

ANDRES BELLO

OBRA LITERARIA



CRITICA LITERARIA

LITERATURA LATINA *

La lengua de los romanos era el latín, la lengua del Lacio, de que Roma había sido colonia. En la población de Italia, se juntaron dos razas principales: la céltica, originaria del Occidente, y la pelasga, procedente del Asia y de la Grecia. Así el idioma latino nació de la fusión de dos elementos: uno céltico, que fue el de los más antiguos habitantes, llamados aborígenes, pueblo salvaje y grosero; y otro pelasgo, que había sido también la raíz del dialecto eolio de los griegos.

El latín, en los últimos tiempos de la república, era la lengua de las leyes, de los contratos, de la literatura; pero, en el uso común de la vida, había pueblos italianos que conservaban sus dialectos primitivos. Así los ligures del Apenino siguieron hablando la antigua lengua céltica hasta la caída del imperio de Occidente. El osco se hablaba en la Campania a la época de la destrucción de Pompeya, como lo atestiguan las inscripciones que se han encontrado en las ruinas de aquella ciudad. Al principio de nuestra era, dominaba todavía el etrusco en la Emilia. En la Italia Meridional y la Sicilia, aunque el latín era la lengua de la política y del comercio, la masa de la población hablaba el dialecto jónico o dórico, que se conservaron durante toda la Edad Media, o lo menos en algunos lugares. En las provincias de oriente del imperio romano, subsistió siempre el griego, al lado del latín, que sólo servía para los actos de las autoridades romanas, y no logró generalizarse, sino en la Iliria, la Panonia, y a las orillas del Danubio. En Occidente, fue donde hizo el latín sus más brillantes conquistas, particularmente en Africa, las Galias, y las Españas. Pero en Africa, no llegó a extinguir el púnico, ni en España el vascuence, que es el antiguo ibero, ni en la Galia el galo-céltico, que es hoy el bretón. La lengua céltica resistió a la conquista romana en la Irlanda y en las montañas de Escocia.

* Es la tercera parte del *Compendio de la Historia de la Literatura* (Cf. o. c., IX, Caracas, 1956, pp. 106-196).

PRIMERA EPOCA DE LA LITERATURA LATINA, DESDE
LA FUNDACION DE ROMA HASTA EL FIN DE LA
PRIMERA GUERRA PUNICA, 241 A.C.

Cantos populares y religiosos han sido la sola literatura de toda sociedad naciente. Así Roma nos presenta, como su primer monumento literario, las reliquias de la antiquísima canción de los hermanos *arvales* (cofradía de sacerdotes, que en los meses de abril y julio iban en procesión por los campos, implorando con rústicas tonadas y danzas la bendición de los dioses sobre los sembrados). Parecen escritos, aunque de un modo informe y grosero, en el antiguo verso saturnio, cuya forma normal era el clásico yámbico, añadida al fin una sílaba. Citanse también los cantares de los sacerdotes *salios*, instituidos por Numa, y dos composiciones de un vate o profeta célebre llamado Marcio, en el mismo ritmo. El verso saturnio siguió empleándose hasta mucho tiempo después de la primera guerra púnica, como tendremos ocasión de notarlo. Pero en todas estas antiguallas, no se encuentra más mérito que el de una sencillez extrema, si puede darse este título a la más desnuda rudeza.

Canciones en que se celebraban los hechos de los hombres ilustres hubo desde los primeros tiempos en Roma; y se entonaban en los convites al son de la flauta. Algunos miran la historia de las primeras edades de Roma como el reflejo de una o más epopeyas populares, que desfiguraron los hechos, confundieron los personajes, dieron a las migraciones y revoluciones una *personalidad* real, y añadieron a todo esto innovaciones poéticas, verdaderas sólo en cuanto hablaban de las creencias y costumbres reinantes.

La historia de aquellos tiempos primitivos se reducía a la confección de *anales*: apuntes brevísimos en que el pontífice máximo consignaba los nombres de los cónsules y de los otros magistrados, y las cosas memorables de cada año, sobre una tabla pintada de blanco. De estos apuntes, se dice que se compilaron después ochenta libros, que se llamaban *Anales Máximos* por haberlos compuesto los que ejercían el supremo pontificado (*pontifices maximi*).

También se hace mención de los *Libri Magistratuum* o *Libri Lintei*, libros de lino, depositados en el templo de la diosa Moneta, y citados algunas veces por los historiadores.

Las familias conservaban también manuscritos de los hechos de sus antepasados, los cuales se trasmitían de padres a hijos como una herencia sagrada.

Era costumbre en los funerales pronunciar discursos en que se conmemoraban las acciones señaladas del difunto y de los progenitores: monumentos de veracidad sospechosa que contribuyeron a viciar y oscurecer

la historia. Cosas, dice Cicerón, se escribieron en estos panegíricos que jamás sucedieron: triunfos falsos, falsos consulados, genealogías apócrifas.

Cada año un magistrado supremo, cónsul o dictador, clavaba un clavo en un templo, ya fuese con el objeto de llevar así la cuenta de los tiempos (lo que probaría que el arte de escribir era entonces desconocido), o ya fuese que lo que se hizo al principio con un objeto práctico se conservara después como una ceremonia o rito, de lo que tenemos muchos ejemplos en los actos jurídicos de los romanos.

Dejando estos tiempos oscuros de pocas letras, en que no es posible separar la historia de la leyenda; en que la poesía estaba reducida a los rudos cantares de los banquetes y del pueblo, y a los himnos sagrados en una lengua informe que llegó a no ser entendida, ni de los sacerdotes; en que no hubo más elocuencia que la de los debates del foro, apasionada probablemente, pero rústica y grosera, y la de los elogios fúnebres (*mortuoriae laudationes*) inspirados por la vanidad y la lisonja, descendamos a la época de la memorable contienda entre Roma y Cartago, cuando aquella república floreciente en armas, fecunda en héroes, dominadora de Italia, pulió su lengua y empezó a cultivar con algún suceso la literatura.

El primer nombre literario de Roma es el de Livio Andrónico, tarentino, y por consiguiente de extracción griega, liberto del censor Livio Salinator, que le confió la educación de sus hijos. Tradujo al latín la *Odisea*, compuso himnos y dio al teatro imitaciones de los dramas griegos, en que él mismo representaba. Los espectáculos teatrales habían venido de Etruria; y el nombre mismo de *histriones*, que se dio a los actores, es etrusco. Habíase preludiado en cierto modo a ellos por versos festivos y satíricos que cantaban a competencia los jóvenes en ciertas festividades: versos libres, rudos, que se llamaban *fesceninos*, del nombre de Fescenia, ciudad de Etruria, que probablemente dio el ejemplo. De estos cantares jocosos, nació poco a poco una especie de drama, llamado *sátira*, que era una mezcla de cantares diversos de varias especies de metro, como la *lanx satura*, consagrada a la diosa de las festividades era un plato lleno de toda especie de frutas. El primero que sustituyó a esta composición satírica un ordenado drama, fue Livio Andrónico, que, como el uso permanente de la declamación histriónica le hubiera enronquecido la voz, hubo de limitarse a la gesticulación, mientras que pronunciaba las palabras otro actor al son de la flauta. Livio Andrónico tuvo así la gloria de haber creado en Roma dos artes: el de la composición dramática, y el de la mímica, que, llevada después a la perfección, fue uno de los espectáculos favoritos del pueblo, aun en los más bellos días de la literatura romana.

