedicado a pintar cartones para los Go-

belinos. Aquí es donde Juan Antonio ve un poco al detalle la vida escandalosa de los altos personajes de la corte. No ha llegado todavía el desenfreno de la Regencia. Son los tiempos de la Maintenon, en los cuales la hipocresía cubre el más desatado libertinaje. Sabe entonces Watteau de las borracheras que toman la duquesa de Lorges, la señorita Mazarino, madames de Villedeuil, de Chaulnes y de Grancey; de los escándalos lúbricos que dan el príncipe de Conti y Mme. de Gacé en casa de la mariscal de Nesles; de cómo, cansada Mme. de Armagnac del margrave de Anspach, procura que la sustituya su propia hija en el corazón del galante caballero. Tiene noticia de cuanto ocurre en el Hotel Imperial de la calle Deauphine, en las cenas de la mariscal Rochefort, y como envueltos en un vaho de vino, humo de tabaco y perfumes de orgía, llegan a sus oídos los nombres de Tavannes, precursor del marqués de Sade, y madames de Flavacourt, de la Rue, Villemont, Choisinet de la Tour, Blanzac, Dillon y tantas otras, más para olvidadas, si hemos de guardar respeto a los nombres ilustres que ellas se encargaron de manchar con abundancia. Watteau sabe todas estas cosas con verdadero asco. Su temperamento exquisito se rebela contra semejantes excesos, no tanto en nombre de la

moral como por ser todo ello contrario a su ideal artístico. Watteau es, y será siempre, un realista; pero su realismo, sano y limpio, va siempre teñido de color de rosa. No le asusta el amor; mas ha de amarse principalmente con el corazón, que está en el pecho, por cima del diafragma.

No ha ser todo repugnante y bajo. Juan Antonio se extasía en el Luxemburgo ante la *Vida de María de Médicis*, por Rubens, y de aquella fecha data la pasión que Watteau sentirá toda su vida por el sublime maestro de Amberes, al que no conoció hasta entonces, pues en Valenciennes no hizo otra cosa sino adivinarle, y eso de manera superficial. Caylus se entretiene en relatar el gusto que experimenta Watteau copiando a Rubens, y sobre la influencia que los holandeses ejercen sobre nuestro pintor nos colma las medidas Virgilio Jozs al analizar la semejanza entre la *Verdadera alegría*, de Watteau, y la *Fiesta aldeana*, de Van Ostade, que se conserva en el Museo de Cassel. No he de hacer un estudio comparativo entre Rubens y Watteau, ni es misión que me haya impuesto el buscar los orígenes rubensianos de cada línea, cada trazo, cada idea, cada matiz del artista.

Entre los amigos y protectores de Watteau, al lado de Gillot, Audran, Gersaint, el co-

merciante de cuadros, Caylus y Julienne, se encuentra el financiero Crozat, que posee en su palacio multitud de lienzos, estampas y apuntes de los pintores italianos de la buena época, particularmente de la escuela veneciana. En casa de Crozat se familiariza Watteau con Veronés, Tiziano y Tintoreto, los cuales le muestran que el color es compatible con el idealismo.

Influencias principales que se ejercen sobre Watteau. De una parte, Rubens; de otra, los venecianos. Un siglo más tarde, Delacroix no ha de beber en otras fuentes. Ya tenemos, pues, una razón de peso que confirme el romanticismo de nuestro pintor. Luego veremos cómo la índole del tiempo en que vivió no podía permitirle ser un Delacroix anticipado. Su romanticismo es muy otro, y además, Delacroix es, por temperamento y por espíritu, la antítesis de Watteau, lo cual no excluye el que ambos sean románticos. Romántico fué Víctor Hugo, y nunca se entendió con Delacroix. El poeta y el pintor se detestaban mutuamente.

El amor es acaso el tema principal de Watteau. Sus personajes son, generalmente, parejas de enamorados, que, bajo los toldos de una arboleda, se cambian juramentos cariñosos; danzarinas que recuerdan escenas de la

ópera; galanes que dan serenatas; muchachitas que sueñan a solas, ya en el bien perdido, ya en el caballero amante que no acaba de venir.

Watteau no suele imaginar, inventar a sus personajes. Transforma solamente, siguiendo su fantasía, los seres humanos que le rodean. "Su criada, que era muy bella—escribe D'Argenville—solía servirle de modelo. La ha pintado con traje de bailarina sobre un fondo de paisaje delicioso."

Sus fiestas galantes preludian, con siglo y medio de antelación, a Verlaine. Los tipos de la comedia italiana entran en el arte con Watteau, y del arte pasan a la literatura romántica, un poco estilizados, con Teodoro de Banville, y más tarde con los simbolistas, si no románticos, hijos al menos del romanticismo. En ellos se ve clara la ley de herencia, por más que traten de disimularla.

La influencia de Shakespeare está bien manifiesta en el cuadro *La perspectiva*. Nada hay en el jardín aquí representado que acuse el gusto de Le Notre. Los árboles y la vegetación crecen a su impulso, sin que les vayan a la mano las tijeras del podador. Quítense de este cuadro los personajes y quedará un jardín a la inglesa, melancólico y sombrío. Los pedestales de aquellos jarrones podrían pasar por tumbas, y el ánfora medio rota de la dere-

cha por una urna cineraria. Es el gusto dieciochesco de los jardines a la inglesa, que contrastan con los setos, veredas, avenidas y glorietas muy cultivadas y reguladas, sirviéndose de la regla y el compás, según la manera del mencionado Le Notre y su inspirador Luis XIV. *La perspectiva* parece la viñeta de uno de esos libros inspirados en Rousseau, que desde la portada dejaban adivinar los sentimientos y las ideas emitidas en el texto.

Compárense asimismo estas figuras con los *Pastores de Arcadia*, de Poussin. Los de Watteau son hombres y mujeres vistos en la vida real, parejas de enamorados—siempre idéntico *leit motiv*—que no se comprenden en un museo de esculturas. Los de Poussin—ya lo dije antes—son estatuas.

*La danza aldeana*, del Museo de Dijon, ofrece caracteres semejantes. Desde luego que en ninguna de estas obras se advierte la energía de las pinturas románticas, la seguridad en el trazo, la mano vigorosa del ejecutante. Es este un romanticismo delicado. La idealización de estas damitas les quita tal vez un poco de vida. Son las marquesas de alfeñique, que necesitan llevar consigo el frasco de sales para los desmayos.

