

## Juan Andrés: «Origen, progresos y estado actual de toda la literatura».

### II. Poesía

Antonio José López Cruces. Doctor en Filología Románica

El volumen II se abre con un *Prefacio del autor* (II, 13-19), en el que Juan Andrés (en adelante JA) agradece la acogida dispensada al tomo primero de su obra. Aunque planeó inicialmente uno solo para las Bellas Letras, finalmente redactó dos: uno para la Poesía, tan amada de todos, y otro para el resto de ellas. Atenderá a los textos escritos, sin internarse en edades remotísimas. Estudiará el mérito de las obras, leyéndolas y releýéndolas con reflexión. Por conocer sobradamente los defectos de los críticos (contradicciones, apasionamientos, falta de sinceridad), no abrazará ciegamente dictámenes ajenos, aunque sabe que tal posición no está exenta de riesgos. Su intención es estimular a sus lectores, a los que no quiere "demasiado dóciles", a leer y a juzgar por su cuenta las obras que les va a presentar. Huirá de vagas "expresiones generales" que nada dicen. No estudiará a los autores según su nación, pues buscó aplicar criterios de universalidad y calidad, centrándose en aquellos que más pudieran interesar al común de los doctos. Por si se le recrimina haber dedicado todo un volumen de su obra a la Poesía, recuerda que Quadrio y Crescimbeni le dedicaron varios y, aun así, sus trabajos quedaron imperfectos. Por escribir después que ellos, el panorama que halló era más extenso. Defiende JA la inclusión de la Cronología, la Geografía y la Anticuaria entre las Bellas Letras, aunque tradicionalmente se las ha venido asociando a la Historia, y de la Gramática, lamentando que esta, que abarca la Crítica, la Hermenéutica y todo estudio filológico y erudito, y que ha auxiliado desde siempre a la literatura, sólo pueda tener en su obra un limitado espacio.

## *Origen y progresos de la literatura escrita*

A continuación presenta algunas cuestiones que cree previas a la lectura de su obra. Comienza preguntándose por el origen de la literatura escrita, pues no entrará a estudiar la oral. Cuando los griegos desconocen la escritura, egipcios, caldeos, tirios y fenicios conservan ya antiquísimos escritos de Historia, Filosofía y Política. El origen de las Ciencias y las Artes hay que buscarlo en Asia y en Egipto. Los romanos solían hablar del hueco y difuso «estilo asiático»; Cicerón y Quintiliano se refieren a menudo al gusto asiático de los griegos de Asia. Halla JA semejante el estilo de los libros hebreos al de chinos, árabes y persas y expresa sus dudas sobre la antigüedad de los textos persas e indios, que sospecha creación de modernos impostores. Contra lo que es frecuente en su época, muestra interés por la literatura china, de la que confiesa saber poco, por lo que remite a los interesados a los cuatro volúmenes del jesuita Jean-Baptiste Du Halde *Descripción de la China / Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l'empire de la Chine et de la Tartarie chinoise* (1735). La lengua de los chinos, de un estilo "misterioso, conciso, alegórico y obscuro", dice mucho en pocas palabras; los chinos comparten con las Sagradas Escrituras alegorías, metáforas y comparaciones. Puesto que los primeros historiadores y poetas griegos surgen en las colonias griegas de Asia, no es extraño que existan semejanzas entre los poemas épicos de Homero y los textos sagrados hebreos: todos comparten un mismo origen oriental.

Luego presenta JA una rápida visión del progreso de la literatura escrita, mostrando cómo los distintos pueblos se pasan la antorcha del saber. Grecia progresa rápido y ofrece una rica literatura. Los romanos, muchos de los cuales sabían griego, llevarán las Letras junto a los griegos casi a su perfección. Cuando los árabes conquisten Grecia y conozcan la literatura del pueblo conquistado, traducirán a su lengua sus libros científicos, aunque no aceptarán, quizás por cuestiones religiosas, su amena literatura, omisión que les será perjudicial. Los hebreos no llegarán al nivel de los griegos y quedarán por debajo del alcanzado por los árabes. Los provenzales siguen a estos, "maestros universales de los europeos". Los italianos deciden seguir a griegos y a los romanos y pronto superan a los provenzales, por lo que serán tenidos por maestros de todas las naciones. Su pasión por la Antigüedad estimula en toda

Europa el aprendizaje del griego y del latín. Aunque en Francia y en España aparecen humanistas relevantes, será Italia la que guarde la "pura latinidad" y desde inicios del XVI tendrá importantes escritores en lengua vulgar. España sigue a Italia, y el XVI es un Siglo de Oro para ambas naciones, que en el XVII cederán a Francia su lugar preeminente. Sin usar la palabra «querella», JA resume el enfrentamiento entre *antiguos* y *modernos*. Perrault cree que los autores franceses del siglo de Luis XIV superaron a los griegos y a los romanos juntos; Fontenelle se dice neutral; Boileau está con el partido antiguo, aunque concede la preferencia a los autores del XVIII sobre los de los demás siglos y hace un paralelo entre el siglo del Rey Sol y el de Augusto (*Carta a M. Perrault*). Por su parte, JA señala que los buenos escritores suelen defender a los antiguos, mientras que los más osados los atacan sin saber griego ni latín. Confiesa no ser juez competente en literatura inglesa y no discutirá si los ingleses son superiores o no a los franceses. Cree a Francia «maestra universal de la Europa». La literatura alemana empieza a hacerse respetar.

No cree que haya enfrentamiento en el siglo XVIII entre las Ciencias y las Bellas Letras. Las distintas naciones europeas admiran por igual a sus hombres de Letras y a sus científicos. Y pone como ejemplo a Fontenelle, secretario de la Academia de las Ciencias y a la vez escritor ameno. Pero aunque no haya cisma alguno, no recomienda un excesivo comercio entre las dos partes de la Literatura: no se adornen demasiado las exactas Ciencias; no se dañe a las Letras humanas cargándolas de expresiones geométricas y de voces científicas.

### *Historia de la poesía*

A continuación, JA echa una detenida ojeada a la historia de la Poesía, en la que a veces incluye a algún autor de «poesía dramática». Desde antiguo la poesía está presente en todos los pueblos. Los filósofos chinos y los griegos son poetas. Los chinos escriben poemas "delicados y dulces", aunque La Harpe critica su oscuridad, derivada de su laconismo y de sus figuras, alusiones y proverbios. Confiesa JA no tener casi noticias de la poesía de los indios y de los otros asiáticos. Tampoco se sabe demasiado de la poesía hebraica, que además de salmos y cánticos presenta libros didascálicos, dramáticos y proféticos. Halla meritorios los *Salmos* de David, el *Libro de*

*Job*, el de Isaías y los de otros profetas, pero no ve esta poesía imitable dadas sus atrevidas figuras y sus raras comparaciones, metáforas e hipérboles. Sí halla modélica la poesía griega. Antes de Homero hubo muchos poetas (Fabricius recoge hasta setenta en su *Biblioteca griega*). Los griegos suelen dar en el blanco de la belleza en himnos, canciones, epitalamios y trenos, y pueden hacerse envidiar de cualquier nación con sus poemas épicos, líricos, dramáticos y bucólicos. Menos elogiable le parece la poesía romana. Livio Andrónico, Nevio, Ennio y Pacuvio, nacidos en la Magna Grecia, introducen la poesía griega en Roma. Plauto y Terencio aportan las únicas comedias romanas, perdidas las de Celio y Afranio. Cicerón dejó versos de métrica perfecta. Son de su tiempo Lucrecio y Catulo. Si la poesía griega vivió varias «edades de oro», la romana tuvo su «edad de plata» bajo el imperio de Augusto.

Por su parte, los árabes adoptan los géneros poéticos usados por griegos y romanos, excepto en épica y dramática. Cree JA que su poesía merece la curiosidad de los filólogos modernos. Elogia sus numerosas artes métricas y poéticas, sus sentencias y proverbios, sus apólogos con fin moral, sus sátiras, sus epigramas y sus versos amorios, aunque nota en ellos un exceso de libertad e impureza (a veces se canta la pederastia), por lo que los censores musulmanes se vieron obligados a prohibir los versos obscenos y los de tono antirreligioso. Aún carecen los europeos de una colección de tales poesías, que merecen ser estudiadas a pesar de sus defectos. Aunque no sea comparable a la grecolatina, la poesía arábiga no merece el desprecio que le hacen quienes no la conocen.

La poesía rabínica es imitación de la poesía arábiga, pues árabes y judíos conviven y se traducen mutuamente. Lo reconocen los mismos rabinos, aunque el respeto de los hebreos por la lengua santa de la Biblia les impide profanarla con amores, chistes y materias vulgares. Tras el padre de la poesía hebraica moderna, Šelomó ibn Gabirol / Avicibrón, la escriben Ben Ezra / Moshe ibn Ezra, autor de un famoso poema sobre el ajedrez, y Maimónides / Mošeh ben Maimón. La poesía hebrea, contra lo que suele creerse, cuenta con subgéneros llenos de vitalidad, como muestra R. Moisés Ben Chabib ben Sem Tob, de la Academia de los Judíos de Lisboa, en su tratado de poesía *Caminos de placer*, al dividirla en seis clases. Repasa JA la evolución de dicha poesía, jalonada con nombres ilustres, por los que demuestra vivo interés. Los hebreos escriben sobre todo himnos y cánticos en alabanza a Dios,

encomios a príncipes y celebraciones, instrucciones morales y científicas, y enigmas, tan del gusto oriental. Aunque también abusan de antítesis, equívocos, juegos de vocablos, metáforas, hipérboles y amontonan frases de las Escrituras, son más sencillos y naturales que los árabes; por convivir con los europeos acabarán abandonando «el fuego oriental». Enriqueció a los poetas su continuo estudio de la Biblia, que les inspiró siempre honestidad y decoro. La poesía hebrea no dio frutos atractivos, pero puede ser una vía para conocer la poesía arábiga.

Luego plantea JA a los estudiosos europeos una atrevida tesis: la poesía provenzal es hija de la poesía arábiga, que ya usaba la rima. La cuestión del posible influjo de la poesía estrófica andalusí en la lírica romance sigue siendo discutida en la actualidad por romanistas y arabistas. Aunque JA tiene parte de razón, en el origen de la poesía provenzal intervinieron otras tradiciones poéticas además de la arábiga. En el jesuita segoviano Esteban de Arteaga, en el capítulo IV de *Revoluciones del teatro musical italiano / Le rivoluzioni del teatro musicale italiano: dalla sua origine fino al presente* (1783), niega la tesis andresiana del origen arábigo de la poesía y la música provenzales. JA, en una extensa nota, insistirá en defender su hipótesis arabista, basada en "escrituras respetables"; cree poco informado a Arteaga y desconfía de la posibilidad de existencia de rima en normandos, godos y otras naciones. (II, 54-55) No parece apreciar demasiado la poesía provenzal, a la que juzga mero entretenimiento de magnates, militares o políticos ajenos al mundo literario: unos pocos pensamientos reiterados, "expresiones bajas y vulgares, monotonía enfadosa e insufrible prolijidad, versos duros y difíciles, rimas extrañas y penosas...". (II, 56) Destaca los pleitos de ingenio que eran sus "tensones o disputas de amor", siendo los jueces los nobles más distinguidos. Luego demuestra conocer bien la historia de la poesía provenzal, pero para no extenderse demasiado remite a los trabajos de Laffaille, Bastero y Molinier (*Leyes de amor*). JA piensa que la poesía provenzal pudo haber nacido en Cataluña, y aporta las posibles pruebas históricas. Presta atención a la lengua provenzal, extendida por Francia, los reinos de la Península Ibérica, Italia y otros países europeos: en occitano se escriben la que quizás fue la primera gramática de una lengua vulgar europea; los primeros diccionarios (Onomásticos y Glosarios); las primeras artes poéticas, como el *Arte de trovar / Las rasós de trobar* de Ramón Vidal de Besalú, al que cree catalán y no provenzal, y *Arte poética / Continuación del Trovar*

del monje catalán Jofre de Foxá; y los primeros rimarios y diccionarios de consonantes y asonantes. Las poesías arábica, rabínica y provenzal carecen, a su juicio, de obras magistrales y modelos imitables.

Repasa luego los nombres relevantes de la literatura italiana, más de treinta, entre los siglos XIV y XVIII. Partiendo de Dante y Petrarca, recoge el esplendor de la poesía del XVI, lamenta la depravación del gusto poético a causa del conceptismo barroco y acaba alabando a los autores del XVIII Apostolo Zeno, Gravina, Maffei, Muratori, Zanotti, Frugoni, Granelli, Bettinelli, Bondi, Metastasio y Goldoni, entre otros.

Tras la italiana, cree JA que la poesía mejor es la escrita en la Península Ibérica desde el siglo XI. Sigue de cerca los cuatro volúmenes de *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV* (1779-1790) de Tomás Antonio Sánchez, que le permiten, además de leer a Berceo, Mena o Santillana, conocer fragmentos de textos desconocidos por los españoles hasta entonces: el *Poema del Cid*, el *Poema de Alexandre*, el *Libro de las Querellas*, atribuido a Alfonso X, el *Libro de buen amor* de Juan Ruiz y el *Cancionero de Baena*. Considera magnífica la poesía del XVI: Boscán y Garcilaso, Hurtado de Mendoza, Cetina, fray Luis de León, Herrera, Ercilla, Virués, Pérez de Oliva, que traduce dos tragedias de Sófocles (*Agamenón vengado*, *Hécuba triste*) y Gonzalo Pérez, traductor de *La Odisea* en endecasílabos sin rima (*La Ulixsea*). Los españoles fueron superiores a los italianos en pensamientos sublimes, nobles sentencias y naturalidad, aunque estos supieron hablar mejor al corazón. Pero Garcilaso, Herrera y fray Luis presentan una versificación tan perfecta, que acaso superaron a los Bembo, Casa y Constanzo. Le agradan especialmente los poetas de inicios del XVII: Villegas y los hermanos Argensola. A pesar de "los conceptos sutiles y los juegos de vocablos", reconoce el valor de la poesía de Lope de Vega, Quevedo y Góngora, y en poesía dramática, elogia a Lope y a Calderón. Cree que se salvaron del contagio barroco Francisco de Borja y Aragón, Príncipe de Esquilache, Bernardino de Rebolledo y Antonio de Solís y Ribadeneyra. En el XVIII, Luzán traduce a los clásicos y ofrece en 1737 una "docta, ingeniosa y sabia" *Arte Poética / La Poética o Reglas de la poesía en general y de sus principales especies*; Blas Nasarre y Agustín de Montiano y Luyando imponen el buen gusto. Se espera mucho de la Real Academia Española y de autores como Pedro Montengón y Tomás Iriarte.