Varias causas contribuyeron desde entonces a privar a Roma de un drama nacional. Una de las principales fue la servil imitación de la literatura griega, objeto de admiración para una parte de la gente educada, y de desdén para los que se gloriaban de conservar en su rústica pureza las antiguas costumbres, y para la mayoría de la nación, que miraba la

milicia y la jurisprudencia como las solas ocupaciones dignas del patricio y del libre. Otra, de más duradero influjo, fue el circo, donde se exhibían certámenes de fuerza y destreza, en el pugilato y la lucha, en lanzar el disco, en conducir el carro, en la caza de fieras, en representaciones de batallas pedestres, ecuestres y navales. La emulación activa, el movimiento ávido, la progresiva magnificencia de los juegos del circo no podían menos de eclipsar a los ojos del pueblo las diversiones dramáticas. La mímica dejó un lugar subalterno a la poesía, ¿Qué emoción podían producir los dolores del alma idealizados por la tragedia en espectadores de ambos sexos que contemplaban con interés palpitante los variados combates de gladiadores y la realidad de una lid de muerte, buscando una especie de elegancia artística en las últimas agonías?

Tenía la Italia un germen de drama nacional en las *atelanas* (*fabellae atellanae*) farsas populares llamadas así, o por haberse inventado en Atele, ciudad de los oscos en la Campania, o a lo menos porque tendrían allí una celebridad superior. Que esos dramas eran de origen osco no admite duda por los nombres que también se les daban de diversión osca (*Iudicrum oscum*) y juegos oscos (*Iudi osci*). Lo más curioso es que los actores de estas piezas no estaban sujetos a la infamia de los histriones, que no podían militar en las legiones, ni votar en los comicios o juntas electorales y legislativas del pueblo. Parece que el lenguaje de las atelanas, osco puro en su país nativo, era en Roma un latín matizado de palabras de aquel dialecto; el asunto, a menudo jocoso; el estilo, bufonesco. Representábanse en Roma desde los primeros siglos de la república, al mismo tiempo que en Atenas las obras de Sófocles y de Aristófanes; pero recibidas al principio con entusiasmo, cayeron después en descrédito; y aunque se perpetuaron hasta el imperio, y se reanimaron de cuando en cuando, se vieron siempre con disfavor por la gente culta, que antepone las imitaciones del arte griego, y no podían luchar contra el funesto ascendiente de otros espectáculos, en que se buscaban emociones fuertes, o se prefería a los goces delicados del alma el vano placer de la vista deslumbrada por lo raro y magnífico.

La primera tragedia de Livio Andrónico fue representada hacia el año 512 de Roma, o 240 A.C. Parece haberse empleado en su obra el verso saturnio. Nada más desaliñado que los fragmentos que han podido recogerse de sus obras.

II

SEGUNDA EPOCA DE LA LITERATURA ROMANA, DESDE EL FIN DE LA PRIMERA GUERRA PUNICA HASTA LA MUERTE DEL DICTADOR SILA, DE 241 A 78 A.C.

Desde esta época, empezaron a ser frecuentes las comunicaciones de los romanos con la Grecia. No había romano que no tentase escribir en grie-

go, como aquel Albino que pedía perdón de sus yerros, y de quien decía Catón que le disculparía si hubiese sido condenado a escribir en aquella lengua por decreto de los anfictions. El dictador Flaminio componía versos griegos; y Emilio Paulo, aquel pontífice severo, tenía en su familia pedagogos griegos, gramáticos, sofistas, escultores, pintores, cazadores, maestros de equitación. (Michelet).

Nevio, con todo (natural de la Compañía, muerto el año 203 A.C.) no se sujetó servilmente al yugo de la literatura griega. Pulió de tal manera el verso saturnio, que se dijo haberlo inventado. Introdujo la tragedia llamada *pretextata*, en que los personajes eran romanos que llevaban como magistrados la toga pretesta (adornada con un ruedo de púrpura). En este metro compuso su gran poema de la primera guerra púnica. Escribió también poesías satíricas; y los fragmentos que de ellas quedan están llenos de punzantes alusiones a la tiranía de los nobles y a la bajeza de sus aduladores. Atacó a las poderosas familias de los Escipiones y Metelos, que le respondían con aquel celebrado verso saturnio:

Dabunt malum Metelli Naevio poetae

No contentos con esto, le hicieron poner en la cárcel. Pero el incorregible poeta, lejos de intimidarse, compuso allí dos comedias, y zahirió en una de ellas a Escipión Africano. Los Escipiones invocaron la ley atroz de las Doce Tablas, que condenaba a muerte al autor de escritos difamatorios; y aunque felizmente para Nevio se interpusieron los tribunos, fue condenado a una especie de exposición pública y relegado al Africa. Nevio, abandonando la Italia para siempre, le dejó por despedida su propio epitafio, en que deplora, junto con su ruina, la de la originalidad romana: "Si no fuera cosa indigna que los inmortales lloraran a los hombres, las diosas del canto a Nevio. Encerrado el poeta en el tesoro de Plutón, olvidaron los romanos la lengua latina". (Michelet).

*Immortales mortales si foret fas flere,
Flerent divae camenae Naevium poetam.
Itaque postquam est orcino traditus Thesauro,
Obliti sunt Romae lingua latina loqui.*

Este mismo Escipión Africano tuvo por cliente y panegirista a un gran poeta que, nacionalizando los metros griegos, desterró para siempre aquel en que estaban consignados los antiguos monumentos de la literatura romana. Quinto Ennio nació en Rudias, ciudad de Calabria, en medio de una población enteramente griega. Osco, griego y romano, se gloriaba de tener tres almas. Fue conducido a Sicilia, y sirvió bajo su patrono en la guerra de España. Enseñó el griego a Catón, que, reconocido, le dio una casa en el monte Aventino, y la ciudadanía romana, honor que entonces no se dispensaba a los extranjeros que no fuesen de un mérito sobresaliente.

En su gran poema épico, tomó por asunto la segunda guerra púnica, es decir, los hechos de Escipión. Recopiló también en verso heroico los anales de Roma. Compuso sátiras, comedias, tragedias. De sus numerosas obras, sólo se conservan menudos fragmentos. Fue enterrado en el sepulcro de aquella familia el año de 167 A.C.

Aunque imitador de los griegos, lo fue con originalidad y talento; y el mismo Virgilio no tuvo a menos apropiarse algunos de sus versos. Sus obras eran altamente apreciadas, aun en la época más espléndida de las letras romanas. "Veneramos, dice Quintiliano, a este hombre ilustre, como se venera la ancianidad de un bosque sagrado, cuyas altas encinas, respetadas por el tiempo, no nos hacen sentir impresión por su hermosura, como por yo no sé qué especie de sentimiento religioso que nos inspiran".

El epitafio, o sea la inscripción que compuso él mismo para el pedestal de la estatua, está escrito con una candidez sublime:

*Aspicite, o cives, patris Ennii imaginis formam,
Qui vestrum pinxit maxima facta patrum.
Nemo me lacrimis corect, neque funera fletu
Faxit. Cur?—Volito vivus per ora virum.*

Una cosa es notable en los versos que nos quedan de Ennio; y puede percibirse en el último dístico de su epitafio: el artificio de la *aliteración*, que consiste en la cercanía de tres o más dicciones que principian por una misma consonante.