Ahora bien: la delicadeza, manifestada en la salud y complexión corporales, será luego

una cosa real y hasta de buen tono—¡qué lejos nos hallamos en la actualidad de tales costumbres!—, y lo mismo en el siglo XVIII que en la era romántica estará de moda lo enfermizo y se tendrá por vulgar y chabacano el tostado de sol y los colores de salud que pone en los rostros el aire libre y que lucen con orgullo nuestras elegantes apasionadas de los deportes. La protagonista del cuadro a que me refiero bien se ve que no es aldeana, sino una señorita romántica que padece los anhelos de Julia, la amada de Saint-Preux, unos años antes de salir a luz la *Nueva Eloísa*.

Véase *La amante impaciente* del castillo de Chantilly. La técnica y el asunto hállanse íntimamente compenetrados. No hay manera más adecuada de traducir a las líneas y al color el alma de una mujer enamorada, que se desespera porque su amado tarda en acudir a la cita.

En el mismo Chantilly se encuentra el galán que da serenata. Aquí ya se nota el vigor romántico. La manera está ya más próxima a Delacroix, y si salvamos el anacronismo del indumento, puédesse poner a este mancebo en trovador al pie de una ventana de castillo medieval, y dará por entero la sensación de una pintura romántica. No he de mencionar *La ocupación según las edades*, que preludia a

Greuze, ni muchas otras pinturas del maestro en que se ve clara su tendencia a romper con normas demasiado rigurosas, y a dar al arte más profunda vida y ritmo más natural, dentro siempre del idealismo, que no suele abandonar el artista.

*El placer pastoral*, conservado también en Chantilly, es el mismo tema de *La danza aldeana*, con parecidos personajes y fondo casi análogo. Quienes en esta escena se divierten diciéndose amores no son en realidad guardianes de ganado. Las ovejas que se ven a la derecha son las mismas ovejas encintadas que años más tarde ha de acariciar la mano de María Antonieta junto al Trianón.

Donde más se advierte el romanticismo de Watteau es en su obra maestra *El embarque para Citeres*. Mas antes de analizar esta obra hemos de echar una ojeada sobre otros aspectos del pintor.

De su maestro Gillot aprendió Juan Antonio el gusto por las escenas de la ópera y la comedia italiana. Su cuadro principal en esta faceta de su talento es el portentoso *Gilles*. El rostro delata a maravilla la psicología del payaso, o del mimo, que es palabra más adecuada.

Se ha cacareado mucho en versos, canciones y pensamientos de honda filosofía la tris-

teza del juglar que viene a ofrecer por unas monedas unos instantes de alegre emoción. El contraste entre el estado de ánimo en que se encuentra un hombre y aquel que debe fingir para dibujar la risa en los labios y en los ojos de quienes le contemplan y por contemplarle le pagan, es tema poético muy aprovechado en todas las épocas, del cual sacó su partido, como no podía por menos, la escuela romántica. Pues este asunto se halla tratado por Watteau de manera asombrosa, haciendo que destaque el traje blanco del cómico sobre una iluminación que Josz califica de rembranesca. Gilles, tal como Watteau lo representa, es un resignado con su suerte. Ha pasado hambres, ha sufrido todas las miserias, en la calle le han martirizado sin piedad el sol y la lluvia, pero ¡hay que vivir!, y para que no falte el pan cotidiano, Gilles viste su traje blanco con matiz opalino, calza sus zapatos de cintas rosa y se agranda las cejas, mientras asoman las lágrimas a sus ojos y acaso su corazón sangre doliente. Al lado suyo, en otro plano, oscurecidos y casi a sus pies, hay dos hombres, una mujer y el que monta un asno, cuya cabeza es por sí sola un acierto. (No he de asegurar, con Virgilio Josz, que el burro tiene una mirada espiritual y bondadosa.) Gilles es un retrato. Ignoramos quién fué el mo-

delo. ¿Sería Pedro Francisco Biancolelli, el hijo del gran Domingo? ¿Un pierrot del teatro de la Feria, o de la Opera Cómica? ¿Acaso Billard, Hamoche, Maillot, Belloni, el propio Corneille van Clève, a la sazón rector de la Academia Real de Pintura y Escultura, y de por sí muy grave y ceremonioso? El problema no está resuelto aún, que yo sepa. Pero si Debureau, otro payaso célebre, tuvo un biógrafo en Jules Janin, y gracias a las páginas amenísimas que relatan su vida es, en parte, inmortal, Gilles, sea quien fuere, es inmortal por entero gracias a Watteau. Gilles es un cuadro de ideas, si se permite la frase, y aunque el asunto allí evocado es un lugar común, está la obra ejecutada con tal gracia, ofrécese tan sincera la emoción del artista, que olvidamos en seguida cómo el pensamiento, por muy extendido y repetido, resulta vulgar. Las oraciones fúnebres de Bossuet no pierden su encanto por repetir el lugar común de

Cómo se pasa la vida,  
Cómo se viene la muerte  
Tan callando.

ni lo pierden estas coplas de Jorge Manrique, ni el pensamiento de Homero, traducido a nuestra lengua en esta sublime octava real:

“¿Qué sois, mortales? Hojas que en estío,  
Desde la copa que se eleva al cielo,  
Cubris la tierra con dosel sombrío  
Y al peregrino errante dais consuelo;  
Pero los soplos del noviembre frío  
Os barrerán, ya secas, por el suelo,  
Y cuando fuereis pasto de la llama  
Con nuevas hojas se ornará la rama.”

El retrato de Gilles puede ser todavía un acto, un episodio, un capítulo de esta invasión del teatro en la pintura, que inicia Gillot y lleva a su apogeo el autor de las fiestas galantes.

¿Responde al mismo concepto el Watteau pintor de batallas? Un eminente crítico, Pierre Marcel, dice que de 1709 a 1721 no hay más que un pintor de batallas en Francia: Watteau. La tradición de Lebrun no podía romperse tan temprano, y las glorias militares de Luis XIV, dada la organización social de la época, habían de continuar siendo fuente de inspiración artística.