Pasa JA a analizar la poesía francesa, en deuda con la provenzal, desde el *Roman de la Rose*. Menciona a Ronsard, Malherbe, Racine, Corneille, Molière, Boileau y La Fontaine, y del XVIII, junto a Voltaire y Rousseau, a Crébillon, Fontenelle, La Motte, Chaulieu, Piron, Gresset, Dorat, Bernis, Ducis, Lamierre y Delisle.

Historia luego con detalle la poesía inglesa desde Chaucer a Thomas Gray. No acaban de agradarle los poemas de Spencer, Addison, Shakespeare y Milton. No se olvida de las escritoras inglesas: Juana Baillie, Miss Burney, la duquesa de Devonshire, Carlota Smith, Miss Knigt y Miss Edgeworth. (VI, 715) Elogia a Dryden y presta atención especial a Pope, al que cree el poeta inglés más elegante, correcto y armonioso. También le gustan los ingeniosos versos y la prosa de Swift. El neoclásico JA no se muestra insensible a las poesías del James Thomson de *Estaciones / The Seasons* y al Edward Young de *Las Noches / Night Thoughts*. *La Elegía en un cementerio del campo* de Thomas Gray le parece tétrica y fúnebre. De la poesía inglesa elogia su imaginación, pero no halla en ella juicio sensato, correcto estilo y fino gusto, ni el necesario control de la viva fantasía y del amor a lo sublime, que sofoca la simplicidad; tampoco aprueba su excesivo amor a la burla. Sólo corrigiendo estos defectos la poesía inglesa podrá servir de modelo a otras naciones.

## POESÍA ÉPICA

Piensa JA que el poema épico es la más alta empresa que puede ambicionar un poeta. Por eso muestra su insatisfacción por la falta de un poeta épico perfecto, aunque los eruditos lean a Homero, Apolonio, Virgilio, Lucano, Camoens, Ariosto, Tasso, Ercilla, Milton, Voltaire y Klopstock. Tras mencionar a los poetas anteriores a Homero, algunos de los cuales trataron la guerra de Troya, aborda al «Padre de la Poesía», cuyos poemas estudian rapsodistas, gramáticos, filósofos, oradores y poetas. Los modernos lo respetan, visitan los lugares descritos en sus poemas y lo traducen constantemente. Elogiado por las Academias de París y Berlín, es ilustrado por filólogos como Cesarotti, Heyne y Wolf. Cree JA un misterio cómo pudo Homero alcanzar de un golpe su inigualable perfección. No le agrada, sin embargo, el uso que hace de los dioses —seres débiles, familiares, domésticos, mentirosos, injustos y fraudulentos, dedicados a bajos oficios y a acciones vergonzosas— y tampoco ciertos

comportamientos de sus héroes. Si Perrault halla monótonas sus comparaciones, JA admira su variedad: "tomándose ya del viento, ya de la mar, ya de un león, ya de un hombre turbado y sin consejo". A veces Homero pierde fuerza por dar demasiados detalles, al modo asiático y oriental. También son encomiables sus epítetos, aunque canse su repetición. Le molesta que los héroes antes de entrar en combate se dediquen a largos razonamientos llenos de noticias mitológicas, genealógicas y geográficas. Querría que sus poemas se basasen en asuntos más dignos que un enfado de Aquiles y un combate de Ulises con los desvergonzados pretendientes. Pero sus grandes cualidades contrapesan sus defectos; merecerá siempre, pues, los mayores elogios.

Tras elogiar las anónimas *Argonáuticas órficas*, defiende las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, al que los modernos desprecian. Cree JA que empequeñece su alto mérito el que se compare continuamente a su autor con Homero. El episodio de las Harpías le gusta más en las *Argonáuticas* que en la *Eneida* virgiliana. La crítica ha destacado las deudas de Virgilio con Apolonio.

La «divina» *Eneida* de Virgilio le parece a JA una miniatura de los poemas homéricos. El poeta romano supo recoger el legado de Pisandro, Píndaro, Esquilo, Sófocles y Eurípides. JA hace una detenida comparación entre los poemas épicos de Virgilio y los de Homero y Apolonio, de la que Virgilio sale vencedor: Eneas, Dido y Helena deben mucho a los personajes de Apolonio, como señala Julio César Escalígero. Virgilio suele mostrarse muchas veces superior a Homero y Apolonio: por ejemplo, en la despedida y muerte de Dido, exclusiva de su "delicada alma", en su Infierno y en la descripción del escudo de Eneas, inspirada en la del escudo de Aquiles. JA acumula para Virgilio adjetivos como *fino, delicado, sobrio, majestuoso, prudente, honesto, juicioso, sencillo, natural*; por todo ello es "el hijo más amado de las Gracias y de las Musas" y su poema, la obra más perfecta posible del ingenio humano. Los defectos que hallan Macrobio, Voltaire o Zanolotti se borran en cuanto se leen unos pocos versos.

Cree notar JA los inicios de la perversión de la épica en *Las Metamorfosis* de Ovidio, en quien halla más ingenio que verdad y numerosos e insufribles vicios. En adición posterior corregirá en parte su inicial desprecio: *Las Metamorfosis* es obra valiosa por su colorido, su narración, su energía, los parlamentos de hombres y



dioses y algunos trazos de poesía épica; Ovidio es siempre gran poeta; pero, insiste JA, espoleó su ingenio en lugar de refrenarlo. (VI, 720) A Lucano, el autor de *La Farsalia*, al que se acusa de seguir demasiado de cerca la verdad histórica, JA lo defiende citando pasajes de ficción: los prodigios celestiales, los vaticinios de la Sibila y la fábula de Anteo. Elogia la grandeza del asunto y lo enérgico de los caracteres. Pero no es poema magistral. Quintiliano lo cree más orador que poeta; JA ve en él un joven fogoso, inmaduro de juicio, que quiere ostentar ingenio, mostrándose hinchado, oscuro, pesado y siempre excesivo. Pero es, sin duda, un talento superior, que apareció cuando el buen gusto ya faltaba en la poesía romana y que murió antes de poder corregir sus defectos. No aprecia JA los versos de Valerio Flaco (*Los Argonautas*), Estacio, Silvio Itálico, que recrea las guerras con Cartago, y Claudiano. Las escuelas de retórica y las declamaciones escolares dañan a la poesía y en adelante todo será redundancia, hinchazón, pueril afectación, falta de naturalidad y mera ostentación de ingenio.

Europa se tropieza un día con el poeta celta Ossian. Se discute con ardor la autenticidad de sus poemas, y JA sospecha que pueden ser "partos poéticos de la fantasía de Macpherson", por lo que admira que Cesarotti, al que juzga juez competente, hable de los tesoros de «la poesía calcedónica» y haya traducido estos poemas. No gusta JA de "los inesperados saltos, los importunos apóstrofes, el casi continuo y enfadoso diálogo, las expresiones frecuentes extrañas e insufribles a nuestros oídos...". De ser suyos los versos, estúdienlos los sabios, no los poetas.

Cree JA que sería profanar el sagrado nombre de «poema épico» el aplicarlo a composiciones informes, exclusivas para eruditos, como el *Poema del Cid* o el *Poema de Alexandre*.

No juzga la *Divina Comedia* de Dante poema épico y se pregunta por el sentido de este poema sin acción, caracteres, orden ni regularidad, por ese vagar sin rumbo de los personajes a través de Infierno, Purgatorio y Paraíso. No entiende tampoco por qué Dante elige a Virgilio como guía para países que no conoce, por qué le hace explicar cosas que no sabe, y por qué une lo profano con lo religioso en este viaje absurdo por "oscuros bosques e intrincados laberintos". No le placen tampoco versos, estrofas y rimas. Acepta, sin embargo, que es el primer poema moderno que merece el estudio de los buenos poetas.

En tiempos de Dante triunfan las novelas «de amores y de caballeros», en prosa y en verso, y se las llama «épicas» por acercarse a la epopeya más que cualquier otra composición. Al Boiardo del *Orlando enamorado* lo sigue Ariosto con su *Orlando furioso*, obra que JA admira. Ariosto ama la libertad novelesca y no se ajusta a las normas rigurosas de una epopeya, como las unidades de acción y de tiempo; admite encantos y magias, hadas y gigantes, traza bien sus caracteres (Reinaldos, Bradamante, Angélica) y sabe enlazar sus aventuras. Es poema excelente, todo "extrañeza y capricho". Elogia la fuerza de sus versos y el ímpetu del estilo, que arrebatan "en un dulce éxtasis" a los italianos. ¿Su secreto? Quizás el tono confidencial con el que habla. Versos insufribles en otros y en estilo grave logran pasar gracias a su naturalidad y a sus agradables octavas. No imiten sus defectos los italianos, como acostumbran: la excesiva facilidad; la unión de lo sublime con lo bajo, de las expresiones desaliñadas con las cultas y elegantes; el exceso de prosaísmo y sencillez; los razonamientos sin fuerza ni propiedad; la falta de patetismo, como en el canto X, en el que Olimpia es abandonada en una isla desierta por el infame Bireno, pues alarga su lamento a lo largo de ¡nada menos que siete octavas!

Tras Ariosto ensaya una verdadera epopeya, siguiendo el modelo griego, Trissino con su *Italia liberada de los Godos*, que le resulta poema lánguido y frío, aunque tiene el mérito de abandonar el tono romancesco.

El poema *Los Lusíadas* de Luis de Camões, sobre los portentosos descubrimientos de los portugueses, traducido a todas las lenguas europeas, presenta un argumento "superior a los viajes de Ulises, a la etiqueta de Aquiles y a las cortas navegaciones y pequeñas guerras de Eneas". Con un constante fondo de verdad, tiene pasajes insuperables de fantasía como la aparición del gigantesco espectro a la flota cuando esta dobla el Cabo de Buena Esperanza. Destaca JA el pasaje de la muerte de la inocente Inés de Castro, que hace llorar. Es defecto menor del «Virgilio portugués» la mezcla de deidades cristianas y gentiles, que el lector olvida ante la aparición de Venus y su séquito de Nereidas. Elogia la isla deliciosa que Venus regala a los navegantes portugueses (canto IX), aunque en el episodio hay "algunas imágenes poco decentes". No le faltan defectos al poema: La Harpe lo ve falta de acción, caracteres e interés; son demasiados los episodios de la historia de

Portugal y continuas las pedantescas alusiones a la Mitología y a las historias griega y romana. No es una epopeya perfecta, pero sus bellezas son más que sus defectos.

En *La Araucana*, Alonso de Ercilla imita a menudo al *Orlando furioso*. , aunque JA destaca la novedad de su asunto. Voltaire se admira de que los araucanos crean dioses al principio a los españoles y elogia el elocuente razonamiento de Colocolo; Lampilla elogia las pinturas de Lincoya y Caupolicán. No disgustan a JA el valor de Lautaro, la prisión de Valdivia, la defensa de los catorce españoles (canto IV), la junta de Caupolicán con Colocolo, Tucapel y el Mago, y todo el canto VIII. Pero es obra sin invención, ni caracteres ni interés y con poca poesía: no entra, pues, en su exigente canon. Mejor le parece el *Bernardo* de Balbuena, seguidor de Ariosto como Ercilla. El poema, poco apreciado por los españoles, está ya fuera del gusto del XVIII.

El *Goffredo* o *La Jerusalén Liberada* de Tasso es admirable para JA por su digno argumento: la liberación de los Santos Lugares de manos de los infieles. Caracteres variados, decencia al expresar las ceremonias religiosas, amenidad y heroísmo por doquier: todo coloca a Tasso a la altura de Homero y de Virgilio. Sin detenerse demasiado en este posible «paralelo», afirma JA que cuando imita a Homero, Tasso no empeora al original, y es mejor que este en "las descripciones risueñas y brillantes, y en todo lo que es amenidad y gentileza". Mas nunca es superior a *La Eneida* cuando la sigue, como en la aventura de Sofronia y Olindo y en las muertes de sus guerreros, que se inspiran en la de Dido. JA, tan amartelado con Virgilio, nos sorprende afirmando que hay cosas que le gustan más en Tasso que en el mantuano. Prefiere como antagonista al feroz Argante antes que a Turno; a Clorinda antes que a Camila. Y realza el carácter de Herminia ;sobre todos los caracteres de los poemas antiguos y modernos! Y siente que no participe en la conquista de Jerusalén. Luego detalla los defectos del poema: el desorden o los ataques a la unidad de acción; no le agrada ver al guerrero Reinaldo entregado a los placeres en la isla de Armida, que convierte a sus amantes en animales; excesivas extravagancias, más novelescas que propias de una epopeya. Es que Tasso escribe siguiendo a Boiardo y a Ariosto en una Italia llena de novelas. No quiere JA cotejar a Tasso y Ariosto: "¿Pero acaso es preciso leer junto a aquellos dos poetas?". A menudo Tasso, poeta "noble, elevado, armonioso y sonoro", es mejor; pero las abundantes y mal colocadas agudezas, que tan mal casan

con pasiones y afectos, van contra la seriedad épica y el buen gusto. Los que prefieren a Ariosto es que gustan del género romancesco. D'Alambert, en *Reflexión sobre la Poesía*, cree que Tasso es el único poeta épico que cabe leer de un tirón sin interrupciones ni fastidio. No decide JA en el pleito de los italianos entre Tasso y Ariosto, por no juzgarse juez competente. Además, complica el parangón la poca distancia temporal que existe entre ambos.

Tras el admirable poema de Tasso, no le gusta a JA ningún poema épico posterior de autor español o italiano, como *La resurgente Roma* de Biffi, *La Italia liberada de los Longobardos* de Francisco de la Valle / Francesco della Valle, los poemas épicos de Chiabrera, la *Austriada* de Rufo, el *Monserate* de Virués, los poemas de Mesa y los de Lope de Vega. Por sus "extrañezas novelescas" pareció nuevo el *Adonis* de Marino, poema lleno de sutilezas, juegos de vocablos y cuadros "afeminados", sin un hilo que dé unidad a la fábula. Los afectos son "oscuros y lascivos" y solo lo podrá disfrutar quien tenga pervertidos el gusto y el corazón.