Foret fas flere—Lingua latina loqui—Funera fletu faxit.—Volito vivus per ora virum—Africa terribili tremit horrida terra tumultu.—O Tite tute Tati, tibi tanta, tyranne, tulisti—etc., etc.

Los poetas del norte de Europa gustaron mucho de este sonsonete en la Edad Media, aun cuando escribían en versos latinos; y es bien sabido que los ingleses han creído hasta poco ha sazonar con él los chistes y los pensamientos agudos, de lo que nos han dado muestra en la limada versificación de Pope, y aun en la prosa de ciertas frases proverbiales. No es inverosímil que esa especie de consonancia, adecuada a las lenguas en que dominan las articulaciones, hubiese sido conocida en los dialectos célticos y germánicos desde una antigüedad remota.

Sobrino de Ennio, y natural de Brundisium (Brindis), fue Marco Pacuvio. Distinguióse en Roma ejerciendo a un tiempo dos artes: el de la pintura en que sobresalió, y el de la tragedia en que tuvo también un señalado suceso. La suavidad de su carácter le granjeó la estimación de sus más ilustres contemporáneos. Hacia el fin de su vida, agobiado de pesares y enfermedades, se retiró a Tarento, donde murió a la edad de noventa años. Su epitafio, compuesto por él mismo, es de una sencillez elegante. Compuso tragedias sobre asuntos griegos sacados del teatro de Atenas; y Quintiliano las recomendaba por lo sólido de los pensamientos, la nobleza de la expresión, la dignidad de los caracteres y el manejo del arte. Pero nota en él la rudeza que deslustra casi siempre las primeras tentativas en un género nuevo.

Contemporáneo de Pacuvio, aunque más joven, fue Lucio Accio, de padre liberto, autor de tragedias sacadas también del venero griego, y a que Quintiliano atribuye las mismas excelencias y defectos que a las de Pacuvio, aunque con menos arte. Accio escribió una tragedia de asunto romano, la expulsión de los Tarquinos; varias comedias; anales en verso; y poesías en alabanza de su amigo y protector Décimo Bruto, que hizo la guerra en España, y adornó con ellas los monumentos con que hermoseó a Roma.

De Pacuvio y Accio, no quedan más que fragmentos.

La tragedia romana no fue más que una copia, excesivamente pálida, del teatro griego. Pero no puede decirse lo mismo de la comedia. Plauto solo bastaría para dar a Roma un lugar honroso, y para eximirla de la nota de imitación servil y descolorida en este género de composición.

Habíale precedido, como autor de comedias, Estacio Cecilio, originario de la Galia, nacido en Milán, y como otros poetas célebres de la antigüedad, liberto; contemporáneo y amigo de Ennio, a quien sólo sobrevivió un año. De sus comedias, quedan solamente algunos versos. Los antiguos lo comparaban a Plauto y Terencio; pero Cicerón censura su estilo, Aulo Gelio le echa en cara haber desfigurado la mayor parte de los asuntos que tomó de Menandro.

Marco Accio Plauto nació en la Umbría hacia el año 260 A.C. De su juventud, nada se sabe. Se le ve llegar a Roma a la edad de buscar aventuras, y de abrirse una carrera. Inclinado a la vida activa, y dotado al mismo tiempo de inspiración poética, se hizo cabeza de una compañía de actores, que medró bajo su administración, y por sus trabajos de composición. Concurría con sus socios a la diversión del pueblo en las grandes fiestas populares que solemnizaban los triunfos de los Marcelos y Escipiones; pero el buen suceso de estas primeras especulaciones le aficionó al comercio, por el cual dejó el teatro, y se arruinó. Reducido a la indigencia, se puso al servicio de un molinero; pero tuvo la filosofía de no dejar extinguir su genio en un desaliento inútil; y en los ratos que le dejaba la tahona, recurrió de nuevo a la poesía, y escribió comedias, que le dieron una celebridad brillante. Restituido a su vocación natural, no pensó en abandonarla otra vez. Se le atribuye gran número de piezas cómicas, de que sólo quedan veinte que los críticos modernos reconocen como indubitavelmente auténticas. Murió en una edad avanzada, en perfecta posesión de sus facultades intelectuales, hacia el año 184 A.C.

Todo caminaba aceleradamente en Roma; la civilización, las letras, los goces delicados, adelantaban como la conquista exterior y Plauto pudo ya levantarse a la verdadera comedia, es decir, a una de las más acabadas formas del pensamiento humano, sin que, por eso, dejara de comprenderle y admirarle la mayoría del público. Plauto tiene el gran mérito de expresar la fisonomía de Roma, y de hablar la lengua nacional. Así es que su teatro se mantuvo más allá de los límites conocidos de la popularidad. Sus piezas se veían con gusto aun bajo el reinado de Diocleciano.

El supo dar colorido, movimiento y variedad a la vida real y sazónarlo todo con chistes y agudezas, juegos fáciles de una fantasía traviesa y alegre. No echó a su genio cadenas aristocráticas; no trabajó para los conoedores; fue derecho al pueblo. Plauto retrata con los más vivos colores la disipación; y se burla de todas las ridiculeces y extravíos que la razón del pueblo gusta ver vituperados por más que la clase elevada se empeñe en paliarlos con nombres especiosos.

A la muerte de Plauto, Terencio (*Publius Terentius Afer*) era todavía niño, pues se supone haber nacido hacia el año 193 A.C. Fue esclavo del senador Terencio Lucano, que advirtiéndolo sus disposiciones naturales, le educó esmeradamente, y le dio con la libertad el nombre de su familia. El apellido *Afer* le vino del país de su nacimiento, probablemente Cartago. Era todavía bastante joven, cuando, libre y ciudadano de Roma, empezó a granjearse por sus obras dramáticas una reputación brillante. Tuvo detractores encarnizados, y la debilidad de hacer demasiado caso de su malevolencia. Se dice que aburrido se retiró a Grecia con el objeto de gozar allí en paz de la pequeña fortuna que había logrado adquirir; y que, volviendo a Italia con un gran número de piezas traducidas o imitadas del griego, pereció en un naufragio, o según otros, en Arcadia, sucumbiendo al sentimiento de haber perdido en el mar todo el fruto de sus trabajos literarios. Se refiere su muerte al año 158 A.C., cuando apenas contaba treinta y cinco de edad. Tenemos suyas seis comedias. La *Andria*, que pasa por la mejor, fue representada el año 166 antes de nuestra era.