No es éste, sin embargo, género que le sienta bien a Watteau. Sus cuadros de guerra son, en general, bamboches o kermeses de gusto flamenco. No ha de incurrir Juan Antonio en el convencionalismo de Lebrun, ni ha de buscar fuera de su patria, en Inglaterra y Alemania especialmente, el prurito de

lo violento, horroroso, abracadabrante. El realismo de Valdés Leal y el de Murillo (el Murillo de los leprosos en el cuadro de Santa Isabel), es algo que repugna al temperamento de Watteau. Sus destacamentos, altos, desfileros, escoltas, retiradas y demás temas militares hállanse sostenidos por un ideal de vida placentera. En ellos, la tropa descansa, bebe, enamora a las aldeanas. Ni cuando quiere pintar batallas de verdad acierta. Sus *Fatigas de la guerra* no son ataques furiosos ni sitios apretados, ni vigilias llenas de inquietud; es la lucha contra el viento que agloba las capas, enturbia los ojos y hace la marcha dificultosa.

Como *spécimen* de esta faceta de Watteau citaré *El vivac*. Es una escena de género a lo Teniers. El artista, sin embargo, ha visto la guerra de cerca. En 1709, con motivo de la Sucesión de España, se han batido los franceses con los imperiales en el país de Flandes. El príncipe Eugenio y Malborough vencen a los mariscales Villars y Boufiers en Tournai y Malplaquet. Un año antes tuvo efecto la batalla de Oudenard. Por aquellos días hace Watteau un viaje a Valenciennes, y puede contemplar a lo vivo los campos devastados y los horrores que acompaña a toda acción guerrera. ¿Cómo ha de traducir estos hechos que sorprende en su propia realidad? A lo románti-

co, poniendo en ellos más dosis de personalidad que de objetivismo, sin que se altere la vida con prejuicios clásicos y eruditos, como sucede tratándose de Lebrun, y, en años posteriores, de David.

Ciertamente, no ha de alterar ni falsear la vida quien hace retratos auténticos de todos los modelos que “posan” ante él, y a quien se ha dirigido, para que sirviera de lema a un retrato suyo grabado por Crespy, el siguiente cuarteto:

“Avec un air aisé, si vif et si nouveau,  
Watteau dans ce qu’il peint montre tant de génie,  
Que le moindre sujet de son heurieux pinceau,  
Des graces, des amours, semblent tenir la vie.”

La vida, sí; para una vida idealizada, limpia de lo mezquino y bajo, encerrada en una nube color de rosa y embellecida por la imaginación poética del pintor. Es la vida un tanto artificial—y con ello decimos idealizada, porque *arte fecit*—de las gentes de refinada cultura, de diletantes bien anteriores al diletantismo, de las marquesitas de Versalles, cuyo refinamiento espiritual no ahoga la Revolución, pues lo heredan, transformado, la española Teresa Cabarrús, que ha de inmortalizar el nombre de Tallien; madame Rolland, ma-

dame de Genlis, la educadora de Luis Felipe, y unos años después, Julieta Recamier, madame de Stael y algunas otras.

Como ante Goya, nuestro pintor romántico—cuya *Familia de Carlos IV* puede tener un precedente en el *Luis XIV imponiendo al duque de Borgoña el cordón azul de los caballeros del Espíritu Santo*—se desnudan ante Watteau algunas de las principales damas de su amistad, marquesitas que acaso expliquen lo ligero de su traje, como la hermana de Napoleón, Paulina Borghèse, la cual, al ser preguntada cómo había consentido en “posar” desnuda ante Canova, contestó con la mayor ingenuidad:

—El estudio estaba muy templado. Había una estufa.

La *Diana en el baño* no es la diosa cazadora de que nos habla la mitología. Es, sencillamente, una particular, el retrato de una modelo, no muy guapa, si hemos de ser veraces. Del mismo carácter participan *Vertumno* y *Pomona*. *El juicio de París* y el admirable *Júpiter* y *Antíope*, que en punto a sabor clásico no puede compararse con las obras artísticas del mismo asunto—el toro Farnesio del Museo de Nápoles, el bajorrelieve del Louvre, *El sueño de Antíope*, del Corregio, y la *Venus del Pardo*, del Ticiano—, pero que atendiendo

a la gracia, la espontaneidad, la expresión decorativa y el acierto con que están trazadas las líneas, es una composición pictórica de primer orden.

Si Watteau precede a Boucher, y no existirían las pastorelas del segundo sin las del primero, en pocas pinturas determinadas, concretas, se ve clara y precisa esta influencia, como se ve en este gracioso lienzo del Louvre. Podría servir para el medallón de un tapiz de Beauvais, y quizá se haya aprovechado alguna vez para ese uso. Lo ignoro.

Hoy en día es muy posible que se censurasen todos esos cuadros porque queriendo ser mitológicos no lo son, porque el autor se sale del asunto y del género y nos sirve el plato de ternera sin ternera. Como hombre que se inspira en el teatro, Watteau ofrece en sus obras de mitología algo así como "ensayos sin trajes", en el doble sentido de la expresión. Mas aunque no veamos a Pomona, ni a Venus, ni a la hija del rey Nictéo y madre de Zetus y Anfión, vemos mujeres con vida, con sangre en las venas, no estatuas.

Debería tratar del Watteau paisajista, pero no es menester. En este aspecto Watteau es un fiel discípulo de la escuela flamenca. Sus paisajes son de un realismo de buena ley, encantador. Acaso lo más viril que salió de sus

manos. He dejado para lo último los dos cuadros en que se ofrece de manera más distinta y comprensible el romanticismo de Watteau. Uno de ellos es la *Tempestad en el Océano*. No puede darse nada más romántico. El Neptuno que vemos a mano derecha hállase aquí completamente fuera de lugar. No convence. Me hace el mismo efecto que esos edificios clásicos de Londres—la catedral de San Pablo y Sainte Mary le Bow—bajo un cielo y un ambiente espiritual y físico que están pidiendo a gritos construcciones góticas, o por lo menos de estilo vertical o Tudor. Claro que Watteau no es responsable de lo que en su época no era defecto. Representar en un cuadro, por romántico que el cuadro fuese, a un dios de la mitología, era entonces cosa naturalísima y muy en las ideas y gustos dominantes. El defecto está en el concepto que el hombre de ahora se ha formado del romanticismo. Es algo muy subjetivo “el color del cristal con que se mira”, y ¿qué culpa tiene Watteau de que miremos su obra a través del prisma romántico, por haber iniciado él, sin saberlo, la revolución literaria y artística de principios del siglo XIX?