Del poeta holandés Antonide Vander Does se alaba como poema épico su *Y stroom* (*El río*), aunque no narra ningún hecho ilustre. Lucas Rotgans escribió un poema sobre Guillermo III de Inglaterra. A pesar del *Abraham* de Hooguliet, *El frisón* de Van Harem, el *Guillermo* de Nomsz y el *Grocio* de Moens, aún ningún poeta holandés logró el puesto de poeta épico.

En el siglo XVII, John Milton publica el muy traducido *Paraíso perdido*. No es alabable ni la fábula ni la invención. Todo lo halla extraño JA en el poema: no reconoce en la obra al Dios, al Jesucristo y a los ángeles que él imagina y siente; le parece ridícula y absurda la vida de los demonios en el Infierno y las batallas entre estos y los ángeles. Milton merecería el elogio si el fin de la obra hubiera sido "ridiculizar los oscuros misterios de nuestra Religión", pero parecerá monstruosa si se trataba de hacer ver la Providencia divina. Extravagante y absurdo le parece todo lo alabado como sublime en el poema. Sólo le agrada la poética pintura de Adán y Eva en paradisiaca paz conyugal, pasaje con "una singular gracia que me encanta y me enamora". Los lectores han de ser indulgentes también con el estilo y la versificación. Frente a Addison, que alaba las comparaciones del primer libro, JA desdeña todas las del poema y da ejemplos penosos de las aparecidas en solo cien versos. Los mismos ingleses notan en la obra oscuridad, ostentación de erudición y

abuso de palabras técnicas y extranjeras. A pesar de todo, JA afirma respetar y venerar a Milton y recomienda a los poetas su lectura, aunque esta requiere "sano juicio y mucha precaución".

Tras el *San Luis* del padre Lemoine, de imaginación desenfadada y expresiones hinchadas y atrevidas; *La Doncella / La Pucelle ou La France délivrée* de Jean Chapelain, un mal poema de un ingenio frío, y los intentos de George de Scudéry y Jean Desmarets, la Francia de inicios del XVIII sigue sin un poema épico famoso. *La Enríada* de Voltaire, muy traducida, llevó a muchos a casi proclamarlo «Príncipe de la Poesía épica» por sus sentencias sublimes, sus armonías en la versificación y su ausencia de absurdos. Pero los personajes no cuajan: ni San Luis, ni Enrique, ni la reina Isabel de Inglaterra. Le choca a JA "esa extravagancia ariotesca o cartesiana de aquel vuelo precipitado dentro de un vórtice" o el superfluo descenso al Infierno; tampoco le agrada el exceso de paisajes alegóricos. Los rasgos satíricos contra Roma y la religión y la negra pintura de los católicos pueden agradar a los libertinos, pero enfadará a los juiciosos. Y si Enrique iba a convertirse al catolicismo, los católicos no deberían haber aparecido como los más malvados del mundo. Faltan pasajes épicos, patéticos y afectuosos, y todo se describe con ideas vagas y abstractas, y pinturas confusas y sin energía. Los caracteres no son poéticos, por estar más dirigidos a la razón que a la imaginación. El poeta filósofo ha de conocer los secretos del corazón humano, pero debe pintarlos en las acciones externas producidas por las pasiones internas, y no presentarlos bajo ideas sutiles y abstractas. Voltaire goza con "epigramas y conceptillos" y versos bajos y prosaicos impropios de la épica. El final del canto IV es declamatorio. Pide perdón JA por su crítica osadía a los adoradores del escritor, pero lo guía su amor por la Poesía y el saber que el genio tendrá siempre imitadores y el arte no avanzará con sus errores. No se atrevería, como Marmontel, a comparar pasajes de la obra con otros de Virgilio, pues confiesa: "teniendo presente a Virgilio, se me cae de las manos Voltaire". A pesar de todo, reconoce que se trata del único poema épico francés y el mejor de su siglo.

El *Noé* de Johann Bodmer es eclipsado por el poema *El Mesías* de Klopstock, lleno de sentimientos generosos hacia el Redentor, obra de un espíritu grave y religioso que se vuelca en cantos sublimes. Pero JA lo halla frío cuando sigue la Historia, inventa extrañas fantasías sobre Dios, los ángeles, Satanás y Judas, y crea

comparaciones inadecuadas. No sabe Klopstock regular su imaginación y su entusiasmo y, aunque los temas elegidos eran apropiados para un poema épico, les dio un tratamiento descuidado. El lector que no conozca bien los fundamentos de la «verdadera Religión» creará fábulas los misterios sublimes del cristianismo, nada apropiados como argumento de un poema épico. Dejen los poetas estos para los teólogos, evitando formar una «Mitología cristiana», pues, como advierte Boileau en el capítulo III de su *Arte Poética*, no hay que dar a la verdad aire de fábula. En adición posterior, (VI, 721) JA parece algo arrepentido de su severo juicio: ha presenciado a sabios y religiosos alemanes conmoverse con la lectura de pasajes que les parecían más proféticos y divinos que humanos y poéticos, y de himnos que creían merecedores de ser entonados por los ángeles. Aunque inclina su cabeza y venera al poeta, compartiendo "de todo corazón" los elogios de los alemanes, insiste en que no ve el poema como épico, sino como "una colección de cantos sacros animados por expresiones proféticas y escriturísticas". Salomon Gessner trata épicamente en su poema en prosa *La muerte de Abel, o el Fratricidio* un argumento pastoril y JA cree que esta obra honra a la poesía alemana más que *El Mesías* de Klopstock; entretiene y guarda el debido decoro a la Religión, demostrando que lo sencillo y natural puede comunicar un placer tan sensible como lo maravilloso y sobrenatural.

Ya no se lee, ni en Italia, *África*, el poema en hexámetros latinos que le valió a Petrarca su coronación en el Capitolio. El *Joseph* de Fracastoro, la *Cristiada* de Vida, *El parto de la Virgen* de Sannazzaro, que disgusta con su "mezcla de Aqueronte, el Cerbero, los Ángeles y Jesús", es invención débil y fría, aunque guste a los eruditos su dicción latina y poética. Nadie se acuerda ya del poema corto *La Doncella de Orléans*, el escandaloso poema heroico-cómico de Voltaire. (VI, 721)

En conclusión: falta el genio que aproveche lo mejor de los poetas épicos anteriores. El avance en Artes y Ciencias ayudará a un alma poética a dar con la epopeya ideal. Ha de evitarse la pedantería moderna para no provocar las burlas de filósofos y poetas. También dan para nuevos y bellísimos cuadros las guerras modernas. Como el dibujante francés Jacques Courtois, *el Borgoñón*, pintaba batallas, el poeta épico debería reflejar las actuales batallas mejor que los combates entre personas individuales, como los que pinta Voltaire con poca verosimilitud. Algarotti propone como tema la reforma de Rusia del zar Pedro. JA, que preferiría un poema

épico sobre la reina Catalina, la Academia rusa o la cultura y el comercio rusos, no ve interesante la propuesta de Algarotti. Se espera que acabe su *Petreida* Antoine Thomas sobre la vida de Pedro el Grande. La conquista de México de Hernán Cortés sería un asunto "más ameno": "En aquel extraño y maravilloso suceso todo es nuevo, admirable y poético". Habría que evitar lo maravilloso, las divinades gentílicas, la magia y los personajes alegóricos. Puede aparecerse a Cortés un terrible espectro al entrar en un nuevo mar; son portentos asequibles y producirían lo maravilloso y lo sublime adaptándolos al gusto actual "sin que haya necesidad de hacer venir a la Tierra el Cielo y el Infierno; ni de recurrir a personajes fingidos y alegóricos". Habrá que crear escenas animadas y vivas, una parte dramática perfecta, para lo que convendrá estudiar bien a Virgilio, porque "la moderna delicadez filosófica" se duerme leyendo un poema épico si no hay escenas patéticas que toquen al corazón. Hay que buscar argumentos nuevos con países y costumbres aún no descritas, usar las nuevas luces de Artes y Ciencias, con novedad en epítetos, expresiones, imágenes y comparaciones, evitando las largas narraciones y los fríos discursos, con imaginación en los accidentes maravillosos. Quedan pendientes, pues, nuevas epopeyas.

A continuación, estudia JA los poemas cortos de asunto épico, serios y jocosos. Le agrada el juguete poético *Batracomiomaquia.*, atribuido a Homero. No cree de Virgilio el «infeliz poema» *Culex* o *El Mosquito*, ni tampoco *Ciris* o *La Cogujada*. No le agradan epopeyas heroico-cómicas como *A la pulga* de Hurtado de Mendoza, la macarrónica *Mosquea* de Teófilo Folengo, que deprava a la vez latín y lengua vulgar en poema extravagante y ridículo, y la *Gigantea de Luzán*. *La Gatomaquia* de Lope logró fama universal. Más correcto y épico le parece *La Mosqueida* de Villaviciosa, en octavas, estrofa más adecuada para estas composiciones que la silva usada por Lope. Ambos autores son graciosos; pero parece excesivo a JA un gato que sabe Historia antigua y moderna o una mosca que cita el Digesto. Aun prefiriendo a Villaviciosa, le reprocha mencionar "los insectos asquerosos", usar bajas palabras de personas plebeyas, abusar del juego de vocablos ("Cama en cámara y cámara en la cama") o dedicar nada menos que doce cantos a la guerra entre las moscas. Los italianos alaban *La burla de los dioses / Lo scherno degli Dei* de Poggio Bracciolini y sobre todo *El cubo robado / La secchia rapita* de Tassoni. Pero vence a los italianos Boileau con su

breve poema "heroico-cómico" *El Facistol / Le Lutrin*, donde imita a Virgilio. JA lo cree "uno de los más sabrosos frutos del Parnaso moderno". Ve excesivas la libertad y la licencia que se permite Chapelle en su *Viaje de los señores Bachaumont y La Chapelle*. De las "bagatelas de diversión y capricho" inglesas destaca *La Estupidez / The Dunciad*, y, sobre todo, *El bucle robado / The Rape of the Lock* de Pope. Pero comenta con aire burlón el poema para demostrar que no supera *El Fascistol* de Boileau. Halla en él excesivo número de inútiles silfos, gnomos y "espíritus aéreos vistos a la luna, de monedas de plata, de verdes arcos, de doncellas visitadas por los ángeles con coronas de oro y guirnaldas de flores celestes". En el divertido poema *Vert-Vert o los Viajes del papagayo de la Visitación de Nevers*, de Jean-Baptiste Gresset, quizás inspirado en *El Cuervo* del jesuita Tomasso Ceva, un papagayo pasa de un convento de monjas a otro; su autor logró "con tan pequeño trabajo una gloria no pequeña". Más nuevo es *El primer navegante* de Gessner. De Saverio Bettinelli destaca sobre todo el poema *Las colecciones / Le raccolte*, inspirado en Boileau y en Pope. Destaca de Bondi su *Día de campo*, sobre la excursión de unos seminaristas. De manera novedosa, Monti celebra con versos al estilo de los bardos antiguos las batallas en Alemania de Napoléon, "tan superiores a las de Aquiles y Eneas, de Orlando y Gofredo". Idéntico asunto, y sin demasiado éxito tampoco, es tratado por Cesarotti en su *Pronea*.

## POESÍA DIDASCÁLICA

Tras citar a Hesíodo, el «Homero de la poesía didascálica» (*Teogonía, o generación de los dioses, De las obras y de los días*), JA destaca a Lucrecio, que con su *De rerum natura* es el primero en introducir la poesía en una obra filosófica para mostrar la doctrina epicúrea, aunque lo hace "con más exactitud de lo que corresponde a un poeta". Virgilio ennoblece el poema didáctico en sus *Geórgicas*. Los romanos escriben poesía sobre todos los asuntos: astronomía, cinegética, fiestas del calendario, pesca, caza, navegación y medicina. Renacidas las Letras en el siglo XVI, el médico Girolamo Fracastoro escribe su *Sífilis, o del morbo gálico*. Intentan en vano mejorar al Virgilio de las *Geórgicas* los jesuitas René Rapin (*Huertos*) y Jacques Vanière (*Predio rústico*). De los italianos modernos escribe poemas el jesuita matemático Tommaso Ceva; el también jesuita Carlo Noceti aporta dos virgilianos poemas: *Iris / De iride* y *Aurora*



*boreal / Aurora boreali carmina*; el cardenal Melchor de Polignac da en latín su *Anti-Lucrecio* contra el sistema de Epicuro; el dálmata Benedetto Stay explica en verso las doctrinas cartesiana y newtoniana (*Philosophiae versibus traditae libri VI* y *Philosophiae recentioris versibus traditae libri X*). JA dice leer con gusto una poesía sujeta a la "exactitud y precisión de las demostraciones matemáticas". Escriben de pintura Dufrenoi y De Marsy. Se escriben poemas astronómicos como el de Boscovich titulado *De los defectos del sol y la luna*. Siguen la estela de *El cultivo* de Alamanni Rucellai (*Las Abejas*) y Spolverini (*El cultivo de arroz*).

Aborda JA los poemas didascálicos en España, comenzando por las artes poéticas de Ramón Vidal de Besalú y Enrique de Villena, el *Arte nuevo* y el *Laurel de Apolo* de Lope de Vega, el *Ejemplar Poético* de Juan de la Cueva y las *Tablas poéticas* de Cascales. Luego destaca el poema *Selva militar y política* del conde Bernardino de Rebolledo, el *Poema de la pintura / Arte de la pintura* del pintor, escritor, escultor y arquitecto formado en Italia Pablo de Céspedes, *El cisne volante de su Señor*, del marqués de Priego, y *La Música*, de Tomás de Iriarte, poema aplaudido en Europa a pesar de la dificultad de poner tal asunto en verso.