De Plauto a Terencio, hay un manifiesto progreso en el arte de conducir la acción; y aun no sería mucho decir que en este punto se aventaja Terencio a todos los otros escritores dramáticos de la antigüedad, a lo menos juzgando por las obras que han llegado hasta nuestros días. El complica la fábula, juntando a veces en uno dos enredos, y produciendo, por consiguiente, dos intereses, que, sin embargo, no se turban, ni embarazan, porque siempre hay uno dominante; y el poeta sabe sacar partido de esta complicación, presentándonos con agradable verdad bien sostenidos caracteres. Emplea sus prólogos en responder a sus adversarios, nunca en exponer la fábula, o el asunto de la pieza, como lo hicieron Eurípides y Plauto. El desenlace consiste siempre en un inesperado reconocimiento, lo que da sin duda un tinte de fortuidad a las fábulas. Pero este defecto, de que también adolece Plauto, era inevitable en un teatro donde no se permitían amores entre personas libres de condición honesta. El poeta se ve precisado a introducir concubinas en todas sus piezas; y sometido a esta traba, es admirable el talento con que ennoblece este abatido carácter para ponerlo en contacto con una hija robada o perdida en sus primeros años, la cual conserva, en medio de tantos peligros, la modestia de su sexo, y vuelve finalmente al seno de su familia. Así en la *Andria*, Criside (a quien sólo conocemos por la noticias que dan de ella los interlocutores) es una joven de buenas inclinaciones, que lucha en vano contra

el infortunio y el desamparo, y es arrastrada a una profesión infame, en que conserva muchas cualidades apreciables; la relación de su fallecimiento es una miniatura de un colorido suavísimo; no son raros los pasajes de esta especie en Terencio. Ningún poeta posee en más alto grado el idioma de los afectos domésticos. Sus padres, sus hijos, sus esposos hablan comúnmente el lenguaje que les conviene, el lenguaje de la naturaleza y de la pasión, sin hipérbole, sin retórica, sin filosofismo, sin sentimentalidad empalagosa. "De los cómicos antiguos que nos quedan, dice La Harpe, él es el único que ha puesto en el teatro la conversación de la gente educada". Nada más natural que sus diálogos; nada más vivo, más pintoresco, más dramático, que las narraciones en que no se sabe qué sea más de admirar: el tino en la elección de los pormenores, la claridad trasparente o la rápida concisión. Su moral es generalmente sana.

Quisiéramos, con todo, que los ardidés de los esclavos para estafar a sus amos en favor del hijo libertino que tiene necesidad de dinero para darlo a un rufián codicioso, no tuviesen tanta parte en el enredo. Su latinidad es purísima; y en su estilo se hermanan en hechicera armonía la desnuda belleza y la grave sencillez. Es el menos adornado que se conoce; y sin salir de esta simplicidad extremada, se eleva a veces a una elocuencia llena de pasión, a que Virgilio mismo no se desdeñó de tomar ciertos giros. Compárense los hermosos versos que pone el poeta de Mantua en boca de Dido, desde el 365 hasta el 392 del libro 4º de la *Eneida*, con los del padre irritado en la escena 3 del acto 5 de la *Andria*. Las situaciones son análogas; y Virgilio recordaba evidentemente a Terencio. Si yo hubiera de elegir entre estos dos pasajes, confieso que no vacilaría en decidirme por el segundo.

Terencio es el poeta de la sociedad fina, como Plauto es el del pueblo. No pinta, es verdad, las costumbres romanas; pero pinta el hombre. Ni Shakespeare ni Molière interesan por lo que tienen de sus respectivos países, sino por el uso que hacen del fondo común de la naturaleza humana. Terencio es, como estos dos grandes genios, un poeta cosmopolita. El puede decir de sí mismo lo que uno de sus personajes en aquel verso tan aplaudido del auditorio romano:

Homo sum: humanum nihil a me alienum puto.

Hasta qué punto sea deudor Terencio a Menandro, no es fácil averiguarlo. El hizo probablemente de las comedias griegas el uso que Pedro Corneille de las españolas, aunque con cierta diferencia. Corneille simplifica los asuntos demasiado complejos; Terencio, al contrario, refunde varias piezas en una. Sus émulos le echaban en cara *multas contaminasse græcas, dum fruit paucas romanas*; y aun cuando echa mano de una sola fábula, duplica el enredo. Así lo dice él mismo, habiéndolo hecho en el *Heautontimorumenos*: *Duplex ex argumento facta est simplex*. Corneille toma poco del estilo de sus originales; al paso que Terencio imita pro-

bablemente, no sólo el fondo, sino la manera de los suyos. En medio de eso, la del cómico latino conserva siempre su individualidad, y se mantiene idénticamente una misma, sea que se aproveche de Menandro, o sea de Dífilo o de Apolodoro. César, que reconoce toda la excelencia de Terencio, se duele sólo de que le falte lo que se llama *vis comica*, expresión que cada crítico explica a su modo, y que nos parece significar la copia de escenas y lances, la invención dramática. Que *vis* significaba a menudo abundancia, copia, puede verse en cualquier diccionario. Pero cualquiera que sea la parte que la Grecia tenga derecho a reivindicar en Terencio, le quedará siempre el estilo, que, según Buffon, es todo el hombre, y según Villemain, casi todo el poeta: en esta parte no hay ningún escritor que le exceda.

Prescindiendo del artista, y atendiendo sólo a las obras, las comedias de Terencio deben colocarse entre lo mejor que de la literatura latina y griega ha respetado el tiempo. Su mayor elogio son las imitaciones que han hecho de ellas los más aventajados ingenios de los tiempos modernos. La *Suegra* (*Hecyra*) suministró a Cervantes el asunto de una de sus mejores novelas (*La Fuerza de la Sangre*); y al Tasso uno de los bellos diálogos de su *Aminta*. El *Eunuco* fue traducido por La Fontaine; dio versos enteros a Horacio; y a Molière algunos de los rasgos con que hermoseó los piques y rencillas de los amantes en varias escenas de sus piezas. A *Los Hermanos* (*Adelphi*), cuadro eminentemente moral de los dos extremos del rigor e indulgencia y de las consecuencias funestas que uno y otro producen en la educación de la juventud, debió Molière el primer tipo de la *Escuela de los Maridos*, y al *Formión*, el de *Las Bellasquerías de Escapín*, en que hay más festividad, más vena cómica, al paso que en la primera, según el voto de un crítico francés (*Biographie Universelle*, v. *Terence*), se ha sabido preparar mejor la acción, animar todos los diálogos, dar a todas las escenas un movimiento rápido, suspender o encantar a los espectadores con la variedad de los caracteres y las ocurrencias ingeniosas; presentar, en una palabra, un cuadro más vasto y desempeñado mejor. El *Verdugo de sí mismo* (*Heautontimorumenos*) es, a excepción tal vez de la *Hecyra*, la más débil de las composiciones del poeta africano; y pudieran señalarse en ella no pocos pasajes de que se han aprovechado escritores distinguidos en verso y prosa.

A Terencio sucedió en el teatro romano Lucio Afranio, cuya muerte se refiere al año 100 antes de nuestra era, y que, a diferencia de sus predecesores, no sacó sus fábulas de la comedia griega, sino de las costumbres de su país y de su siglo. Llamáronse *togadas* estas piezas, porque los personajes aparecían en ellas en el traje romano o toga, como se dio el nombre de *paliadas* a las de asuntos griegos, en que el vestido común era el palio, capa corta a la usanza griega. Quintiliano celebra el talento de Afranio, aunque le acusa de extremadamente obsceno. Cicerón alaba su agudo ingenio y la facilidad de su estilo. Decíase, ponderando la exce-

lencia de estas comedias romanas, que la toga de Afranio hubiera sentado bien a Menandro:

*Dicitur Afranii toga
convenisse Menandro.*
(Horacio)

Nada nos queda suyo, ni de su contemporáneo Sexto Turpilio, escritor también de comedias, sino mezquinas reliquias.

III

SEGUNDA EPOCA: SATIRA

La sátira fue un género de composición que los romanos cultivaron desde muy temprano, y que en esta época dio gran celebridad a Lucilio, a quien sólo conocemos por algunos fragmentos y por la noticia que nos dan de su persona y de sus obras los escritores latinos, y especialmente Horacio.