El otro es la obra maestra del pintor, el cuadro en que el artista puso más alma, más sentimiento, más honda y exquisita espirituali-

dad. Si Watteau fuera tan sólo en el resto de su alma un discípulo de Poussin, sin personalidad, sin existencia propia; si no se conservara ninguna otra producción del maestro, *El embarque para Citeres* nos daría la medida exacta del temperamento de su autor, y analizando y examinando el cuadro, no en su técnica, sino en el caudal de ideas y de sentimientos que Juan Antonio supo encerrar dentro de de esta pintura, llegaríamos a la consecuencia de ser Watteau el primero de los románticos franceses, el que muy de mañana rompe con la tradición clásica del siglo XVII.

No olvidemos que Watteau es un erudito que emplea su arte de la pintura para manifestar o exteriorizar los conceptos que se ha formado de la vida, del alma y del mundo. El discípulo imitador en cierto modo de los flamencos, acierta muchas veces a desprenderse del realismo, de ese realismo que sabe tratar con insuperable maestría—díganlo sus paisajes—para llorar o sonreír, según su estado de ánimo, y compartir con quienes contemplan su obra esas lágrimas o esa sonrisa. Lirismo puro, y cuenta que el lirismo es el núcleo, el sostén de toda tendencia romántica. *El embarque para Citeres* es el cuadro del amor, como el *Tristán*, de Wagner, es su poema. Todo nos habla en él de ese sentimiento divino por el cual com-

pendiamos en la imagen de una mujer lo mismo la realidad del mundo que la realidad de nuestra alma; ese estado especial de los afectos que nos hace creer infinita la pasión que acaso ha de acabarse un día; esa forma de la sensibilidad que parece anular el tiempo y el espacio, pues el uno y el otro confluyen al deleite...

Si en toda emoción y percepción psicológica pone la subconciencia tal vez mayor cantidad de componentes que la realidad exterior, en el sentimiento amoroso estas aportaciones personales, esta elaboración del afecto, constituyen la parte principal. Sin querer nos hallamos en pleno idealismo, otra de las bases románticas. Watteau vió el amor en idealista. Nos lo dirá la misma composición del cuadro.

¿Qué se propuso el pintor al concebir y ejecutar el sublime lienzo? ¿Qué ideas, qué emociones, qué estados de ánimo quiso expresar? La concepción eminentemente erudita de *El embarque para Citeres* viene en apoyo de la tesis romántica, quiero decir de la opinión, que considera a Watteau como al primero de los artistas que profesan un romanticismo prematuro.

Citeres es una de las Islas Jónicas, que hoy llamamos de Cerigo. Se halla entre los 36 y los 37 grados de latitud Norte, no lejos del cabo Maleo, separada al septentrión por el canal de

Cervi, de la península de Morea o del Peloponeso. Baña sus costas meridionales el canal de Cerigo, que comunica de Occidente a Oriente el mar Jónico con el mar de Candia, y a no larga distancia, en dirección Noroeste, se encuentran el golfo de Maratonisi y el famoso cabo de Matapán, que es el extremo Sur del Peloponeso.

En Citeres, como en otras islas y ciudades de Grecia, había un templo de Venus. Embarcarse para Citeres quiere decir, pues, correr en busca del deleite amoroso, entregarse al amor en cuerpo y alma, justificar, en cierto modo la pasión que nos impulsa a dedicar nuestra vida, acciones y potencia a la mujer que simboliza para nosotros la flor y resumen de lo existente.

Ahora bien: Venus o Afrodita, para llamarla por su nombre griego, no parece, a las primeras de cambio, diosa que signifique el amor puro, la pasión ideal, el afecto que se juzga eterno, el mal romántico que destroza el corazón fibra a fibra; la espina que, al desgarrar, embalsma y endulza la herida; el dardo del niño ciego del que no quisiéramos desprendernos por muy clavado que esté en el alma. Venus representa, en general, cosa diferente a la pureza, y su mismo hijo Cupido, si le llamamos Heros, a la griega, nos traerá de seguida al re-

cuerdo las palabras que de su nombre se derivan: erotismo, erótico, y entonces, ¡adiós amor immaculado, adiós fantasía del ideal, adiós romanticismo! Es más: si pudiera decir la etimología griega de Afrodita, veríamos que era más imposible aún conciliar el ideal con el culto de Venus. Afrodita quiere decir... nada. Nos hallamos en esas obscenidades de los cultos antiguos que reconocen por fundamentos ciertos ritos de lo que se llama en historia de las religiones magia simpática, referente aquí a ceremonias agrarias, *ctonias* en particular.

Sin embargo, el mito de Venus evoluciona, como todos los mitos, y a través de los tiempos y según las ciudades en que se rinde culto a la diosa de la vida, son distintas las ideas, diferentes los conceptos que encarna la hija de Júpiter o Zeus, la esposa infiel de Vulcano o Hefestos. Su propia personalidad—si se admite la palabra, un tanto inadecuada—no es la misma, verbigracia, cuando es diosa del cielo y se llama Urania o Pasifae que cuando recuerda su origen semita, la Astarté de los fenicios, la Milita de los babilonios, la representación de la fecundidad, en suma. Venus es también la diosa del matrimonio, de la familia, del amor honesto. A este aspecto de Afrodita corresponde la Pándemos ateniense. La Venus Citerea fué la más hermosa de todas, porque es ella la men-

cionada con preferencia por Homero en una época en que había ya llegado a su última expresión el mito. No olvidemos que, según los estudios recientes de literatura y arte griegos, el autor de la *Iliada* y la *Odisea* es un poeta erudito perteneciente a una civilización avanzada; de ningún modo el ciego cantor de calles y plazas que imaginó el abate Boisrobert y que creyeron como verdad quienes tomaron partido por los modernos en la famosa querrela de fines del siglo XVII y primera mitad del XVIII.