Nicolás Boileau, el «Horacio francés», aporta con su *Arte Poética* "el código moderno del buen gusto" para todas las Bellas Letras, sin sombra de pedantería y dando sus preceptos con el aire picante que permite al lector retenerlos fácilmente; de limada versificación, es "la más perfecta composición didáctica de la Poesía moderna". De Louis Racine, hijo del famoso dramaturgo, JA cita *La Gracia*, donde aborda temas religiosos sin contentar ni a teólogos ni a poetas por su estilo prosaico; y *La Religión*, cuyos cantos lograron mejor aceptación. Federico II de Prusia escribe en francés su poema *Los principios generales de la Guerra aplicados a la táctica y a la disciplina de las tropas prusianas*. Lamenta JA que se escriban poemas didascálico con demasiada ligereza y lo demuestra con los poemas sobre huertos y jardines de De Marsy, Watelet (*Ensayo sobre los jardines*), Lemerre y Delille, traductor de las *Geórgicas* de Virgilio y autor de *Los Jardines o el arte de embellecer los paisajes*, libro del que hace JA una donosa crítica. (VI, 724)

Abunda el poema didascálico en la poesía inglesa. Imita a Virgilio John Philips (*Pomona*). Siguiendo a Boileau, escriben poemas cortos sobre la poesía el duque de Buckingham (*Ensayos sobre la Poesía*), el conde de Roscommon (*Ensayo sobre la poesía*

traducida), Addison, Wortley y Mary Montagu. Elogia especialmente JA los poemas de Pope *Ensayo sobre la crítica*, código del clasicismo anglo-francés, y *Ensayo sobre el Hombre*, que, a pesar de sus muchos defectos, juzga "una de las composiciones más extraordinarias y maravillosas que ha producido la Poesía". Pope sabe unir la filosofía más sublime y la poesía más noble, contentando así a filósofos y a poetas. Ambas obras son dos sabios códigos del buen gusto, de la Crítica, la Filosofía y la Humanidad. Al Thomson de *Las Estaciones* lo imitarán los franceses Saint-Lambert (*Las Estaciones*) y Roucher (*De los Meses*). También es muy imitado Edward Young por *El lamento o Pensamientos nocturnos / The Complaint or Night-thoughts*. A pesar de sus muchos defectos (ideas bajas y vulgares en medio de lo sublime y una afectada moralidad), alaba JA "su aire de verdad y de sinceridad" y "una cierta sensibilidad y efusión del corazón" que hace amables hasta las sentencias más severas. A los poetas alemanes les gusta examinar despacio la Naturaleza, como muestran Kleist (*La Primavera*) y Zachariäe (*Las cuatro partes del día*). El breve poema satírico-didáctico de Parini *El día* (dividido en dos partes: *La mañana* y *El mediodía*) describe con gracia los usos urbanos de su tiempo. Pasa a comentar JA la horaciana *Epístola a los Pisones*, modelo de las artes poéticas de Boileau y de Pope. Recomienden los griegos la *Poética* de Aristóteles, pero esta breve obra es "la que se lee, se medita y se estudia, la que se tiene siempre en boca y se cita a cada paso, y la que sirve de regla y norma a todos los poetas y a todos los buenos escritores". (II, 182) Ningún poema contribuyó tanto al avance de las Bellas Letras. Gracias a su estilo informal y afectuoso y a la índole de sus preceptos, esta carta será "uno de los más hermosos poemas cortos y de buen gusto" nunca escritos. Luego elogia las epístolas morales o instructivas de Horacio, por transmitir su doctrina con sencillez y "un cauto descuido", sin tono magistral ni pedante. Escriben también epístolas morales en verso Boileau, Pope y Voltaire. Lévesque alaba la epístola sobre el vidrio del naturalista, físico y químico ruso Lomonósov. En su carta *Sobre el uso de la Física en la Poesía*, Roberti propone nuevos argumentos científicos para poemas didácticos breves. El tinerfeño José Vieira y Clavijo pone en verso el "aire fijo" (el *fixed air* de Joseph Black). Tan áridos argumentos podrían dejarse para la prosa, "sin gran detrimento de la Poesía y con mayor decoro de la Filosofía": "la ostentación del ingenio y de la sabiduría y la

profunda Metafísica, las investigaciones sutiles y las espinosas especulaciones no son propias de la gentil y graciosa Poesía". (II, 185-186)

### *Historia del Teatro*

Emprende luego JA una completa historia del teatro y un estudio de los mejores dramaturgos. Antes de los griegos, las diversiones populares de chinos, etruscos, mejicanos o peruanos no le parecen teatro a JA, al no implicar "un trabajo poético y filosófico". Se origina el teatro en Grecia en las fiestas de Baco, cuando tras las vendimias, se canta, se baila y se imita a silenos, sátiros y divinidades campestres. Frínico con su tragedia *La toma de Mileto* hace llorar al auditorio. Esquilo, Sófocles y Eurípides elevarán la tragedia griega a cotas inusitadas. JA conoce bien todo lo relativo al admirable teatro griego y ha leído sus obras más representativas. Reprueba abiertamente el coro, "personaje absurdo e ininteligible", aunque reconoce el lirismo de los de Sófocles y Eurípides. También confiesa: "A mí no me gusta en el teatro la mezcla de los dioses con los hombres", porque intervienen de manera superflua y aparecen en el desenredo del nudo enfriando el ánimo del público. Juzga defecto grave la aparición de personajes alegóricos. Cree *Edipo rey* de Sófocles la obra magistral del teatro antiguo. Tras recordar que Sócrates no se perdía una obra de su admirado Eurípides y que Racine lo imita en su *Fedra*, JA hace un pormenorizado y atinado cotejo entre Sófocles y Eurípides. (II, 207-208) Los poetas podrán aprender de los trágicos griegos "la sencillez, la naturalidad, la economía, las situaciones, los afectos y el estilo". Achaca la conmoción general que producían las tragedias a "circunstancias extrínsecas", como el patriotismo exaltado, el exceso de calor, el miedo inducido por las máscaras trágicas o la música patética que acompaña a las representaciones. El delicado oído griego recibía con placer "un verso armonioso o una sentencia elegante y correcta". La tragedia acostumbó al arte de raciocinar; la filosofía moral y la verdadera elocuencia triunfaron más en el teatro que en las escuelas de filósofos y sofistas. Gracias al teatro avanzaron la Mecánica, la Pintura, la Música y las Bellas Artes. La cultura griega creció "a la sombra del teatro": Platón escribió piezas dramáticas buscando el premio poético, Aristóteles estudió detenidamente la tragedia, los gramáticos estudiaban los argumentos de trágicos y

cómicos, y Aristóxeno se ocupó de la música de la tragedia. JA achaca la decadencia de la tragedia griega a los autores cómicos, cada vez más populares y más atrevidos en sus burlas contra los autores trágicos, que carecían de la posibilidad de responderles, y también al amor de los griegos por "las máquinas, la decoración, las mutaciones, los vestidos, la música, los bailes" en perjuicio de la poesía de los autores.

Se fija luego JA en las comedias de Aristófanes mostrando ante ellas sentimientos contradictorios. No reconoce al Sócrates de Platón en *Las Nubes*; lamenta su ataque a Eurípides en *Las Ranas*; afirma no entender la acción de *Los pájaros*, donde los atenienses se vuelven aves que habitan en la aérea ciudad de Nefelocoquigia.

Sería un agradable espectáculo para los niños y la plebe ver en el teatro las nubes, las ranas, los pájaros y las avispas hablando, cantando y haciendo mil gestos y sonidos ridículos; tendría también el ínfimo vulgo no poco gusto de ver a la Guerra moliendo las ciudades con un mortero [*La Paz*]; de oír un vendedor de puercos que enseña a gruñir a sus hijas para venderlas y ver después a las niñas en figura de puercas que, haciendo sus movimientos y su voz, las vende el padre como tales [*Los Arcanianos*]; y de asistir a otras semejantes ineptias plebeyas. (II, 220-221)

A pesar de estas bajezas e inverosímiles absurdos y de los defectos de la invención, JA elogia en Aristófanes su ingenio de verdadero cómico, aunque nada pulido por el arte. Es consciente de que algo se ha perdido con el paso de los siglos, pues el XVIII ve más de vulgar y plebeyo que de fino y noble en sus obras. Se dice que Platón tenía sus obras junto a su cama, y que los gramáticos griegos las preferían a las de Menandro; Molière se inspiró en ellas. Confiesa leer con gusto sus obras por su gracia y su fuerza de locución, a pesar de "las muchas bajezas, ineptias, obscenidades y desvergüenzas que nos retraen de la lectura". Además, su versificación alcanza en algunos momentos la calidad de la de los trágicos. Aunque respeta a Aristófanes, no lo propone como modelo.

Tras las farsas de la comedia antigua, viene la comedia media de Stefano y Filisco y del Aristófanes de *Eolosicon* y *Cocalo*. De Menandro, el mejor representante de la comedia nueva, del que quedan pocos fragmentos, JA elogia que no use el coro ni satirice personas, que utilice un lenguaje ático y claro, que prefiera el verso yambo,

que sea maestro del diálogo, y que transmita una suave risa, ternura y una moral sabia.

Los etruscos pasarán a los romanos el amor por los juegos escénicos. Maffei creía en el origen etrusco de las máscaras cómicas del teatro romano. La palabra «*histrión*» aplicada al actor es etrusca. Del teatro romano sólo se conservaron las obras de Plauto y Terencio, deudores de Aristófanes y de los autores de «la comedia nueva» Dífilo, Demófilo, Filemón y Menandro. JA coteja con finura la comicidad de Plauto con la de Aristófanes. (II, 228-229) Cree que las comedias de Terencio (señala especialmente *Eunuco* y *Heautontimorumenos*) siempre agradarán por su elegancia, urbanidad, verdad y naturalidad. No le satisface que reitere amores de jóvenes y engaños de esclavos y que no busque una justa moralidad. Sin embargo, gramáticos, oradores y filósofos deben estudiar sus obras. JA obtiene finalmente un juicio "harto ventajoso" del teatro romano gracias a Plauto, Cecilio, Terencio y Afranio, cuyas comedias togadas alababa Horacio, por lo que no acepta el severo juicio de Quintiliano en sus *Instituciones oratorias* (Libro X, cap. I): "In comoedia maxime claudicamus". No se conservan más tragedias romanas que las diez atribuidas a Séneca, de las que se burlan los pedantes. Napoli-Signorelli señala que algunas tienen la calidad de las griegas. JA defiende a Séneca ofreciendo pasajes tomados de él por Corneille y por Metastasio. Ha de ocupar un sitio, pues, detrás de los tres grandes trágicos griegos. A pesar de defectos abundantes (estilo declamatorio, aire de pedantería, palabras y sentencias redundantes, afectación y estudio, vana ostentación de ingenio), destaca *Medea*, *Hipólito* y *La Troade*, tragedias que serán más útiles a los poetas maduros que a los jóvenes.

Luego estudia JA la trayectoria de los mimos, criticados por los cristianos por sus habituales impudicias. Mientras los romanos van desdeñando la poesía teatral y se decantan por espectáculos de gladiadores y combates de fieras, los pantomimos llegan a su cumbre bajo Augusto. Nerón exigirá que se reverencie a su pantomimo Menestero. Ante tal panorama, ¿cabía escribir tragedias y comedias? Tras los Antoninos, Tiraboschi no halló escrito dramático alguno de calidad.

A fines del siglo XIV se aficionan a la comedia Petrarca, Pedro Pablo Vergerio y Leonardo de Arezzo. En el XV, cuando ya se conoce mejor el teatro griego, escriben Ugolino de Parma (*Philogenia*), Alberti (*Philodoxos*), Corraro (*Progne*) y Muret (*César*).

El teatro latino se ve relegado a las escuelas para que los alumnos ejerciten el latín. Sin influir en los progresos del teatro, en los colegios jesuíticos Petavio, Porée, Lejai, Fritz o Denis prosiguieron la tradición del teatro latino, algo que elogió Bacon, porque creaba entre la juventud el amor al latín y a la declamación.

Por verse falto de la necesaria erudición, deja JA el rastreo de los orígenes del teatro moderno en las lenguas vulgares europeas en manos de Maffei y Muratori. Ni árabes ni trovadores conocieron el teatro. No cree relevantes las representaciones sagradas ante los fieles en las iglesias. Se disputan la primacía teatral en Europa españoles e italianos. Los españoles defienden que *La Celestina* es la primera composición dramática escrita con elegancia y regularidad, antes que el *Orfeo* de Poliziano. Caracteriza JA atinadamente «la tragicomedia», de la que afirma poseer una edición barcelonesa de 1566. El gran aplauso y la acogida universal que obtuvo en Europa, de la que hablan las numerosas traducciones realizadas en España, Italia y Francia, parece dar a los españoles la gloria de "haber introducido en los teatros modernos la regularidad dramática". *La Celestina* pudo influir, pues, decisivamente en la introducción del buen gusto teatral.

En Italia vuelven a escribirse tragedias y comedias en verso y en prosa al gusto de los antiguos. Tragedias como la *Sofonisba* de Trissino y el *Orestes* de Rucellai; comedias como *La Mandragola* / *La mandrágora* y *Clizia* de Maquiavelo, y las de Ariosto (*Supuestos*, *Nigromántico*, *Escolástica*), que no le parecen de la misma mano que escribió el *Orlando furioso*. Lamenta JA que el público prefiera por entonces las bufonadas y desatinos de las comedias *all'improvviso* de la *Commedia dell'Arte*.

El teatro español es el único que en Europa puede competir con el italiano. Tras mencionar las fallidas tragedias en prosa de Pérez de Oliva, Jerónimo Bermúdez, Juan de la Cueva o Juan de Mal Lara, JA se acoge al prólogo de Cervantes a sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* para trazar una reescritura del teatro español: Lope de Rueda, Juan de Timoneda, el enigmático Bartolomé Torres Naharro, Alonso de la Vega, el mismo Cervantes ocupando un lugar destacado, Guillén de Castro... A inicios del XVII, el teatro cae en una "desenfrenada libertad", aceptada en toda Europa, donde triunfan Lope, Calderón, Guillén de Castro y Moreto. Confiesa Voltaire que los españoles influyeron tanto en los teatros como en la política de Europa. En el XVIII la crítica desprecia ya este teatro.

Pero aun aceptando sus defectos (juntar en la escena a reyes con villanos, a personajes nobles y serios con otros ridículos y burlescos; usar la polimetría en un mismo drama; unir en la escena al príncipe y al noble con el particular y el plebeyo; amontonar extraños incidentes; no saber tratar pasiones y afectos), el neoclásico JA afirma que en el teatro barroco los cultos admirarán siempre su versificación, su lenguaje, sus sentencias, sus conceptos y su saber conducir el enredo con felicidad. Perjudicó al teatro español su excesiva fecundidad, inédita en el resto de Europa. Y afirma con rotundidad: "La obra más perfecta de los poetas cómicos españoles ha sido el Teatro francés".