Cayo Lucilio nació el año 148 A.C., en Suesa del país de los auruncos, en el Lacio; y sirvió en la guerra de Numancia bajo el segundo Escipión Africano, que le honró con su amistad. Mereció también la del sensato Lelio (*Cajus Lælius Sapiens*), orador y guerrero, magistrado de nombradía, pero aún más digno de ser conocido por sus virtudes, y sobre todo, por su prudencia y moderación en la vida pública y privada, prendas a que debió el sobrenombre con que le señalaron sus conciudadanos. Todos tres vivían en la más íntima familiaridad, comiendo juntos, y jugando en los ratos de ocio, con la llaneza de las antiguas costumbres romanas.

Los satiristas romanos de esta época imitaban la comedia antigua ateniense en la libertad con que zaherían, no solamente los vicios reinantes, sino las personas, designándolas por sus nombres, sin perdonar a los más eminentes. Lucilio usó de este privilegio ampliamente. Ni Opimio, vencedor de los ligures, ni Metelo, que por sus victorias ganó el título de *Macedónico*, ni Léntulo Lupo, príncipe del senado, se escudaron con su fama y su rango contra los tiros del atrevido satirista, que atacaba indistintamente al pueblo y a la nobleza, arrancando a todos, según la expresión de Horacio, la piel con que se pavoneaban en público, y denunciando sus flaquezas y vicios. Las sátiras de Lucilio eran esencialmente morales. Verdadero censor, hacía temblar a los malvados, como si los persiguiese espada en mano:

*Ense velut stricto quoties Lucilius ardens
Infremuit, rubet auditor, cui frigida mens est
Criminibus...*

(Juvenal)

Y no guardaba consideración, sino a la virtud:

Scilicet uni aequus virtuti.

(Horacio)

Como escritor, se recomienda la facilidad de su estilo, su gracia urbana y su cultura. Horacio, sin embargo, le encuentra demasiado parlero; está mal con las voces y frases griegas que introduce a menudo; y le compara, por el desaliño y la incorrección, a un río cenagoso, pero que lleva en sus ondas algo que merece cogerse. Las reliquias que nos quedan de este poeta justifican las alabanzas y las censuras precedentes. "Hay, entre otros, un fragmento bastante largo, en que se hace un retrato de la virtud, que ha sido muy celebrado, y con razón" (Du Rozoir).

IV

SEGUNDA EPOCA: HISTORIA

El padre de la historia romana fue Quinto Fabio Píctor, que floreció hacia el año 223 A.C. En todas partes, ha principiado la historia por cantos épicos. No faltan eruditos de alta reputación para quienes lo que se refiere de los primeros siglos de Roma es un tejido de epopeyas perdidas, en que se desfiguraron más y más los hechos con el transcurso del tiempo; y se representaron al fin bajo el símbolo de personalidades individuales las migraciones, las instituciones, las conquistas. Fabio Píctor recogió este caudal confuso de tradiciones adulteradas, interpretándolas y ordenándolas a la escasa luz de los monumentos y memorias de que antes hemos hablado y dejó separados desde entonces los dominios del historiador y del poeta. Prescindiendo de aquellos que sólo habían hablado de Roma por incidencia, una historia especial de aquel pueblo había sido escrita en prosa griega por un Diocles de Pepareto, de quien da noticia Plutarco, y que probablemente no hizo más que recopilar las tradiciones romanas. Aun con respecto a Fabio, se duda si sus *Anales* se compusieron originalmente en latín o en griego. El autor poseía ambas lenguas, y es de presumir que, habiendo escrito desde luego en la segunda, como más adecuada para una composición literaria, se tradujese él mismo a su idioma patrio. Varios críticos modernos hablan con sumo desprecio de Fabio como autoridad histórica; pero el espíritu de sistema que en los últimos años ha invadido la historia romana, ha llevado el escepticismo más allá de todo límite razonable. Con la misma facilidad que se relega al país de las fábulas todo lo que creyeron acerca de los primeros tiempos de Roma los hombres más instruidos del siglo de Augusto, se levanta, sobre textos esparcidos acá y allá en noticias casuales de escoliastas y de poetas, y con el auxilio de suposiciones y conjeturas, un edificio completamente nuevo en que admiramos el ingenio y la imaginación del arquitecto, pero

que, si nos es permitido expresar nuestro juicio, no nos parece más digno de respeto que el antiguo, ni tanto. Que haya mucho de leyenda en la temprana historia de Roma, es preciso admitirlo; que todo, o casi todo sea epopeya y símbolo es lo que no podemos persuadirnos. Hay demasiado fundamento para creer que Fabio escribió con poca crítica; que dio cabida a cosas absurdas; que descuidó la cronología; pero juzgar, por eso que no merece fe alguna, aun en los sucesos de su tiempo, sería llevar la incredulidad al extremo. La crítica de Polibio es severa; y no llega a tanto. "Hay personas, dice, que, atendiendo más al escritor que a su relato, creen todo lo que Fabio refiere, porque fue contemporáneo y senador. En cuanto a mí, aunque no pienso que debe rehusársele todo crédito, tampoco quisiera que pecásemos por un exceso de confianza, renunciando al juicio propio, sino que se pesase la naturaleza de las cosas que cuenta para juzgar hasta qué punto sea digno de fe". El estilo de Fabio, según la idea que nos dan los antiguos, era seco y desaliñado en extremo.

Citan varios autores, que hablaron de antigüedades romanas, a Casio Hermina, a quien Plinio llama el más antiguo compilador de los anales de Roma.

Lucio Cincio Alimento, pretor en Sicilia por los años de 150 A.C., y prisionero de Aníbal, es mencionado como historiador apreciable por Tito Livio, que recomienda su sagacidad en la investigación de los hechos. Parece haber escrito originalmente en griego; y no sólo historió los sucesos de Roma, sino la vida de Aníbal, y la del orador Gorgias de Leontio. Compuso además tratados sobre varios puntos de las antigüedades romanas.

Otro anticuario de esta época fue Marco Porcio Catón, apellidado el Viejo (*Priscus*). Nació el año 232 A.C. en Túsculo, donde ahora está situada Frascati. Vio en su juventud la invasión de Italia por Aníbal, en que Roma estuvo a punto de perecer; y sirvió a las órdenes de Fabio Máximo en los sitios de Capua y Tarento. Terminada la guerra, volvió al modesto retiro de su pequeña heredad; y fue allí un dechado de la antigua frugalidad y sencillez romanas, ocupándose alternativamente en los trabajos rurales y en el ejercicio de la jurisprudencia. Sus talentos y la austeridad de sus costumbres le elevaron a las primeras magistraturas, cerradas entonces, por la ambición de las familias poderosas, a los hombres nuevos que, como Catón, no se recomendaban por la riqueza o por una ascendencia ilustre. Catón rompió esta valla; y en el desempeño de sus varios cargos adquirió más celebridad cada día, como orador, como magistrado, como hombre de Estado. Su severidad inflexible en el ejercicio de la censura, que era la suprema dignidad a que podían aspirar los que se consagraban al servicio público, le granjeó un lustre singular y muchos enemigos temibles. La posteridad le señaló con el título de Catón *el Censor* para distinguirlo de otros personajes del mismo apellido, y en particular de su célebre biznieto Catón *Uticense*, que se dio la muerte en Utica. En

el seno de su familia, como en la carrera pública, fue un modelo de todas las virtudes, lo que no le libró de ser acusado hasta cuarenta y cuatro veces, aunque siempre absuelto honrosamente. En medio de tantos trabajos y peligros, sostenidos con invencible paciencia y fortaleza, vivió hasta la edad de ochenta y cinco años, gozando de una salud inalterable: alma y cuerpo de hierro, decía Tito Livio, que el tiempo, a que todo sucumbe, no pudo jamás doblegar.