Ya estoy oyendo a muchos preguntarse: ¿cómo Watteau, que muere en el primer cuarto del siglo XVIII, iba a tener de la mitología el mismo concepto de los eruditos contemporáneos? Desde luego que en tiempo de Watteau se carecía de muchos métodos de investigación que hoy se usan como los más indicados y seguros y que hasta fines del siglo XIX no alcanzan los estudios sociológicos y de historia de las religiones la importancia y el vigor científico que hoy les caracteriza; pero ¿dónde están la base, los primeros tanteos, el origen, el nacimiento de esta clase de saberes, tal y como se entienden hoy en día? Como español, he de reivindicar esta gloria para Garcilaso de la Vega; pero ni Watteau conocería a Garcilaso, ni los atisbos de nuestro compatriota hubieron de germinar. La historia de las religiones, la mitolo-

gía en su fase moderna, se hallan en embrión, caóticas, indistintas acaso, mas llenas de vida y prontas a desarrollarse en un sabroso, ameno y erudito libro publicado en 1687, que fué muy leído en su época y aun hoy puede leerse como curiosidad cuando se conocen los estudios del día y se lleva la suficiente base de juicio. Me refiero—todos lo han adivinado—a la *Historia de los oráculos*, de Fontenelle. El libro no es original. Está tomado de un texto latino del holandés Van Dale, a quien Fontenelle salva del olvido con su imitación, pues no se trata de un plagio. Lo que tiene el holandés de fatigoso se convierte en alado, ligero, sutil, espiritual, gracioso y ameno. Fontenelle sabe hacer estas cosas como nadie. Es el rey de los divulgadores que enseñan deleitando. El texto de Van Dale recuerda la frase de Rivarol refiriéndose a Condorcet: "Escribe con opio sobre páginas de plomo." ¡Qué diferente la *Historia de los oráculos*! La erudición no daña en ella la amenidad. Un escritor francés de nuestros días asegura que la obra de Fontenelle debe leerse, a lo menos, una vez al año. El escritor aludido es un sacerdote, cosa digna de tenerse en cuenta, toda vez que el autor y el libro mencionados preludian el ateísmo del siglo XVIII. Fontenelle, que inaugura o renueva, por mejor decir, las pastorelas literarias, bajo

la mirada intransigente de Boileau, es el precursor más ilustre de Voltaire, y añadiría el Watteau de la literatura, si no fuese tan marcada la diferencia de temperamento y de carácter entre uno y otro.

Está fuera de duda que Watteau leería la *Historia de los oráculos* y en ella aprendería a dudar de las leyendas mitológicas acabadas y precisas. Sobre la base de su erudición construye su fantasía este exquisito poema de *El embarque para Citeres*. Un tanto confuso en la ejecución, con escasas concesiones a la manera tradicional, el lienzo del Louvre resume toda la vida afectiva del autor. En una selva, estilo de esos jardines ingleses melancólicos que han de estar en boga a partir de Rousseau, unas cuantas parejas de enamorados embarcan para la isla griega donde reina el amor. Que Watteau es un sentimental—léase un romántico—lo atestigua esta pintura, más que todo el resto de su obra. Obsérvense las figuras que en el lienzo se ofrecen y traduzcamos al lenguaje de las palabras las ideas y sentimientos que el cuadro hace vivir. Si Watteau hubiera querido presentar un amor de la tierra, un capricho pasajero, una pasión fugaz, no pintara sus personajes sobre este fondo triste ni estuvieran los enamorados en actitud de abandonar el sitio en que se hallan. Para una escena de bullicio y

contento, para un amor ligero, anacreóntico, es lo más adecuado una de las campiñas rientes que hemos visto en los cuadros de mitología del maestro. Los amantes que embarcan para Citeres, unos tras de otros, sienten en toda el alma la flecha certera del niño dios, y como en la vida mortal no es posible una realización completa de la ilusión amorosa, van ciegos a colmar su ventura en los dominios soñados de la divinidad madre de los eternos amores. Si en el instante en que, presididos por el busto de Venus que hay a la derecha, se disponen a surcar el piélago tranquilo que conduce al ideal, arrebatara el hado su pareja a cada uno de estos galanes, es muy posible que el cuadro se convirtiera en la imagen plástica de Werther, un Werther bien prematuro, pues es de notar que el poema de Goethe no aparece hasta 1774, cincuenta y tres años después de muerto Watteau. Muchas veces, al contemplar el lago camino de Citeres, he pensado en otro lago, el de Lamartine.

El parentesco espiritual entre el pintor del *Embarque* y el poeta de las *Meditaciones* se afianza aquí indestructible. Al cuadro puede servir de divisa el lamento:

“Un solo ser os falta y todo se despuebla.”  
*Un seul être vous manque et tout est dépeuplé.*

¡Dios cure de su miopia a quienes comparan esta composición con el *Mapa del amor* o *Carte du tendre* de la señorita de Scudèry! No puede darse nada más diferente. Es cierto que Boileau de lo lindo a la Scudèry, demasiado pro-Luis XIV, aprovecha sus sátiras para vapulear de lo lindo a la Scudèry, demasiado prolija y fatigosa en sus interminables novelas, cuyo procedimiento ha de imitar Lesage al componer su novela española que tradujo el P. Isla.

La señorita de Scudèry es la quintaesencia del preciosismo. Su *Mapa o itinerario del amor* es obra de fina y rebuscada psicología. Diríase un indicador de caminos peligrosos, que irremisiblemente conducen a la catástrofe de amar. Todo muy meticuloso, muy cuidado, vista la pasión amorosa, si no a través de un microscopio, instrumento desconocido por entonces, con cristal de aumento. El *Mapa del amor* es un alarde del psicologismo especial del siglo XVII. Su realización artística no está en el cuadro de Watteau, sino en la novela de madame de La Fayette *La princesa de Clèves*, y, pasándonos de finos, no es difícil observar su sostén ideológico en la doctrina de la voluntad que proclama Corneille como reacción y antítesis de las teorías jansenistas de Port-Royal. Para encontrar al *Embarque* una ascendencia literaria del siglo XVII hay que

acordarse de Pascal y de su famoso pensamiento: "El corazón tiene razones que la razón desconoce." Mas entonces se corre el peligro de que Pascal nos salga al encuentro con su doctrina del "yo aborrecible" y las maneras de vencer las pasiones desligándonos de todo egoísmo. El amor, que arrolla cuanto le sirve de obstáculo, sólo se justifica en la tesis romántica, sentida, más que comprendida, por Watteau en este cuadro. Todo es aquí síntesis y convergencia a un solo punto de lo sensible y lo psicológico, de las figuras y los pensamientos y sentimientos que la obra despierta. Quítense de este fondo agreste las parejas de enamorados, y la pintura no es un paisaje, carece de vida propia, de independencia. Y es que el autor concibió y ejecutó el *Embarque* para que todo se reflejara y comprendiera en el sentimiento amoroso, cifra, tema principal y sustancialmente exclusivo de toda la composición. No han de proceder los románticos de modo distinto. Su afán de síntesis ha de manifestarse por doquier, y así verán el mundo, el universo entero, reflejado en una gota de agua, según expresión favorita de Víctor Hugo.