*El Cid* de Corneille, que cambió el teatro francés, está en deuda con *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro; y su *Horacio*, que inaugura la tragedia de gusto romano en Francia, lleva también las huellas del gusto español. Voltaire señala un cambio en el teatro de Corneille desde su *Polieuto / Polieucte*, pero JA no gusta de la fría visión que la obra da del cristianismo. Admira especialmente *Rodoguna / Rodogune, princesse des Parthes*, cuyo acto final cree "el más patético, más terrible y más teatral que se ha visto jamás en escena". Corneille fue el primero en renovar la tragedia al disponer vastos planes, dominar las pasiones humanas, usar con discreción el enredo y la solución de sus dramas. Brilla en los caracteres generosos y altivos, en los diálogos políticos y de negocios de estado y es inigualable filósofo y orador. Ve en su teatro "una verdadera escuela de la Lógica más fina y de la más robusta Elocuencia". Vuelve a recordar su deuda con la comedia heroica y con el drama de máquinas y mutaciones extraordinarias («el comedión») de los españoles. *El Mentiroso*, que enseña a los franceses, habituados sólo a las farsas, lo que es una buena comedia, se inspira en *Amar sin saber a quién* y en *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón. Corneille, con su *Continuación del Mentiroso* inaugura la buena comedia francesa anterior a Molière. También triunfarán en los teatros franceses *La Sofonisba* de Mairet, *Venceslao* de Rotrou —que imita, según Voltaire, a Rojas Zorrilla— y durante muchos años la comedia *Marianne* de Tristan L'Hermite.

Pasa a ocuparse JA de su admirado Racine. Ya cuajado en *Berenice*, *Bayaceto*, *Británico* y *Mitridates*, "el fino gusto, el corazón patético y el genio trágico" se observan de verdad en *Fedra*, *Ifigenia* y *Atalía*. Insinúa JA un cotejo entre los teatros griego y francés: si sencillez y naturalidad brillan en el primero, en el segundo son

muy superiores "la propiedad, el decoro, la delicadez de los afectos, la verdad y la fuerza de las pasiones". Los tres trágicos vieron el corazón humano sólo con los ojos; Racine lo examinó con ayuda de "finísimos microscopios". Autor casi sin defectos, siempre con "la lima en las manos", culto, terso y correcto, no puede hacerse pesado por su constante majestad y nobleza trágicas, como pretende D'Alambert, pues la perfección no puede nunca ser monótona. Aunque JA lamenta que el escritor introduzca el amor de modo inoportuno en todas las acciones de sus héroes. Como Voltaire, juzga *Atalía* casi perfecta. No puede evitar JA hacer un ligero cotejo entre Racine y Corneille. (II, 261)

Racine, que leyó a Aristófanes y tradujo al francés comedias griegas, compuso su graciosa comedia *Los litigantes*. JA cree que debería haber escrito más comedias patéticas al estilo de Menandro y Terencio, que se ajustaban bien a su genio. Pero la gloria de la poesía cómica estaba reservada para Molière. Cuando los franceses reían con los caracteres de la *Commedia dell'Arte* y existía una sola "comedia de carácter", *El Mentiroso* de Corneille, Molière cambia el teatro cómico y JA le concede la preferencia frente a los autores griegos y latinos de comedias. Su galería de retratos forma un curso completo de Ética experimental. No insistirá en sus deudas con italianos y españoles, pero no deja de señalarle defectos: como en las populares comedias italianas *all'improvviso*, abundan puñadas, empujones y golpes; los enredos se basan casi siempre en uno o varios matrimonios; los "desenredos" fallan a veces: el del *Tartufo* es inesperado e inverosímil; no realza la moralidad ni hace de la comedia la maestra de la vida y la regla de las costumbres. Fénelon cree que Molière dota al vicio de "un aire gracioso y agradable" y a la virtud, de "una austeridad ridícula y odiosa"; JA piensa que tal acusación podrá hacerse a *La Escuela de los maridos* y a *La Escuela de las mujeres*, pero no al *Tartufo*, donde la virtud aparece dignamente representada en Cleanto. Luego defiende JA el extraño humor de Alceste en *El Misántropo*, "la obra magistral de la Poesía cómica" junto al *Tartufo* y *Las mujeres sabias*: Alceste es "el más honesto y honrado de todos los personajes molierescos". Agradan después de Molière Regnard (*El jugador*, *El legatario universal*) y Destouches (*El Vanaglorioso*, *El filósofo casado*).

Animan algo la decadente tragedia francesa Fossé y Campistron, y la muy patética *Inès de Castro* de La Motte. Las terroríficas tragedias de Prosper Jolyot de



Crébillon influyeron en las de Voltaire, que aunque no logró equipararse a Corneille y a Racine, supo imprimir al teatro francés más movimiento y calor y se atrevió a eliminar la galantería del mismo. Puede formar parte, sin ser su Augusto, de un triunvirato trágico con Corneille y Racine. No comparte JA los desmedidos elogios a Voltaire de Rousseau y D'Alambert, pues halla su estilo falto de soltura y nobleza. El exceso de filosofía, que le hace tocar temas nuevos como la Tolerancia o el Fanatismo, disminuye la belleza de sus tragedias y hace hablar más al poeta que a los personajes. Sólo *La Mérope*, *Zaira* y *Alzira*, o *Los americanos* pueden ser comparadas con las tragedias de Corneille y Racine.

Siguen el ejemplo de Voltaire Du Belloy, La Harpe, Lemierre o Ducis, que, como su modelo, se dejó llevar por el extravagante genio de Shakespeare, e hizo, como Le Tourneur, versiones del vate inglés, aunque sin atreverse a mostrarlo a los franceses "en su nativa deformidad": un síntoma claro de la decadencia del teatro francés. Marmontel, aunque aborda en la *Encyclopédie* con sutileza el arte dramático (su artículo "Tragédie", por ejemplo), no logra triunfar con sus tragedias (*Timoleonte*, *Warwick*, *Hipermnestra*, *La vida de Malabar*, *Cosroes*). Por culpa de Voltaire, abusa el teatro francés del furor, del horror y de la filosofía, en frías moralidades que rompen el calor de la acción, y de las máximas contra la Religión. Caracteres y situaciones destrozan inhumanamente los corazones sin producir el terror y la compasión que pide la tragedia. Algunos prefieren volver la vista a los antiguos: Rochefort (*Electra*), La Harpe (*Filoctetes*); Du Puy traduce y anota las tragedias de Sófocles y Prévost, las de Eurípides. Por imitar a los autores extranjeros y no a sus antiguos maestros, el gusto francés es:

una ridícula pedantería de prodigar inoportunamente sentencias y de ostentar Filosofía; es una afectada altanería falsamente tenida por noble sublimidad; es un imprudente y poco cuerdo empeño de evitar la languidez y de introducir en el Teatro demasiada actividad y sobrado fuego. Por huir de la galantería se hacen enemigos de la gentileza y del decoro; por ir en busca del terror, caen en el exceso del furor y de la atrocidad; y por querer ser tenidos por trágicos, parecen frenéticos y feroces. (II, 275-276)

No alcanza la comedia francesa la altura de la tragedia. No le convence del todo *Metromanía* / *La Métromanie, ou le Poète* de Alexis Piron, pues la manía de hacer

versos no está bien representada. Ve más mérito en *El Maligno* de Gresset, eco del *Tartufo* de Molière. Las comedias de Voltaire (*La Escocesa*, *El hijo pródigo*, *Nanina* o *El prejuicio vencido*) se hacen leer con gusto, pero sus tragedias las hacen olvidar. Escriben comedias Palissot (*Filósofos*), Dorat (*La Fingida por amor*, *El infeliz imaginario*), Cailhava, Imbert, Monuel, Favart, Piis y Barre. JA espera hace lustros la aparición de otra comedia de la calidad de *El Maligno* de Gresset.

El género del *drama serio*, el drama burgués, se adjudica al francés La Chaussée, que escribió a petición de la actriz Quinault *La razón contra la moda* y *Melanide*. No agrada a JA *El Padre de familia* de Diderot y prefiere *Eugenia*, del autor del *Ensayo sobre el género dramático*, Beaumarchais, y la juzga "la obra magistral de las comedias patéticas" o lacrimosas, gracias a las cuales el teatro se vuelve escuela de buenas costumbres. Destaca JA a Collé, Dupuis, Desronais (*La Caza de Enrique IV*), Mercier (*El Indigente*), *El Jenneval* o *Barnewelt francés*, que sigue el *Barnewelt* de George Lillo, Saurin (*Béverley*, o *El jugador*), Falbaire y Sedaine. Teme que los claustros con monjes de Baculard d'Arnaud en *Los amantes desgraciados* o *el conde de Cominges* antes causen risa que la melancolía trágica que busca y echa en cara al autor el desvergonzado libertinaje y las locas extravagancias de Cominges.

Al analizar el teatro inglés, el neoclásico JA rechaza los elogios que toda Europa vierte sobre el teatro de Shakespeare. No duda que serán excelentes algunos pasajes de *Hamlet*, *César*, *Othelo* y *Macbeth*,

pero ¿quién podrá tener la paciencia de ver aparecer un ratón, una muralla, un león y el claro de luna que hablan, obran y son interlocutores, de asistir a los discursos bajos y vulgares, y a los juegos de los zapateros, de los sastres, de los sepultureros y de la más vil y despreciable plebe; de oír en boca de los príncipes y de los personajes más respetables chanzas vulgares, palabras indecentes y truhanerías plebeyas; y en suma, de leer extrañezas continuas e insufribles extravagancias? (II, 282-283)

No es, pues, Shakespeare «el Corneille inglés». Como los españoles del barroco, conocía las reglas del buen gusto, pero las despreció buscando el aplauso del público. Tampoco acepta JA que se compare a Racine con Thomas Otway, autor de tantas escenas indecentes, ni cree en las excelencias de Dryden, al que llama «el Lope de Vega inglés» por su fácil vena poética; y coteja su *Amor secreto* o *la reina*

*doncella* con la *Fedra* de Racine, para que se pueda constatar la diferencia de calidad. No entiende cómo, sabiendo tanto de teatro (*Prefaciones, Ensayo de la Poesía dramática*), no logró que cuajasen sus tragedias. No cree inferiores a las tragedias las comedias de los autores del XVIII inglés: Congreve, Vanbrugh, Wicherley y Cibber. Fielding, el autor de *Joseph Andrews* y *Tom Jones*, tuvo más éxito con sus romances que con sus comedias. No halla gusto JA en las aplaudidas comedias de Steele y Moore, llenas de "bajas y vulgares bufonadas". En su prefacio a la biografía de Congreve, *Los trabajos de la poesía inglesa*, Ben Johnson narró la lucha de los puritanos contra las diversiones teatrales llenas de indecencias. William Prynne las atacó en su *Histriomatrix* (1632). Alguien contrario a los puritanos como Collier, aún ataca en 1698 la presencia de la irreverencia y la impiedad en este teatro. JA concluye que tanta lucha no sirvió de nada, pues ha de ver cómo tienen éxito en los escenarios ingleses, irlandeses o escoceses una "indecente y extravagante ópera" con libreto de John Gay, *De los Mendigos* o *De los Ladrones / La ópera del mendigo o del vagabundo*, llena de "torpezas y charlatanerías de ladrones, pícaros, prostitutas, espías y de la más indigna y vil canalla". (II, 286) Y para colmo, la ve elogiada por Swift y Pope.

La escena inglesa gusta de "las informes mezclas de sublime y de bajo, de plebeyo y de noble, de cómico y de trágico"; por eso pueden aparecer palabras como «rufián» en la tragedia *Catón* de Addison. Tras este escriben tragedias Rowe, Dennis, Sauvage, Young, Thomson y Home. Siguiendo a Shakespeare y al gusto popular, los dramaturgos ingleses se olvidan del lenguaje de la Naturaleza y de las expresiones del afecto y la pasión. Luego recuerda que *Barnewell* y *La fatal curiosidad* de George Lillo inauguraron a inicios del XVIII la «tragedia urbana» inglesa, que escenifica "las desgracias de las personas particulares producidas por sus vicios privados", y cita la tragedia *Percy* de Hannah More, una especie de Genlis inglesa. Escriben comedia seria (en francés, *genre sérieux*) George Colman y Hannah Cowley. En el teatro inglés aún se representa Shakespeare y en sus autores faltan pensamientos refinados, sentimientos delicados, decencia, y deseo de seguir las reglas.

El teatro alemán se forma en el siglo XVII gracias a las traducciones de obras teatrales francesas de Corneille, Racine y Molière. Luego escribirán tragedias originales Gottsched, Berhman, Croneck y Deiss, que en su tremenda obra *Atreo y Tiestes* le parece un «Crébillon alemán». Harán comedias originales Gellert y

Schlegel. Destaca JA a Lessing por su tragedia urbana *Miss Sara Sampson* y sus comedias (*Espíritu y fe*, *Tesoro*), no inferiores a las francesas. Klopstock escribe tragedias, dramas bíblicos y dramas nacionales (*La batalla de Arminio / La batalla de Hermann*, *Los siete principios*). A Federico II de Prusia no le gustaban *Page* de Engel ni las obras de Brade, Krüger y Wessel, y solo le agradó la comedia *Postzug* del general Airenhof, sobre costumbres y ridiculeces alemanas. JA destaca a los autores que más han hecho progresar el teatro alemán: Friedrich Schiller, el exitoso autor de *Don Carlos / Dom Karlos*, *Infant von Spanien* y *Wallenstein*; Goethe, autor del drama en prosa *Ifigenia en Táuride*, en el que algunos notan cierto "exagerado amor por la libertad y la independencia con respecto a las reglas de las composiciones teatrales, por el refinamiento y la filosofía, que no condicen mucho con el teatro"; y el popular comediógrafo August von Kotzebue, que logra hacer reír y llorar al público cuando lo desea. (VI, 278-279)

Aporta luego algunas noticias que pudo reunir sobre los teatros holandés, danés, polaco, sueco y ruso (II, 293-298), siendo en todo momento consciente de las limitaciones de sus fuentes de información. Explica así la causa del escaso desarrollo del teatro holandés (Joost van den Vondel, Antonine Van der Does, Rotgans):

El genio económico y laborioso de los holandeses, las rigurosas opiniones de sus teólogos acerca de las representaciones teatrales y el poco uso que se hace del teatro obliga a las personas honestas a no frecuentarlo, y a los escritores de mérito a no dedicarse a las composiciones dramáticas. (II, 294)

Del teatro danés destaca al barón Ludvig Holberg, autor de comedias de enredo. Las noticias sobre el teatro polaco las extrae del *Diario enciclopédico* de Bouillon; las del teatro sueco, del caballero Engeström y de los diarios literarios. Destaca la aportación a la cultura nacional sueca de los mismos monarcas, desde la famosa reina Cristina, y del secretario del rey, Adlerbeth, y recuerda los tomos con traducciones de tragedias, óperas serias y bufas, comedias, generalmente francesas e italianas, que se publican en Suecia desde 1773. Del teatro ruso destaca las obras de Alexander Sumarokov, al que llaman algunos el «Racine de Moscovia». Piensa que el exceso de compañías francesas e italianas con repertorios de comedias y óperas puede impedir el progreso del teatro nacional ruso.