No hemos podido dejar de detenernos en la parte moral de este ilustre romano, cuya menor alabanza es la de haberse distinguido como escritor en aquellos tiempos de escasa cultura literaria. Su tratado de agricultura (*De Re Rustica*), compuesto para su hijo, es la única obra suya que nos ha quedado; y aun no falta quien dude de su autenticidad. Cicerón menciona sus *Oraciones*, de que pudo ver hasta ciento cincuenta, y en que admira la dignidad en elogiar, la acerbidad en reprender, la delicadeza de los pensamientos, expresiones y máximas; pero echa menos la pureza del lenguaje, la elegancia y el número oratorio. De sus *Orígenes* o *Historia y Anales del Pueblo Romano*, en siete libros, terminados poco antes de su muerte, Cicerón, que los miraba como una mezquina historia, hace grande elogio como producción literaria, encontrando en ella las dotes de la verdadera elocuencia, aunque destituida de las galas que después se buscaron, y erizada de voces y frases que no estaban ya en uso.

El mismo Cicerón nombra otros historiadores de aquella edad: un Pisón, un Fannio, un Vennonio, escritor tan pobre como Fabio Píctor, un Celio Antipatro (*Cælius Antipater*), a quien concede alguna más vehemencia y cierta fuerza agreste, un Celio (*Cellius*), un Clodio y un Acelior, más cercano a la languidez e impericia de los otros, que al vigor de Antipatro.

Al precedente catálogo, deben añadirse: el anticuario Elio (*Lucius Ælius*), amigo de Lucilio; Valerio de Ancio (*Antium*) citado muchas veces por Livio; y algunos otros de menos nombradía, todos de escasísimo mérito literario, y cuya pérdida, sin embargo, no ha dejado de causar algún detrimento en la ciencia histórica.

V

SEGUNDA EPOCA: ORATORIA

Roma produjo, en esta época, muchos oradores notables, como no podía menos de ser bajo un gobierno popular, en que la elocuencia era un medio seguro de adquirir distinciones y de subir a los más altos puestos de la república. El catálogo de los que nombra Cicerón (*Brutus*, c. 17, etc.) es demasiado largo para reproducirlo aquí. Sólo mencionaremos los principales, omitiendo al viejo Catón, de quien hemos hablado.

Uno de ellos fue Cayo Sulpicio Galo, doctísimo en la literatura y las ciencias griegas, de quien se cuenta que, sirviendo a las órdenes de Emilio Paulo en la guerra de Macedonia, y sobreviniendo en vísperas de una batalla un eclipse de Luna, que llenó de supersticioso terror a los soldados, logró tranquilizarlos, explicándoles la causa de aquel fenómeno, hecho curioso en la historia de la astronomía, y que lo sería mucho más, si fuese cierto, como otros afirman, que Galo había pronosticado el eclipse y precavido de este modo la impresión de pavor y desaliento que iba a producir en los espectadores.

Otro hecho notable en la vida de Galo es el haber repudiado a su mujer, porque se había quitado el velo en público, dando así el segundo ejemplo de divorcio en los seis siglos que ya contaba Roma, tiempos severos en que la moral pública castigaba con tanto rigor una falta ligera.

Siendo pretor, hizo representar en los juegos apolinales el *Tiestes* de Ennio; y bajo su consulado fue dado al teatro la *Andria* de Terencio. Galo tuvo crédito de orador en una edad en que la elocuencia, según la expresión de Tulio, empezaba a ser más fogosa y espléndida.

Florezcan a un mismo tiempo un Tiberio Sempronio Graco, cónsul, censor y otra vez cónsul el año 162 A.C.; A. Albino, que pocos años después obtuvo el consulado, orador elegante en su lengua, y en la griega historiador chabacano; Servio Sulpicio Galba, que emplea ya más arte en los adornos de la elocuencia y en el movimiento de los afectos; Escipión y Lelio, los dos celebrados amigos del satirista Lucilio; Marco Emilio Lépidio, cónsul el año 157 A.C., en cuyas oraciones encuentra Cicerón la suavidad griega y una artificiosa estructura de estilo; y los dos hijos de Sempronio Graco, Tiberio y Cayo, de más fama que su padre por su funesta popularidad.

Habían sido educados con la mayor solicitud por su madre Cornelia, que les dio los mejores maestros latinos y griegos; y contribuyó no poco por sus propias lecciones y su ejemplo a iniciarlos en la virtud y la elocuencia. Cicerón elogia las cartas de esta ilustre matrona, que se conservaban en su tiempo, y en que se echaba de ver (dice) que sus hijos bebieron de ella, junto con la leche, el buen lenguaje. Tiberio sirvió bajo las órdenes de Escipión Africano el segundo, que era cuñado suyo; se distinguió en el sitio de Cartago; ejercía el cargo de cuestor bajo el cónsul Mancino en la guerra de Numancia; y entonces fue, cuando vencidos en varios encuentros los romanos, estrechados en un desfiladero de que les era imposible escapar, y solicitando el cónsul negociar con los enemigos, declararon éstos que no tratarían, sino con el joven Tiberio, parte por la confianza que les inspiraba su virtud, y parte por la buena memoria que su padre había dejado en España. Tiberio firmó un tratado que salvó la vida a más de veinte mil ciudadanos; pero el senado, juzgándolo injurioso a la majestad de Roma, no quiso ratificarlo; y a no haber sido por el amor del pueblo a Tiberio, le hubiera entregado junto con el cónsul a los numantinos. De aquí su odio al senado. Impulsábanle

también a provocar reformas los males que abrumaban al pueblo. Su tribunado fue una lucha violenta contra la oligarquía de los opresores, lucha que terminó en una sedición sangrienta, en que pereció él mismo a la edad de treinta años. El valor de Tiberio, su grandeza de alma, su dulce y persuasiva elocuencia le han merecido el respeto y las alabanzas de la posteridad.

Cayo era nueve años más joven. El trágico fin de su hermano le hizo dejar por algún tiempo la carrera pública. Dedicóse en el retiro al estudio de la oratoria; y tanto adelantó en ella, que Cicerón le cuenta en el número de los más grandes oradores; y le recomienda como al que más al estudio de la juventud, para aguzar y alimentar el ingenio. El brillante suceso que obtuvo en su primer ensayo, la defensa de Vetio, que había sido amigo y partidario de su hermano, y los estrepitosos aplausos con que le acogió el pueblo, alarmaron al senado, que desde entonces se empeñó en anonadarle. Tribuno el año 124 A.C., adquirió nuevos títulos al favor del pueblo y a la enemistad de los poderosos. Acaudilló después un motín; y abandonado de los suyos, tuvo que refugiarse en un bosque consagrado a las Furias, donde se hizo dar la muerte por un esclavo.

La elocuencia de Cayo era vehemente y apasionada. Se cita este rasgo: "¿A dónde iré? ¿A qué parte me volveré, desgraciado de mí? ¿Al Capitolio, manchado con la sangre de un hermano? ¿Al hogar doméstico, para encontrar allí una madre afligida, bañada en llanto?". Cicerón, que imitó después este pasaje en uno de sus más bellos alegatos, dice que todo hablaba en el orador al tiempo de pronunciarlo: los ojos, la voz, el gesto, hasta el punto de arrancar lágrimas a sus mismos enemigos.