Al resumir cuanto llevo dicho ocurre la siguiente pregunta: ¿Puede darse a Watteau el

calificativo de romántico? ¿Cabe hablar del romanticismo de Watteau?

Si tomamos la palabra en una acepción demasiado estrecha, si pensamos que no puede haber un romanticismo sin Byron, que pone de moda el heroísmo griego, dispuesto a sacudir la opresión turca, cueste lo que cueste; si nos acordamos de *Las matanzas de Scios*, de Delacroix; si nos damos a investigar de qué manera continúa Watteau, en cierto modo, la tradición de Mignard; si consideramos al siglo XVIII como antagónico del romanticismo porque los hombres gastan la *vieille perruque*, que en los días de la lucha de *Hernani* será el distintivo de los clásicos... ¡ah!, entonces la tesis se viene al suelo y con ella todas las formas de romanticismo que no sean connaturales a un autor determinado, menos aún a un solo y único aspecto de ese autor.

De seguir este criterio riguroso y encogido, llegaremos a conclusiones muy pintorescas. Vigny no será romántico porque guarda en su pecho, bajo siete llaves, la pena, la tortura que le devora el alma, y ¿no es esencial al romanticismo dar a los cuatro vientos los ayes de un dolor que el poeta y el artista cree común a la humanidad? ¿Cómo podrá decirse que *Chatterton* es la obra maestra del teatro romántico, si su autor se ha declarado en tan

abierta contradicción con el romanticismo? ¿Cómo Gautier puede ser romántico, no obstante su chaleco rojo del estreno de *Hernani*, si de él nacen el impersonalismo de la escuela parnasiana y aun el realismo y el naturalismo nacidos de la escuela romántica, aunque más tarde sean tan diferentes de ella? ¿De qué modo una escuela que abomina de la burguesía y de su tipo más representativo, el notario, cuenta entre sus miembros a Béranger, cuyas canciones llenan el alma de aquellos buenos burgueses de la Monarquía de julio? Por otra parte, ¿cómo justificar el romanticismo de Cervantes, Ariosto y Shakespeare, a quienes considera Víctor Hugo, con Rabelais, como pilares de la escuela que él acaudilla? Y esto lo dice el padre Hugo no menos que en el prefacio de *Cromwell*, que es el código del romanticismo. También allí se contiene la frase “todo lo que está en la naturaleza, está en el arte”. De manera que un artista, pintor o literato que vuelva por los fueros de la naturaleza contra un rigorismo clásico exagerado, será en cierto modo romántico, aunque en sus tiempos no se conozca esta palabra; pero ya hemos quedado en que la voz no hace a la cosa, verdad que justifica no menos que una de las ciencias del lenguaje: la semántica.

El realismo que toma Watteau de los fla-

mencos es otra manifestación de su romanticismo, y el colorido dominando a la línea, que nuestro pintor introduce en el arte francés, ¿no es, en los días francamente románticos, uno de los temas batallones que separan a Delacroix de Ingres?

No quiero llevar el problema más allá de sus naturales términos y no me esforzaré en demostrar que el romanticismo de Watteau me parece de mejor linaje que el practicado y defendido por Delacroix. Recuérdese *El rapto de Rebeca*, de este último. No puede darse nada más *pompier*, defecto en que no incurre Watteau, ni tampoco el rey de los pintores decididamente románticos, D. Francisco de Goya y Lucientes.

No ha de faltar al sublime sordo de Fuentetodos para ser romántico ni siquiera el gusto de lo terrorífico, la delectación en la pesadilla que aclimatan en el arte mundial, casi por los mismos días, Hoffmann y la Radcliffe. Aquella intromisión de la aristocracia en el pueblo, que favorece Watteau con sus cuadros pastorales y aldeanos y la duquesa Du Maine con sus fiestas de Sceaux, se ofrece clara y palpable en esas mujeres de Goya, que son a la vez marquesas y manolas, con la diferencia de que los nobles españoles fueron real y efectivamente al pueblo, en tanto que los franceses se contenta-

ban con vestir trajes y adoptar costumbres populares, que tenían más de fantásticas que de verdaderas, y a fe que en esto no he de criticar a nuestros vecinos. Si la obra de Goya es superior en todos sus aspectos a la de Watteau, por lo que toca al gusto de lo popular, confesemos que más vale tomar del pueblo sus facetas verdaderamente artísticas, descartando lo grosero, que bajar hasta la hez de la sociedad para codearse en el Real Palacio, de Madrid, no con los caballeros de la "abeja", que instituyó la citada duquesa Du Maine, ni con los falsos pastores versallescós, lectores de Fontenelle, Voltaire, Montesquieu y Rousseau, sino con *Chamorro*, el aguador de la fuente del Berro, y otros miembros de la camarilla de Fernando VII, el rey que cerraba las Universidades para abrir escuelas de tauromaquia en Sevilla, y en cuya corte la ignorancia y la grosería populachera pasaban, a lo que parece, por signos de distinción.