El teatro español del XVIII no logra recobrar el crédito perdido con las tragedias de Montano y Luyando, Fernández de Moratín, Cadalso, López de Ayala, García de la Huerta y Lorenzo de Villarroel. Ante estas obras JA, cuyo neoclasicismo es en ocasiones algo rígido, echa de menos la vivacidad de los dramaturgos del barroco que se atrevían a quebrantar las reglas.

Cambia la faz del teatro italiano Scipione Maffei con una tragedia sin matrimonios ni pasiones de amor: *Merope*, donde una madre está a punto de matar a su hijo por no haberlo reconocido tras muchos años de separación. La obra tuvo un éxito internacional y Voltaire la tradujo al gusto francés mejorándola, aunque sacrificó bellos fragmentos del original. Tras Maffei, escriben teatro Martelli, Gravina, Conti, Lazzarini y Varani. Los jesuitas Granelli y Bettinelli escriben tragedias con fines pedagógicos. La Real Diputación Académica de Parma estimula con premios la creación teatral. De los españoles que pasaron a Italia, como García y Lasala, es conocido sobre todo Juan Bautista Colomé, que triunfa con su *Inés de Castro*. Muchos años después, entusiasma a Italia Vittorio Alfieri con sus tragedias fogosas llenas de escenas terribles y atrevidas (*Sofonisba*, *Agamenón*, *Antígona*, *Virginia*, *Timoleonte*). Las atacará Pietro Schedoni en *Sobre Las Tragedias de Vittorio Alfieri: Razonamiento*. También JA pone reparos a estas tragedias: "Confieso que la bajeza y la pusilanimidad de mi genio son demasiado divergentes del atrevimiento y de la sublimidad de Alfieri". No le gusta que, en nombre de la grandeza de corazón y el amor a la libertad, la escena se llene de arrogancia, orgullo, ultrajes a los superiores, venganzas y suicidios. Tras recomendar a los jóvenes que eviten tales defectos, elogia al genio valiente que "purgó al teatro italiano de vicios y superficialidades". (VI, 730-732) De Vincenzo Monti destaca la tragedia *Aristodemo*, que juzga superior a la mayoría de las italianas de su tiempo.

Escriben comedias Maffei (*Los cumplimientos*, *El Raguet*), Gigli y Favioli. Pero el idioma italiano logra su máxima comicidad gracias al genio de Goldoni, al que JA presta una detenida atención. Le señala numerosos defectos, que molestan a las personas delicadas, aunque hagan reír a "la plebe", pero, sin juzgarlo un Terencio ni un Molière, le reconoce que abrió el verdadero camino de la gracia cómica aportando naturalidad y verdad y criticando con ingenio los defectos sociales, una

rica variedad de caracteres y "aquel humor agradable y graciosa amenidad que hacen reír al culto y al inculto auditorio". Recuerda que durante los años que pasó en París, Goldoni, a quien Voltaire llamó "el pintor de la naturaleza y el digno reformador de la comedia italiana", dio al teatro francés obras como *El ceñudo benéfico / Le bourru bienfaisant*. Escriben también comedias Chiari, el autor de *El filósofo veneciano*, y Albergati Capacelli (*Las convulsiones, Prejuicios del falso honor*).

Los italianos reinan en la ópera, espectáculo que conjuga felizmente lo más atractivo de poesía, música, representación, baile y pintura. Aceptando que como diversión pública es insuperable, JA lamenta que esta "artificiosa máquina" descuide la poesía, a la que se mutila en beneficio de la música. Remite a las obras de diversos estudiosos del fenómeno operístico: *Ensayo sobre el teatro musical* de Francesco Algarotti, *Teoría Universal de las Bellas Artes* de Sulzer, *Sobre la Ópera musical* de Antonio Planelli, y *Revoluciones del teatro musical italiano desde sus orígenes hasta nuestros días* de Esteban de Arteaga. Tras recordar los inicios de la ópera seria y bufa en Italia durante los años 90 del XVI, a cargo de Horacio Vecchi y Ottavio Rinuccini, explica JA las vicisitudes de la ópera italiana en Francia desde que el cardenal Mazarino invita a la Corte a una compañía italiana hasta que triunfa la ópera francesa de Philippe Quinault con obras como *Perseo* y *Orlando*, con música de Lully. Siguen los pasos del inimitable Quinault Fontenelle, Marmontel, Bernard y Voltaire.

Los ingleses cultivan la ópera enmascarada (*the masque genre*), drama líricos entre la comedia y la tragedia con mezcla de declamación y canto, como el *Comus / A Mask Presented at Ludlow Castle* de John Milton. Las escriben también Congreve y Addison. Cree más interesante que *La ópera del mendigo* de John Gay su continuación, *Polly*. También cultivan los ingleses el oratorio, formalmente cercano a la ópera: el músico Kindel tornó oratorio la tragedia de Milton *Sansón*.

Como apasionado de la ópera italiana, JA constata su avance gracias a los excelentes libretos de los poetas cesáreos italianos acogidos en la corte de Viena: Silvio Stampiglia, Apostolo Zeno y Metastasio, su preferido. Se confiesa poco preparado para llevar a cabo un análisis «filosófico» del nuevo teatro lírico y cree tarea urgente distinguir bien entre tragedia y melodrama, algo que espera realice el musicólogo Esteban de Arteaga. Tras remitir al estudio de Calsabigi *Disertaciones sobre las poesías dramáticas del señor abate Pietro Metastasio*, JA aborda lo trágico y lo

lirico de sus óperas, de cuyos personajes y argumentos se muestra excelente conocedor. Si se ha de ver con naturalidad que los actores canten todo el tiempo, estos deberán ser presentados como seres superiores a los demás hombres y semejantes a los dioses. Todo debe ser «sublime» en la ópera, con personajes siempre honestos y virtuosos, evitando contagiar de esa sublimidad a los personajes malvados. Como guiada su pluma por la diosa Venus, Metastasio presenta las pasiones del amor a la perfección, con dulce y patético lenguaje, aunque confiesa JA que el exceso de expresiones como "ídolo mío", "bien mío" o "vida mía" acaban fastidiando al «lector filósofo». Le agradan sobre todo sus oratorios (*La Betulia libertada, Josef reconocido, Muerte de Abel, Pasión de Jesucristo*) con su perfecto maridaje de Metafísica y Teología. Igualmente exalta los vigorosos razonamientos políticos de sus personajes griegos y romanos: Temístocles, Régulo o Tito son dignos de Corneille; Timante, Megacles, Dircea o Zenobia, de Racine. No es usual que JA acepte poner al nivel de sus admirados Corneille y Racine a otro autor, pero en este caso hace una excepción: Metastasio compite con el primero en sublimidad y con el segundo en delicadeza y afecto y se iguala con ambos en sus elocuentes diálogos. Entre sus obras selecciona *La clemencia de Tito*, ya recomendada por Voltaire en su *Discurso sobre la Tragedia, Atilio Régulo y La Olimpiada*. Si en sus mejores óperas Metastasio supera a los trágicos franceses, en lo lírico es superior a griegos y franceses. Solo cabe leer sus versos cantando:

¿Quién como Metastasio ha tenido la sagacidad poética y musical de evitar todas las palabras menos acomodadas al canto, de procurar una feliz combinación de sílabas para la suavidad y armonía de los sonidos, de mezclar los versos octosílabos con los endecasílabos, de variar proporcionadamente los versos en las arias, de aplicar a todo aquella cadencia, aquellos saltos, aquellas pausas, aquellos acentos que hacen la Poesía más lírica y más propia para el canto? (II, 317)

Si a JA nunca le gustaron los coros de la tragedia antigua, ahora admite que lo exaltan los de Metastasio, también los cánticos sagrados de sus oratorios y sus gentiles arias.

La ópera bufa es terreno poco explorado aún por los buenos poetas. Como Diderot en su discurso *De la poesía Dramática*, JA lamenta la abundancia de absurdos

y groserías transmitidos en malos versos, siempre superados por una música excelente, la de Pergolesi por ejemplo, y se pregunta: "¿No es prostituir la Poesía y la Música el hacerlas servir para semejantes absurdos?". (II, 319)

Se refiere luego al género pastoral en el teatro. No cree que su origen sea el drama satírico de Eurípides *El Cíclope*, pues no entiende el salto desde el sátiro al pastor que defiende el jesuita Brumoy en *Le Théâtre des Grecs*; tampoco ve claro que derive de las bucólicas. No lo entusiasman las obras pastorales del XVI: *El sacrificio de Beccari*, *El Pastor fiel* de Guarini. Tras recordar que el teatro alemán abunda en breves dramas pastoriles, concluye que el género puede ser abandonado por los poetas sin perjuicio alguno para la poesía dramática.

En el apartado *Ulteriores adelantamientos del teatro*, JA aconseja aprovechar el valor moralizante de la escena, que logra corregir los vicios de los hombres, desde el rey hasta el libertino y disoluto, gracias al sabio uso de afectos, caracteres y acciones. Por eso no le agrada ver en escena a personajes envidiosos, traidores o viciosos. Sugiere enriquecer la tragedia complementando «la catarsis» que Aristóteles encomienda a la compasión y al terror gracias a la grandeza y el heroísmo, la maravilla, la admiración y el consuelo, y apoya su propuesta citando *Horacio* y *Cinna* de Corneille y *Atilio Régulo* y *La clemencia de Tito* de Metastasio: "A mí un hecho heroico y generoso me hace derramar lágrimas de ternura no menos que una ilustre desgracia". (II, 326) Sin pretender sacralizar la escena, ni volverla escuela de Teología, pues los poetas podrían desfigurar la religión, recuerda obras en que ésta y sus ministros son debidamente respetados: el *Polieuto / Polieucte* de Corneille, la *Alzira* de Voltaire y, sobre todo, la *Atalía* de Racine, carentes de "las blasfemias filosóficas y los pueriles sarcasmos que los poetas modernos quieren esparcir en sus tragedias contra objetos tan sacros". (II, 327) Un "sabio y sublime poeta" podría sacar espléndidos argumentos de las Sagradas Escrituras, las historias eclesiástica y profana y el ejemplo de mártires y santos. También el amor a la patria sería una buena fuente de inspiración. Cabría recrear hechos históricos que despertasen el entusiasmo del público, como lo despertó Bello con su *Asedio de Calais*. La ópera sería debería dar un mayor realce a la poesía, acercándose a la tragedia, haciendo ésta "más rápida, más afectuosa, más ardiente y más viva, como debe serlo estando animada por el fuego y espíritu de la música". No ve problema alguno en que los actores de ópera expresen



sus pasiones violentas "con estudiados trinos" o mueran cantando, pues si el poeta elige una acción noble y la ilustra con pensamientos sublimes y expresiones con fuerza, "no me parecerá más inverosímil oír cantar a Tito en la ópera de Metastasio que verlo recitar en la *Berenice* de Racine". (II, 329) Junto a la pomposa ópera dirigida a ojos y oídos y reservada para las grandes fiestas, pide otra centrada en una perfecta Poesía, con algún canto oportuno que dé más calor a los afectos que la simple representación. Ello renovarían las tragedias de los griegos, darían a la Poesía su natural lenguaje, que es el canto, y satisfarían a quienes no gustan de algunas extrañezas de las óperas ni de las tragedias modernas. No cree agotados los argumentos de la comedia. Las de Molière tienen por protagonistas a un misántropo y a un hipócrita. Como muestra Maffei en *Los cumplimientos*, donde critica "las etiquetas, las modas, la charlatanería de los ingenuos amenos, la pedantería de los eruditos, el deseo de parecer filósofos" (II, 330), los defectos cotidianos prestarán siempre sobrados argumentos para una graciosa comedia. JA se muestra partidario de las nuevas aportaciones teatrales: el *drama burgués*, la *comedia seria*, la *tragedia urbana* y la *comedia lacrimosa*, frente a Voltaire y otros críticos, que las atacan como *composiciones bastardas* y *dramas hermafroditas* que diluyen los límites entre comedia y tragedia, estrechos límites que la Naturaleza desconoce. Tales dramas unen un dulce deleite con una buena moralidad, hacen derramar "lágrimas de ternura" y además guían por el buen camino a la juventud. Sus autores demuestran ingenio, filosofía y sensibilidad. Del teatro español, aún anclado en Calderón y Moreto, destaca la comedia *El delincuente honrado* de Jovellanos. Aconseja, sin embargo, eliminar en las comedias lacrimosas la falta de decoro, un lenguaje nada natural y un exceso de locuras y desatinos, de duelos, venganzas y suicidios.