Uno y otro hermano se cuidaron poco de las flores oratorias y de la armonía. Pero Cayo prestaba una atención minuciosa a la entonación. Cuéntase que, cuando hablaba en público, solía tener a su lado un liberto, que por medio de una flauta, le indicaba los pasajes en que debía subir o bajar el tono.

Otro orador distinguido de aquella edad fue Cayo Carbon, tribuno faccioso, que después desmintió sus principios en el consulado asociándose a los perseguidores de los Gracos; y acusado de mala conducta en el ejercicio de la autoridad, se dio muerte para evitar la sentencia.

Hacia fines de esta época, florecieron los más afamados oradores de toda ella: Antonio y Craso.

Marco Antonio, apellidado el Orador, para distinguirlo de su nieto el Triunviro, obtuvo el consulado, y poco después, la censura. Proscrito por Mario, fue expuesta su cabeza en la misma tribuna que había decorado años antes con los despojos de los enemigos vencidos. Sobresalió principalmente en el género judicial. Cicerón pondera en él la memoria, la prontitud en hacer uso de cuanto era favorable a su causa, la bien entendida distribución de los argumentos, la preparación cuidadosa bajo las apariencias de la improvisación; la estructura artística de sus períodos, en que, sin embargo, se echaba menos la elegancia; y sobre todo, la

acción, de que era un consumado maestro. Cuéntase que, en una causa capital, se manifestó conmovido hasta el punto de prorrumper en llanto, y desnudar el pecho del reo cubierto de honrosa cicatrices, suceso que muestra lo dramática, y pudiera decirse lo histriónica que era la elocuencia judicial en Roma. En cuanto a la acción, en que el grande orador romano considera dos partes: la voz y el gesto, "el de Antonio, dice, no exprimía las palabras una a una, sino el sentido de la frase. Las manos, los hombros, el tronco, el golpear del pie, la posición del cuerpo, el andar, todos los movimientos, estaban en completa armonía con las ideas. La voz era firme, aunque un tanto ronca de suyo; pero de eso mismo sacaba partido, dándole un no sé qué de patético a propósito para inspirar confianza y excitar la conmiseración. Comprobábase en él lo que se cuenta de Demóstenes, que, preguntado cuál era la primera prenda del orador, contestó que la acción, y preguntado de nuevo cuál era la segunda, y cuál la tercera, respondió con la misma palabra; porque, en efecto, no hay cosa que penetre más adentro en las almas, ni que sea de más eficacia, para darle la forma, disposición y aptitud conveniente. Con la acción, es con lo que logra el orador parecer lo que quiere".

Lucio Licinio Craso disputaba la palma de la elocuencia a Marco Antonio. Aun no pocos se la adjudicaban al primero. A la edad de veintiún años, hizo su primer ensayo en el foro, con universal aplauso, acusando a Cayo Carbon, que se vio reducido, como antes dijimos, a darse la muerte. Seis años después, defendió a la vestal Licinia, su parienta, y obtuvo su absolución. Cónsul y censor, prestó eminentes servicios a la república. Se le censuraba su lujo y la suntuosidad de su casa en el monte Palatino, adornada de columnas del más precioso mármol. Cicerón alaba la franqueza de su carácter y su amor a la justicia.

Una gravedad suma en el estilo serio, mucha gracia y urbanidad en el jocoso, gran lucidez en la exposición del derecho eran las cualidades características de su elocuencia, compitiendo en la jurisprudencia con el célebre jurisconsulto Quinto Mucio Escévola, orador también distinguido, lo que dio motivo a que se dijera que Craso era el más grande jurisperito de los oradores, como Escévola el más grande orador de los jurisperitos. Craso venía siempre a las causas preparado; sabía captarse desde el principio la atención; era parco en las inflexiones de la voz y el gesto; vehemente, airado a veces, patético, severo y chistoso, adornado, y al mismo tiempo conciso. En él fija Cicerón la madurez de la lengua latina.

VI

SEGUNDA EPOCA: RESUMEN

En la época que acabamos de recorrer, hubo, sin duda, una grande actividad literaria en Roma y en otras ciudades de Italia; y se estudiaba con

ardor la literatura de los griegos, que llegó a ser un ramo indispensable de educación en las familias acomodadas. De aquí el tinte de imitación, que tomaron inevitablemente las letras latinas, y cuyo influjo en detrimento de la expansión original del genio nativo es hoy uno de los dogmas que inculca la crítica moderna con la exageración que le es propia.

Pocos son, como hemos visto, los monumentos que nos quedan de la literatura romana de esta época. Conservamos empero las comedias de Plauto y Terencio, que reclamarán eternamente contra la injusticia de aquel fallo de Quintiliano: *in comædia maxime claudicamus*. De la tragedia, de la epopeya y de los otros géneros de poesía, nada queda, sino pobres reliquias esparcidas acá y allá en Cicerón, que se nutrió con las obras de que hoy carecemos, y en los anticuarios y escoliastas de las edades posteriores. La pérdida más sensible, acaso, es la de los oradores, que, como los Gracos, Antonio y Craso, eran leídos y admirados en el siglo de Augusto, contribuyendo, sin duda, a ello, más que el haberse pulido la lengua, la falta de la perfecta elegancia a que Cicerón y César acostumbraron los oídos romanos. Craso era treinta y cuatro años mayor que Cicerón; y en Terencio, que florecía setenta años antes que éste naciera, aparece ya adulta la lengua, susceptible de la más lucida nitidez con el mismo genio, la misma estructura, y salvo unos pocos vocablos que envejecieron, con los mismos elementos y giros, que en el tiempo de Horacio.

VII

TERCERA EPOCA, DESDE LA MUERTE DEL DICTADOR SILA HASTA LA MUERTE DE AUGUSTO; DE 78 A.C. A 14 P.C.

Este es el siglo de oro de la literatura latina, que se abre con Lucrecio, en cuyo lenguaje y versificación se perciben todavía vestigios de la época precedente. En lo que vamos a decir de este gran poeta, haremos poco más que extractar el excelente artículo de Villemain en la *Biographie Universelle*.

Lucrecio (*Titus Lucretius Carus*) nació el año 95 antes de nuestra era, de familia noble. Fue amigo del ilustrado y virtuoso Memmio. Vio los horrores de la guerra civil, y las proscripciones de Mario y Sila, y vivió entre los crímenes de las facciones, las lentas venganzas de la aristocracia, el desprecio de toda religión, de toda ley, de todo pudor y de la sangre humana. De aquí la relación que los señores Fontanes y Villemain han creído encontrar entre aquellas tempestades y miserias, y la doctrina funesta de Lucrecio, que, destronando a la Providencia, abandona el mundo a las pasiones de los malvados, y no ve en el orden moral, más que una ciega necesidad o el juego de accidentes fortuitos. Es preciso

desconfiar de estas especulaciones ingeniosas que son tan de moda en la crítica histórica de nuestros días, y en que se pretende explicar el desarrollo peculiar de un genio y la tendencia a ciertos principios por la influencia moral de los acontecimientos de la época, influencia que reciben todos, y sólo se manifiesta en uno u otro. ¿Por qué Cicerón, arrullado en su cuna por el estruendo de las sangrientas discordias de Mario y Sila, no fue epicúreo, como Lucrecio, sino predicador elocuente de los atributos de la divinidad? ¿Por qué, bajo la corrupción imperial, floreció en Roma la más austera de las sectas filosóficas: el estoicismo? Lucrecio se nutrió con la literatura y la filosofía de los griegos; y abrazó el sistema de Epicuro, como otros de sus contemporáneos siguieron de preferencia las doctrinas de la Academia o del Pórtico. Otra tradición poco fundada supone que compuso su poema en los intervalos lúcidos de una demencia causada por un filtro que le había hecho beber una mujer celosa. Lo que sí parece cierto es que se dio la muerte a la edad de cincuenta y cuatro años en un acceso de delirio.