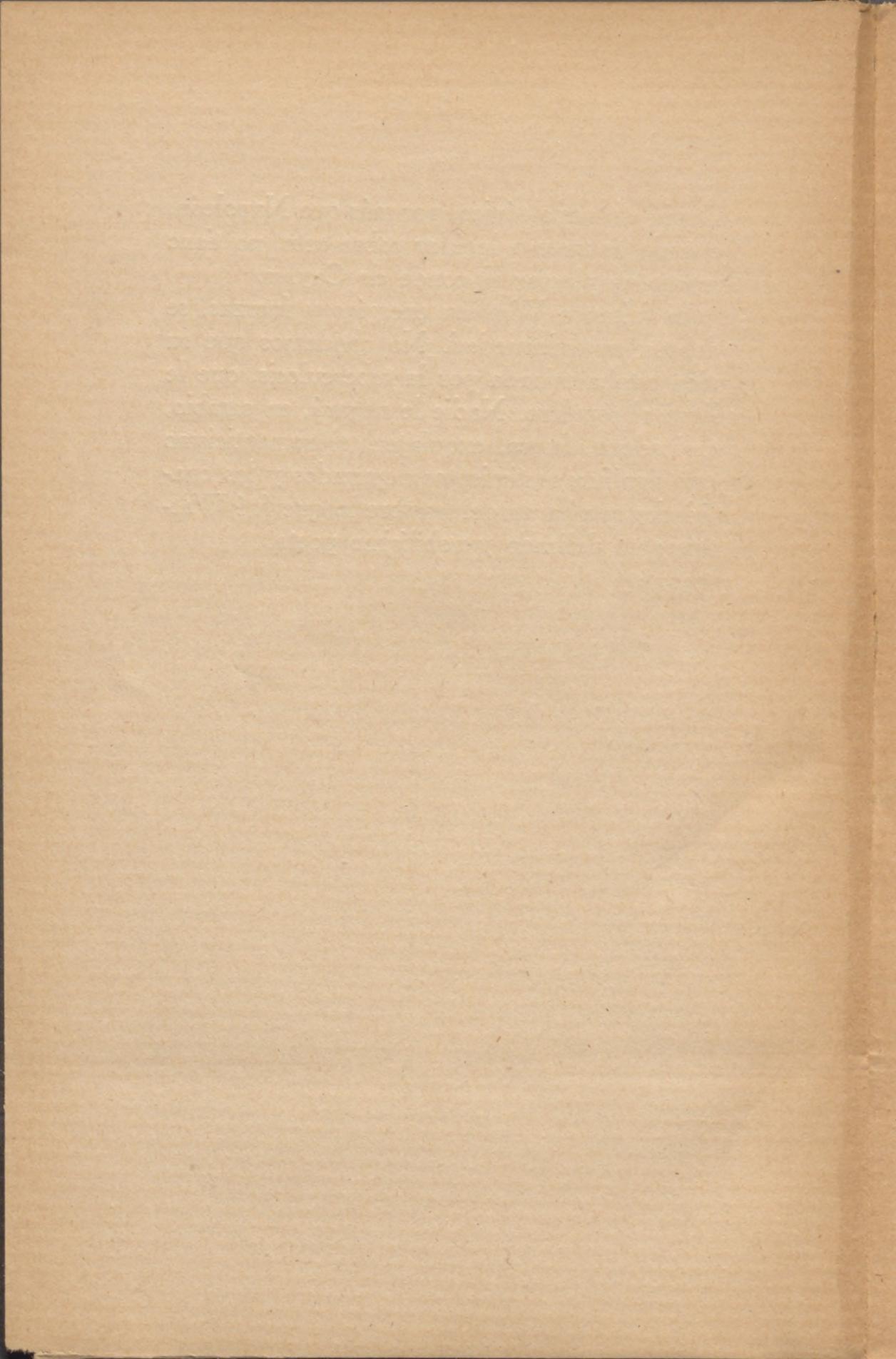
El romanticismo en su verdadero sentido, como reacción contra el rigorismo clásico, lo inicia Watteau y vive inconsciente todo el siglo XVIII en las pastorelas de Boucher, en el realismo simpático y limpio de Chardin, en la sensiblería rousseauniana de Grezue, en las escenas galantes de Fragonard. Los diversos elementos hállanse latentes en la obra de Wat-

teau, y de no haber pasado David por la pintura, la floración romántica que simbolizan Gericault y Delacroix fuera no más que continuación sosegada de la pintura del XVIII, aunque se añadiera energía en el pensamiento y en la técnica y se rechazaran por falsas y por ser de mal gusto ciertas ñoñerías y afectaciones semejantes a las comedias lacrimosas de Nivelles de la Chaussée. Mas en tales defectos no incurre Watteau. Su obra lleva calor de vida, sabe combinar el idealismo con el realismo, a la manera romántica, y si no llega ser un Goya, al menos abre en las ideas y procedimientos estéticos el camino en que Goya ha de ser soberano.

Los franceses pueden estar orgullosos de Watteau. Es el primer artista genial que se rebela contra la tiranía de Luis XIV y contra la escuela de los pintores pedagogos que proceden de los Carraccios boloneses. Flandes y Venecia, los dos países que significan para la pintura el dominio del colorido, del ritmo y de la gracia sobre la aridez de la línea, entran en el arte de Francia con Watteau, que los incorpora a su espíritu romántico, con sed de ideales. Acaso sea Watteau el pintor a quien primero corresponde en toda su amplitud el calificativo de francés. Los pintores rigurosamente clásicos, más que franceses son borbónicos, como

David era napoleónico, por más que Napoleón, cuando se mete a legislar sobre arte, no tiene reparo en plagiar al conde de Caylus.

Si faltan a Watteau energías y fuerzas, se debe a su enfermedad. No olvidemos que su vida estaba minada por la tuberculosis, que le llevó al sepulcro. Nadie le negará, en cambio, delicadeza, finura, exquisitez, el romanticismo que significa sentimientos depurados y las cualidades que hacen del hombre lo que fué Watteau: un delicado y nobilísimo poeta.