### ***Historia de la poesía lírica***

Pasa JA a historiar este género literario, que exige "el fuego celeste, el furor divino, el estro y el entusiasmo". Tras mencionar las líricas hebrea y oriental, lamenta la pérdida de muchas obras de los poetas griegos. Alaba las odas de Anacreonte y las de Píndaro y los poemas de Safo. De la poesía romana sólo recomienda las odas, de impecable moralidad, de Horacio, su "maestro y amigo". Los poetas provenzales

servieron de estímulo a Dante y a Petrarca, «príncipe de la lírica moderna», que con su *Cancionero* introdujo un gusto poético distinto al provenzal y al latino. Aunque halla cierta monotonía en la constante afirmación de su amor por Laura, alaba su estilo dulce, elegante y noble. Salvo Poliziano, no le satisfacen los poetas italianos del siglo XVI. De los del XVII, Casa, Constanzo, Molza, Caro, Alamanni y Chiabrera siguen el estilo de Píndaro; mejores le parecen Testi, Filicaia y Guidi. Pero los que reforman la lírica son: Manfredi, Ghedini, Zanotti y otros poetas boloñeses, sobre los que sitúa al genovés Frugoni. En el XVIII Italia está repleta de poetas: Bolonia tiene a Fontana Castelli, Mantua a Salandri, al jesuita Bettinelli y a Bondi. Destaca también JA a Cesarotti, a Monti y a Mazza. (VI, 733)

De los líricos españoles menciona a Macías y al marqués de Santillana, a fray Luis y al Villegas de *Eróticas* o *amatorias*, de tono anacreóntico. Aunque cita a Lope y a Quevedo, le agradan sobre todo los poemas de los hermanos Argensola, muy admirados en España durante todo el XVIII. Todavía halla los defectos de la época barroca en García de la Huerta, el autor de la tragedia *Raquel*, aunque alaba su fluida versificación. Cree que Pedro Montengón abre camino a una nueva lírica con sus *Odas*, que firmó con el pseudónimo de *Filopatro*. Espera que los cisnes españoles vuelvan a escribir una poesía como la del siglo XVI y los inicios del XVII, y termina elogiando las poesías de su correspondiente e informante literario Meléndez Valdés, sobre todo sus anacreónticas.

Cree JA que los líricos españoles y los italianos sobreviven mejor que los franceses. Ronsard y Malherbe le parecen ya algo anticuados. Aunque los franceses adoran a Rousseau como lírico, JA halla su estilo mediocre y sus poemas llenos de versos duros y sin patetismo ni entusiasmo. Ni clásico ni magistral, es, sin embargo, superior a otros líricos franceses imitadores de Píndaro. Destaca, en cambio, a Écouchard-Le Brun por sus odas; si su autor las reuniera en una colección —sus *Odas* aparecerán en seis libros en 1811—, se alzaría con el cetro de la poesía francesa. Más que los versos de Voltaire al fanatismo y a la paz, le agradan las composiciones graciosas y voluptuosas de los franceses que siguen a Anacreonte, y más que las heroicas y sublimes que siguen a Píndaro. En diarios literarios y almanaques poéticos encuentra las firmas del abad de Chaulieu / Guillaume Amfrye de Chaulieu, de

Saurin, de Dorat y de Voltaire, que no llegan a satisfacerlo por abusar de burlas y epigramas. Los franceses, pues, aún no han logrado alcanzar el trono de la lírica.

Entre los líricos ingleses siguen a Píndaro Congreve y Waller, que pasan fácilmente del entusiasmo a la locura y el delirio, cayendo en lo bajo y en lo frío. Tras alabar los pequeños cuadros y las odas del poeta y diplomático de la Restauración Matthew Prior, recuerda la abundante participación de los poetas ingleses, a ruego de sus músicos, en la festividad de Santa Cecilia, virgen martirizada por los romanos. Compusieron mediocres odas a la santa Congreve, Pope, Addison y Dryden. Confiesa no haber leído del último su oda *Timoteo*, muy alabada por los ingleses (se refiere a *La fiesta de Alejandro, o El poder de la música*, donde aparece el músico Timoteo). También aman los ingleses escribir monólogos y soliloquios melancólicos sobre temas serios y lúgubres, aunque no le agradan los poemas de este tipo de Parnell y Savage.

Tras Martin Opitz, la lírica alemana contó con Canitz Günther y el muy imitado Haller, cuyas poesías morales halla más didácticas que líricas. Su melancólica *Oda a la eternidad* le recuerda las lúgubres odas de "los solitarios y serios ingleses". En *La Doride* y en *La muerte de Mariana*, escrita tras fallecer su mujer, se muestra frío. Destaca, entre otros muchos poetas, a Gleim, que supo seguir a la vez a Tirteo y a Anacreonte. (VI, 716-718)

#### OTROS GÉNEROS POÉTICOS

Analiza a continuación JA la poesía bucólica y eglógica, la sátira, la epístola, la elegía, el epigrama, las inscripciones en verso y en prosa, y la fábula y el apólogo. En poesía bucólica no comparte la preferencia de Fontenelle por Bion y por Mosco de Siracusa; prefiere a Teócrito, más acorde con "la pastoril zampoña". Se detiene en su admirado Virgilio, cuyas églogas son, a pesar de algunos defectos, "elegantes, naturales, verdaderas". Seguirán las huellas del poeta latino, en églogas latinas o en lengua vulgar, Petrarca, Boccaccio, Pontano, Sannazzaro y Garcilaso de la Vega. Escribirán bucólicas Figueroa, Lope, Quevedo, Borja, H. de Bueil, señor de Racan, Regnault de Segrais y Fontenelle, cuyos refinados pastores hablan del amor con ideas abstractas o en el tono de los libertinos; tampoco ve normal que los pastores tomen a

sus carneros como confidentes. Desmienten a D'Alambert, que creyó agotado el tema pastoril, Spenser con *El calendario del pastor* y Pope con *El Mesías. Égloga sagrada a imitación del Pollion de Virgilio*. No le entusiasma la moral de los cuentos pastoriles del alemán Rost. Schmidt compone un libro de églogas inspirados en la Biblia. Los pastores del suizo Gessner le parecen estudiosos naturalistas o filósofos admirados por fenómenos naturales corrientes como la luz de luna o el ocaso: "El poeta debe ser filósofo, no los pastores".

Luego estudia JA la sátira, género de exclusiva creación romana, desde Lucilio a Horacio, Persio y Juvenal. Si Escalígero gusta de la acre y mordaz sátira de Juvenal, él prefiere la del "gracioso y amable Horacio". Tras nombrar a satíricos como Ariosto, Manzini, Quevedo, Rochester, Canitz y Haller, alaba a Boileau, que supo vestir con gracia francesa a los tres principales satíricos romanos. Y pasa a interesarse por la sátira menipea, que el crítico ruso Mijaíl Bajtin estudiará en el siglo XX en relación al nacimiento de la novela moderna. La introduce Varrón en Roma, imitando al filósofo cínico Menipo. El *Satiricón* de Petronio le parece "un encadenamiento de hechos sucios y obscenos" en estilo algo rudo. No deja de señalar la usual duda de la crítica a la hora de adscribir a este género mixto de prosa y verso una u otra obra. Cree *sátiras menipeas*: el libro de Séneca sobre la muerte del emperador Claudio (*Calabacificación del divino Claudio*); *Los Césares* de Juliano el Apóstata, que leyó con gusto por su graciosa invención y sus burlas filosóficas. No considera sátiras menipeas *De la consolación de la Filosofía* de Boecio ni *De las bodas de la Filología y de Mercurio* de Marciano Capella. De las modernas sátiras menipeas solo cita el *Catholicon / Satyre Menippée de la vertu du catholicon d'Espagne*, que ridiculiza las Cortes de París para la Liga de 1593.

Sobre la epístola, JA señala que franceses como Chaulieu, Bernard, Piron y Voltaire escriben sencillas, ingeniosas y agradables epístolas poéticas, de aire confidencial y familiar. Al comentar *Las Heroidas* de Ovidio, supuestas cartas de héroes y heroínas de la Antigüedad, recuerda que Pope hizo una traducción libre de la epístola de Safo a Faón intentando dar más calor a la heroida ovidiana y que Charles-Pierre Colardeau compuso una imitación de la *Carta de Eloísa a Abelardo*. JA prefiere, sin embargo, el modo en que presentan pasiones y afectos Virgilio y Racine.

En cuanto a la elegía, género ideal para el desahogo de los afectos, JA opta por Tibulo, el enérgico Propertio, aunque acumula excesiva erudición mitológica e histórica, y el gracioso, tierno y ameno Ovidio, cuya excesiva facilidad de ingenio daña los poemas de *Amores* y sus elegías. Castiglione las escribirá al gusto romano; Petrarca y Garcilaso y otros españoles las compondrán en canciones y sonetos. Son también elegías las endechas con amores, temas funerarios y tiernos llantos. No alaba a Voltaire por su elegía a la muerte de la cómica Couvreur / *À Mademoiselle de Couvreur*. Entre los alemanes, salvo la elegía de Haller a la muerte de Mariana, su mujer, no halla ninguna digna de mención. Los serios y melancólicos ingleses cubren de tristeza "la dulce y amable elegía". Gray la usa para filosofar y "melancolizar" en su *Elegía escrita en un cementerio de aldea*. Aunque elogia las de Shenstone, por su profunda sensibilidad, armonía y alma delicada, piensa que los latinos siguen siendo los maestros de la elegía.

El epigrama es delicado y breve en los griegos y usualmente anónimo. Entre los latinos destacan "el delicado y gracioso" Catulo y "el culto y terso" Marcial, a los que procede a comparar con sagacidad. (II, 370-371) También hacen epigramas Ausonio, Sidonio Apolinar y Claudiano. Más adelante los harán al gusto romano Sannazzaro, Castiglione y Anne Vavasour. Observa JA que los hombres de su tiempo no son muy dados al cultivo del epigrama.

Sí son muy apreciadas, en cambio, las inscripciones en verso y en prosa, que conservan el gusto romano. Se las usa para ilustrar la historia y son continuamente coleccionadas. Francia creó en 1663 la Academia de las Inscripciones y las Buenas Letras para aconsejar sobre las inscripciones destinadas a medallas y monumentos públicos. En el XVII las recogieron el jesuita Pacciaudi, Ferrari y el abad Lanzi. Stefano Antoni Morcelli escribe un arte para componerlas (*De stilo inscriptionum latinarum libri III*). (VI, 734)

Estudia luego JA las fábulas y los apólogos, de remota antigüedad, desde Locmán, el legendario fabulista musulmán, quizás identificable con Esopo. Como Fedro, acepta que Esopo fue el primer fabulista de la Antigua Grecia, aunque no sabe si las fábulas las escribió él o fueron escritas por otros tras escucharlas de su boca. Se dice que Sócrates, en vísperas de su muerte, pasaba a verso las fábulas esópicas. El griego Máximo Planudes escribió una *Vida de Esopo* y recopiló sus fábulas. Fedro

lleva a Roma la fábula de Esopo y la perfecciona pasándola a versos senarios. Escribe sus propias fábulas el abate Gabriel Brotier en París. JA da noticia de los códices que existen de Esopo y Fedro en las bibliotecas italianas. Escribe fábulas en el XVI Gabriele Faerno y a inicios del XVIII, el jesuita Commire, y más adelante Terrasse Desbillons, todos los cuales parecen superar a Fedro en fecundidad de invención. (VI, 735) En La Fontaine, "el Fedro y el Esopo moderno", admira JA su "aire de naturalidad y verdad" y "aquel candor, aquella sencillez y buena fe con que nos habla". Son también autores de fábulas los franceses La Motte, Piron y Le Monnier, el inglés John Gay, los alemanes Hagedorn, Lichtwehr, Lessing y Gellert, los italianos Roberti (*Fábulas Esópicas*), Pignotti y Bertola; entre los españoles lograron fama fuera de España Samaniego, que en *Fábulas morales* pone, "y no sin gracia", en versos españoles las de Esopo, Fedro y La Fontaine, y Tomás de Iriarte, cuyas *Fábulas literarias* cree JA de las más acabadas tras las magistrales de La Fontaine. También pueden ser consideradas como fábulas los cuentos poéticos de Chaucer, La Fontaine o Gellert.

### *Historia de la narrativa*

Presenta a continuación JA un estudio de la narración, extensa y breve, desde sus orígenes hasta el siglo XVIII. Advierte que utilizará el término «romance» (ingl. *romance*, fr. *roman*, it. *romanzo*), aunque a partir de cierto momento pasará a utilizar con naturalidad «novela». Si el romance es un extenso relato de ficción, generalmente en prosa, lleno de sucesos maravillosos y sobrenaturales, la novela, un romance breve, refleja más bien las costumbres de la época de los lectores, centrándose en un hecho y presentando menos complicaciones. JA sigue de cerca para su exposición al erudito Pierre Daniel Huet en su *Tratado del origen de los romances*, que colocó como prefacio a la novela *Zayde, histoire espagnole* (1670-1671) de Marie de la Fayette. El amor de los orientales por romances y cuentos es patente en *Las mil y una noches* y en el *Calila e Dimna*, obra atribuida al indio Pilpay y basada en el *Panchatantra*, colección de fábulas en sánscrito, en prosa y en verso, difundida por los árabes en Occidente, o en la colección de cuentos orientales que ofreció Caylus en sus *Cuentos*. Como explica Huet, los griegos toman los romances de los persas y de otros asiáticos. Los sibaritas

acogen las historias que vienen de Jonia, y componen muchas otras llenas de molicie y obscenidades («fábulas sibaríticas»). En el siglo II escribe Lucio de Patras la fábula del hombre transformado en asno, a la que Luciano (*Lucio o el asno*) dota de una forma más breve y elegante, y Apuleyo de más extensión (*El asno de oro*), que añade a la fábula de Lucio episodios que podrían llamarse *romances*. Como las *Historias verdaderas* de Luciano, sólo son "agradables juegos conducidos con ingeniosa variedad de accidentes". Suidas cita los 39 libros de un tal Jámblico de Siria, autor de la novela de aventuras *Las Babilónicas*, con los amores de Rodana y Simónides. Luego se centra JA en las novelas griegas del obispo de Tracia Heliodoro (*Historia Etiope / Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea*), Aquiles Tacio (*Amores de Clitofonte y de Leucipa*), Longo (*Dafnis y Cloe, o las Pastorales*, modelo de futuros romances pastoriles), Jenofonte de Éfeso (*Habrócomes y Antía o Efesiaca*) y Caritón de Afrodisia (*Quéreas y Callíroë*). (II, 381)

Entre los romances medievales, menciona la novela bizantina de Eustacio / Eumacio Macrembolita *Ismene e Ismenias*, y las de Teodoro Prodro y Nicetas Eugenianos. Villoison halló una obra desconocida de Constantino Manasés (s. XII) en la Biblioteca de San Marcos de Venecia: *Amores de Aristandro y Callitea*. Juzga todos estos romances "incultos e insípidos".

Entre los siglos XII y XIII escriben los franceses historias inspirándose a menudo en los árabes. Los italianos tienen a Boccaccio (*Decamerón*), que, según Caylus, se inspiró en novelas provenzales y francesas. A JA le molesta "lo indecente de los hechos y lo torpe de las ideas", pero admite que Boccaccio sigue siendo actual por su lenguaje y "sus infinitas gracias".

No le gustan a JA los libros de caballerías (tampoco les gustaban a Vives ni a los moralistas de los siglos XVI y XVII), por considerarlos hijos de la ignorancia medieval. Las aventuras del rey Artús / Arturo, de la Tabla redonda, de Perceval y Lanzarote, están llenas de cuentos "extraños y absurdos", que Europa consume con afán, sin importarle leer fábulas mezcladas con historias reales o ficciones sin ninguna verdad. Cree que el público de los Amadises, Florianes y Palmerines era solo la gente inculta. Por eso agradece a Cervantes que con su *Quijote* acabase con tales romances. JA elogia las *Novelas ejemplares* de Cervantes (*El amante liberal, El Curioso impertinente, Rinconete y Cortadillo*), siempre verosímiles, y en las que cree oír

"la voz de la Naturaleza": cada personaje habla según su esfera y condición. Son novelas que se siguen leyendo en el XVIII con interés, se traducen y reimprimen. Aunque con coloquios "sobrado conceptuosos y poco naturales" y argumentos no siempre interesantes, son las más perfectas y magistrales de que tiene noticia.

De los romances pastoriles del XVI JA prefiere *Diana enamorada* de Gil Polo, que junto con *La Diana / Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor dio lugar a la pesada narración pastoril *La Astrea* de Honoré d'Urfé. Piensa que los españoles despreciaron este género de literatura, como hicieron con los libros de caballerías.

En el siglo XVII triunfan en Europa los romances heroicos que convierten a famosos capitanes de la Antigüedad en "capitanes en amores". Están firmados por Madeleine de Scudéry (*El Ciro / Artamène ou le Grand Cyrus*, y la extensa *Clelia / Clélie, histoire romaine*); Marie-Madeleine, condesa de La Fayette (*La Princesa de Clèves / La Princesse de Clèves o de Cléveris*, aparecida como anónima y considerada la primera novela histórica francesa, y *Zaida / Zayde, histoire espagnole*, que se publicó firmada por Segrais).

Sin usar el marbete «novela picaresca», JA se refiere a los romances españoles famosos en toda Europa que cuentan las "artificiosas invenciones de los pícaros", como la *Vida del pícaro Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán. Denuncia el caso de *L'Histoire de Gil Blas de Santillane / La Historia de Gil Blas de Santillana* de Lesage, traductor de varias obras de Vicente Espinel, obra a la que JA llama con sorna "novela española y francesa", por haberla tomado su autor, como señaló Voltaire, de la *Vida del escudero Marcos de Obregón* de Espinel. La obra mereció el aplauso internacional "hasta poder igualarse casi con Don Quijote". (VI, 738) Piensa que *La Vida del Gran Tacaño / El Buscón* de Quevedo, poblado de "bajezas", no alcanza el nivel de la novela de Alemán. No entiende JA cómo los serios españoles cayeron en leer cosas "tan bajas y viles", que le admira sean buscadas también por los ingleses "con la más increíble enajenación". De Henry Fielding, el autor de *Joseph Andrews* y *Tom Jones*, sólo cita el romance jocoso *Historia de Jonathan Wild el Grande / The History of the Life of the Late Mr. Jonathan Wild the Great*, incluido en el volumen *Misceláneas*: usando la vida del famoso ladrón, Fielding satiriza al gobierno del político Walpole, narrando hechos infames de militares y políticos, demostrando lo instructivo que



puede llegar a ser un romance burlesco. De Alexander Pope cita la inacabada *Vida de Martin Scriberio*, sobre el tipo del literato pedante.

Lamenta JA que el Padre José Francisco de Isla, compañero en el destierro italiano, haya limitado a sólo dos libros su *Fray Gerundio / Historia del famoso predicador fray Gerundio de Campazas, alias Zotes*, publicados bajo el nombre del cura párroco Francisco Lobón, buscando desterrar del púlpito a los predicadores indignos de ocuparlos. Aunque es "romance clásico y magistral", señala: "Ojalá un fondo mejor de doctrina, una más vasta y selecta erudición, una crítica más fina y un gusto más sano hubiesen regulado la fecunda fantasía de Isla y conducido su elegante y graciosa pluma". (II, 388) La obra se tradujo al inglés y fue aprobada por diversas naciones extranjeras. Y España llamó «Gerundio» a todo despreciable predicador: todo un honor para Isla.

En el apartado *Romances morales*, recuerda JA que si los severos filósofos juzgaron los romances lectura "muelle y lasciva", en su tiempo son considerados escuela de sabiduría y moral. Pone como ejemplo la amena novela didáctica *Telémaco / Les aventures de Télémaque* del teólogo y obispo católico Fénélon, reeditada durante decenios en toda Europa. Florian seguirá sus pasos en *Numa / Numa Pompilio*. (VI, 738)

Del abate Prévost, llamado d'Exiles, cita JA *Cleveland / El Filósofo inglés, o historia de Monsieur Cleveland, hijo natural de Cromwell, El Decano de Killerina y Caballero Des Grieux / Historia del caballero des Grieux y de Manon Lescaut*, que formaba parte de *Memorias y Aventuras de un hombre de calidad retirado del mundo*. Siempre imaginativo y sorprendente, Prévost sabe mantener suspenso hasta el final el ánimo del lector, aunque peca a veces de poca delicadeza, frialdad, digresiones y caracteres apenas bosquejados.

Pero el novelista al que más admira JA, y al que dedica más detenida atención, es Samuel Richardson, creador de una novela epistolar de línea burguesa, sentimental, educativa y moralizante: *Pamela o la virtud recompensada, Clarisa o la historia de una joven dama, Historia de Sir Charles Grandison*. Le interesan vivamente todos sus personajes, incluido el infame seductor Robert Lovelace. Lo conmueve sobre todo *Pamela*, novela que inculca religión y moral. Admira ante todo el realismo del novelista inglés:

Los caracteres, las pasiones, los accidentes, todo está tomado del centro de la sociedad, todo manifiesta el curso general de las cosas que nos rodean, todo es verdadero y real, nada es quimérico ni imaginario, nada se encuentra que descubra al autor, y la ilusión se introduce en el ánimo por más estudio y reflexiones que se hagan para evitarla. (II, 390-391)

Ama a la virtuosa Clarisa Harlowe y se le hacen insufribles las bajezas del libertino Lovelace y de su amigo Belford. Lee con placer las cartas de Clarisa, las de la noble y generosa Ana Hove, y las de Lovelace, que "si a veces ofenden a las almas honestas y nobles por la desenfrenada libertad de pensar, son, sin embargo, maravillosas y singulares en su estilo de un licencioso malvado y sagaz". (II, 391) Admite que su entusiasmo hace que su pluma traspase los términos de "la mediocridad de mi estilo": "Qué extraño y maravilloso escritor".

Estudia luego la novela epistolar de Rousseau *Julia, o La Nueva Eloísa*, que relata la pasión amorosa entre Julia d'Etanges, una joven noble, y su preceptor, Saint-Preux, de origen humilde. La considera obra original y respetada por filósofos, poetas, lógicos y oradores. Cree que muchos de sus personajes proceden de las novelas de Richardson. Si el inglés es de "encantadora fluidez de estilo", el francés es "puro fuego". Es la novela una especie de «libro de filosofía», en el que se abordan numerosas cuestiones (el matrimonio, el duelo, el suicidio, el adulterio), se dan noticias sobre temas diversos (las varias naciones, el teatro francés, la música) y se abordan la moral y la literatura, se da "un plan de economía doméstica, se bosqueja un sistema de educación infantil y se trata hasta de la religión y de la Teología". (II, 393) Pero señala defectos como el estilo hinchado y enfático, a fuerza de querer ser sublime, y los caracteres fallidos: no le gustan ni Julia ni el joven maestro que la seduce, ni el marido de ella, que llama a su casa al amante de su esposa. JA coteja a Rousseau con Richardson (II, 395-396), por ser el francés el único escritor que puede comparársele, y prefiere al inglés, al que disfruta leyendo, aunque teme parecer de gusto rancio al confesarlo.

No se olvida de mencionar a «femmes des lettres» como Madeleine de Scudéry, Madame de La Fayette, Madame Riccoboni, actriz y autora de novelas epistolares que entusiasman a la sociedad mundana (*Historia del marqués de Cressy, La Historia de Ernestina*), la princesa de Beaumont / Jeanne Marie Leprince de Beaumont

(*La Nueva Clarisa, Lucía y Emeranza / Lettres d'Emerance à Lucie*), y Elia de Beaumont / Anne-Louise Élie de Beaumont (*Cartas del marqués de Roselle*). Todas ponen en sus obras su imaginación y la ternura de su corazón. Y es que la novela es el género de moda: "todo pobre sabidillo, todos se creen capaces de escribir novelas que han de aportar algo útil a la Humanidad". (VI, 738)

Señala JA como la primera novela histórica *Cartas atenienses, esto es, la Correspondencia epistolar de un agente del Rey de Persia residente en Atenas durante la guerra del Peloponeso*, escrita por estudiantes de Cambridge, en la que el espía Cleandro se cartea con amigos de Persia y Egipto. Barthélemy, en su *Viaje a Grecia del joven Anacarsis / Voyage du jeune Anacharsis en Grèce, dans le milieu du quatrième siècle avant l'ère vulgaire* ofrece una novela aleccionadora, que leyó con placer por la inmersión que le permitía en la vida griega. Por su parte, el jesuita Montengón, inspirándose en *La Eneida* y en el *Telémaco* de Fénélon, hace pasear a su *Antenor* por Venecia y Padua. Lantier publicará otro *Antenor / Voyages d'Antenor en Grèce et en Asie avec des notions sur l'Égypte*, contando viajes por Grecia y Asia y fingiendo que halló la obra entre los papiros griegos de Herculano y la tradujo al francés. Christoph Wieland escribe *La historia de Agatón y Aristipo / Aristipp und einige seiner Zeitgenossen Aristipo*, recreando usos y costumbres, cayendo en "imágenes voluptuosas" y en "filosofismos a menudo engañosos y harto sutiles" y mostrándose a veces desdeñoso con la religión. Sus mujeres, que agradarán a libertinos y a "jóvenes incautos", ocupan tanto espacio que no dejan sitio a la lección histórico moral.

No olvida JA citar a las escritoras: Felicité de Genlis, marquesa de Sillery, autora de *Nuevos Cuentos morales* y de novelas históricas como *Los Caballeros del cisne, o la corte de Carlomagno*; Louise, duquesa de la Vallière, amante de Luis XIV, y Mademoiselle Clermont (*La Apostasía, o La Devota, El Castillo de Kolmeras, El Periodista*).

De mejor gusto cree las *Novelas cómicas* y las *Novelas orientales* de Wieland. Al hablar de Goethe y de otros narradores alemanes, no menciona JA la novela *Las desventuras del joven Werther*, quizás por saber que la misma levantó entre la juventud alemana una ola de suicidios. Las *Novelas morales* del filósofo suizo-italiano Francesco Soave se editan mucho en Italia para educar a los jóvenes. (VI, 739-742)

El deseo de filosofar perjudica a los romances. No sufre *Belisario* de Marmontel, por ser una fría e insulsa invención llena de forzadas casualidades. La obra escandalizó y, aunque Voltaire la defendió, fue censurada por La Sorbona por su defensa de la libertad de pensamiento y de la tolerancia religiosa. Los *Cuentos morales* de este autor muestran una equívoca moralidad. No le entusiasma tampoco la combinación del romance con el libro de devoción que escribe el padre mínimo Michel-Ange Marin (*La Marquesa de los Valientes / La Marquise de Los Valientes, ou La dame chretienne, histoire castillane, La perfecta religiosa*). Elogia, en cambio, una vez más, los romances de Felicité de Genlis (*Adela y Teodoro*), que tratan de educar a la juventud, aunque le faltan corazón y fantasía. El *Cándido / L'Ingenu* de Voltaire le parece "una fría confutación del optimismo" sin gracia alguna. No obtiene ningún placer de sus aventuras mal preparadas, sus pasajes satíricos "fuera de propósito", sus insípidas reflexiones y sus "poco delicadas bufonadas". De *Zadig, o El destino*, una cadena de novelas cortas, y de *Micromegas* señala que a pesar de los pensamientos ingeniosos,

los frecuentes pasajes satíricos, el continuo aire burlesco, las chispas de ingenio sobrado vivas y todo el tono de las narraciones van mostrando por todas partes la fantasía de un escritor que quiere divertirse y dar gusto a los lectores, y quitan todo el crédito a sus cuentos, con lo que se pierde la ilusión, parte muy esencial en semejantes escritos. (II, 402)

Son "composiciones agradables, pero no buenas novelas". Elogia la publicación, en curso, de la novela educativa *Eusebio* de Montengón. Las novelas de sana moral de Baculard d'Arnaud son alabadas por los lectores de "corazón sensible y ánimo honesto", aunque JA no le perdona al autor las historias inverosímiles y las excesivas casualidades, lo demasiado tétrico y fúnebre y la profunda melancolía.

Le molestan vivamente "las corrompidas fantasías" de Claude Prosper Jolyot Crébillon y de Diderot. No le ve la gracia a *Tanzai / Tanzai et Neádarné, histoire japonaise*; tampoco le agrada *El sofá, cuento moral*, una atrevida reflexión sobre el amor y el deseo con marco oriental. Diderot, que sigue el estilo de Crébillon hijo, publica anónimamente la novela libertina y extravagante *Las Joyas indiscretas*, en la que JA halla incongruencias y obscenidades; el romance es "tan infame para las costumbres

y tan contrario a todas las leyes del buen gusto", que le parece increíble que sea obra de su autor.

Los aplausos concedidos a estos y a semejantes escritos son la vergüenza y el vituperio de nuestro siglo, y prueba no menos el corrompimiento de la mente que el del corazón de los pretendidos reformadores de la literatura y de tantos pedantes que se constituyen jueces del buen gusto que no conocen. (II, 402)

Los romances y las novelas de los Cervantes, Fielding, Richardson y Rousseau, que algunos desdeñan, son, pues, una parte muy importante de las Bellas Letras