# ÍNDICE

	<u>Páginas.</u>
PRÓLOGO.....	5
EL SIGLO XVIII EN ESPAÑA. SU LITERATURA.....	11
I. — Los eruditos.....	13
II. — El Teatro.....	61
III. — Los fabulistas.....	85
IV. — Torres Villarroel.....	93
V. — Los poetas.....	101
DAMAS DE ANTAÑO.....	135
I. — La Reina María Luisa Gabriela de Saboya....	137
II. — La Princesa de los Ursinos.....	147
III. — La Marquesa de Guadalcázar.....	157
IV. — La Marquesa de Sévigné.....	165
V. — La Duquesa Du Maine.....	173
RAMILLETE DE TEMAS INCONEXOS.....	179
I. — Chevreul.....	181
II. — Bas Bleus.....	187
III. — Sábados, lunes y jueves.....	193
IV. — Académicos.....	199
V. — La conversación en la literatura.....	209
VI. — Las crónicas de sociedad.....	219
VII. — La nariz de Cleopatra.....	225
VIII. — La ilusión de la Historia.....	231
IX. — Una manera de estilización. El arte de Flaxman.	241
X. — Por qué gusta el «Tenorio».....	247
XI. — En el principio era la civilización... ..	255
XII. — El ocaso del caballo.....	265
Rembrandt.....	273
El romanticismo de Watteau.....	319



## ÍNDICE

	<u>Páginas.</u>
PRÓLOGO.....	5
EL SIGLO XVIII EN ESPAÑA. SU LITERATURA.....	11
I. — Los eruditos.....	13
II. — El Teatro.....	61
III. — Los fabulistas.....	85
IV. — Torres Villarroel.....	93
V. — Los poetas.....	101
DAMAS DE ANTAÑO.....	135
I. — La Reina María Luisa Gabriela de Saboya.....	137
II. — La Princesa de los Ursinos.....	147
III. — La Marquesa de Guadalcázar.....	157
IV. — La Marquesa de Sévigné.....	165
V. — La Duquesa Du Maine.....	173
RAMILLETE DE TEMAS INCONEXOS.....	179
I. — Chevreul.....	181
II. — Bas Bleus.....	187
III. — Sábados, lunes y jueves.....	193
IV. — Académicos.....	199
V. — La conversación en la literatura.....	209
VI. — Las crónicas de sociedad.....	219
VII. — La nariz de Cleopatra.....	225
VIII. — La ilusión de la Historia.....	231
IX. — Una manera de estilización. El arte de Flaxman.....	241
X. — Por qué gusta el «Tenorio».....	247
XI. — En el principio era la civilización.....	255
XII. — El ocaso del caballo.....	265
Rembrandt.....	273
El romanticismo de Watteau.....	319

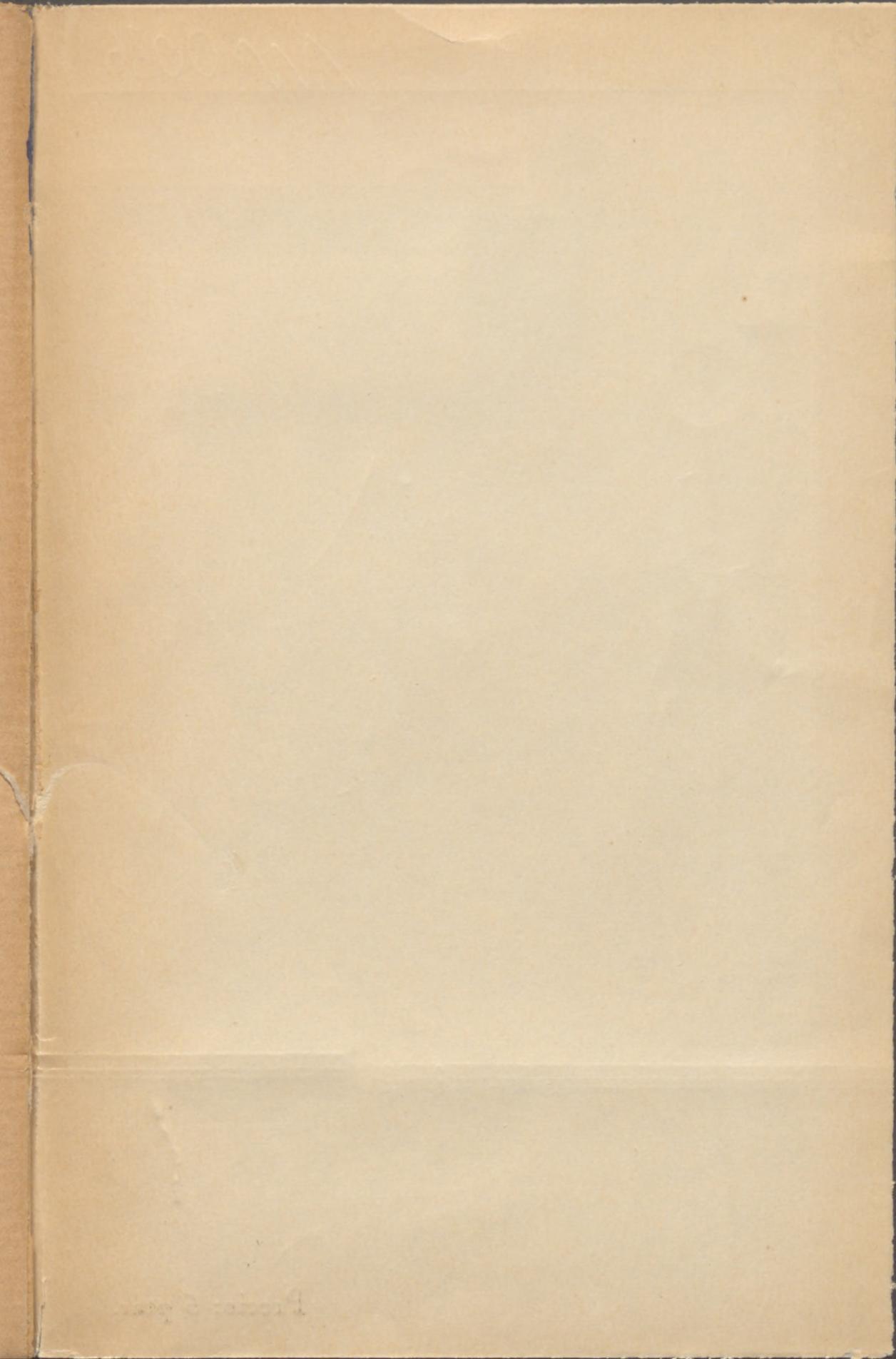
90, —

Biblioteka Główna UMK



300046336739





Biblioteka  
Główna  
UMK Toruń

1110086

Biblioteka Główna UMK



300046336739

**Precio: 5 ptas.**