En su poema didáctico *Sobre la Naturaleza (De Rerum Natura)*, se ve mucho método, mucha fuerza de análisis, un raciocinio fatigante, fundado a la verdad en principios falsos e incoherentes, pero desenvuelto con precisión y vigor. Su sistema, a la par absurdo y lógico, descansa sobre una física ignorante y errónea. Pero lo que se lleva la atención, lo que seduce en Lucrecio, es el talento poético que triunfa de las trabas de un asunto ingrato y de una doctrina que parece enemiga de los bellos versos, como de toda emoción generosa. Roma recibió de la Grecia, a un mismo tiempo, los cantos de Homero y los devaneos filosóficos de Atenas; y la imaginación de Lucrecio, herida de estas dos impresiones simultáneas, las mezcló en sus versos. Su genio halló acentos sublimes para atacar todas las inspiraciones del genio: la Providencia, la inmortalidad del alma, el porvenir. Su desgraciado entusiasmo hace de la nada misma un ser poético; insulta a la gloria; se goza en la muerte, y en la catástrofe fina¹ del mundo. Del fango de su escepticismo, levanta el vuelo a las más encumbradas alturas. Suprime todas las esperanzas; ahoga todos los temores; y encuentra una poesía nueva en el desprecio de todas las creencias poéticas. Grande por los apoyos mismos de que se desdén, álzase por la sola fuerza de su estro interior y de un genio que se inspira a sí mismo. Y no sólo abundan en su poema las imágenes fuertes, sino las suaves y graciosas. La sensibilidad es toda material; y sin embargo, patética y expresiva.

El hexámetro de Lucrecio, como el de Cicerón, y aun el de Catulo, se presta más a la facilidad y rapidez homérica, que a la dulzura virgiliana; y si parece a veces un tanto desaliñado, otras compite con el de Virgilio mismo en la armonía. Su dicción es a menudo prosaica y lánguida; pero léasele atentamente, y se percibirá una frase llena de vida, que, no sólo anima hermosos episodios y ricas descripciones, sino que se hace

lugar hasta en la argumentación más árida, y la cubre de flores inesperadas.

Pocos poetas, dice Fontanes, han reunido en más alto grado aquellas dos fuerzas de que se compone el genio: la meditación que penetra hasta el fondo de las ideas y sentimientos, y se enriquece lentamente con ellos, y la inspiración que despierta de improviso a la presencia de los grandes objetos.

Los romanos cultivaron con ardor la poesía didáctica en este siglo. Desde Lucrecio hasta Ovidio, se hubiera podido formar un largo catálogo de poetas que se dedicaron a ella, recorriendo todo género de asuntos, desde el firmamento celeste hasta la gastronomía y el juego de pelota. (Véase el libro 2 de los *Tristes* de Ovidio, verso 471 y siguientes). Cicerón era todavía bastante joven cuando tradujo *Los Fenómenos* de Arato en no malos versos, si se ha de juzgar por los cortos fragmentos que se conservan. Didáctico debió de ser sin duda el poema de Julio César de que sólo conocemos la media docena de elegantes hexámetros en que caracteriza a Terencio. Terencio Varrón, apellidado *Atacino*, por haber nacido en la pequeña ciudad de Atax, escribió en verso una corografía, y un poema de la navegación: *Libri Navales*. Emilio Mácer de Verona, contemporáneo de Virgilio, dio a luz un poema *Sobre las virtudes de las plantas venenosas*, que se ha perdido enteramente, pues lo que se ha publicado bajo su nombre pertenece a otro médico Mácer, posterior a Galeno. César Germánico, sobrino e hijo adoptivo de Tiberio, aquel Germánico de cuyas virtudes y desgraciada muerte nos da Tácito un testimonio tan elocuente, compuso otra versión o imitación de los *Fenómenos* de Arato, de la cual se conserva gran parte. Los únicos poemas didácticos que han merecido salvarse íntegros de los estragos del tiempo, son, además del de Lucrecio, los de Virgilio, Horacio, Ovidio, Gracio Falisco y Manilio; pero sólo trataremos aquí de estos dos últimos poetas, dejando los tres restantes para la noticia que daremos de los géneros a que pertenecen sus más celebradas composiciones.

Gracio Falisco (*Gratius Faliscus*) fue autor de un poema sobre el arte de cazar con perros (*Cynegeticon*), que tenemos casi completo en quinientos cuarenta versos hexámetros. Ovidio le cita con elogio, pero al lado de otros poetas de poca fama; y los siglos siguientes que olvidan su nombre, no parecen haber cometido una grave injuria.

Escritor de otro orden fue Marcos Manilio, que floreció a fines del reinado de Augusto; y compuso un poema de *Astronomía*, que no dejó completo. El primero y el último de los cinco libros en que está dividido, son los más interesantes por el número y la belleza de los episodios. Manilio es un verdadero poeta, aunque de conocimientos astronómicos harto escasos. Ya se sabe que en su tiempo pasaba por astronomía, ciencia tan importante y tan útil, la astrología, arte vano e impostor; pero que por el influjo que atribuía a los astros sobre los destinos de los hombres y de los imperios, no dejaba de prestarse al numen poético. El estilo

de Manilio es digno del siglo de Augusto, aunque demasiado difuso, como el de Ovidio, su coetáneo. (Weiss, en la *Biographie Universelle*).

Los romanos, que en la poesía didáctica dejaron a los griegos a una distancia detrás de sí, no fueron menos felices en el epigrama, en que, a nuestro juicio, pocos poetas, si alguno, pueden competir con Catulo (*Cajus* y según ciertos manuscritos *Quintus Valerius Catullus*). Nacido en Verona de una familia distinguida, se formó conexiones respetables en Roma, entre otras, la de Cicerón. Aunque la colección de sus obras no es voluminosa, recorre en ella los principales géneros de poesía, y por lo que sobresale en cada uno, se puede calcular lo que hubiera sido, si menos dado a los placeres y a los viajes, se hubiese consagrado más asiduamente a las letras. Parece que algunas de sus composiciones se han perdido. Su disipación le puso en circunstancias embarazosas de que él mismo se ríe (*carmen* 13); pero que le obligaron a tener demasiadas relaciones con los jurisconsultos y abogados célebres de su tiempo. Hubo, sin embargo, de reponerse, pues se sabe que posteriormente poseía una casa de campo en Tíbur (Tívoli), y otra mucho más considerable en la península de Sirmio (Sirmione en el lago Benaco), cuyas ruinas parecen más bien restos de un palacio magnífico, que de una casa particular. César fue atacado por el poeta en tres punzantes epigramas; y se vengó dispensándole su amistad y su mesa. Según la opinión más común, murió en Roma, joven todavía.

Los epigramas en que más se distingue Catulo, son los de la forma de madrigal, pequeñas composiciones llenas de dulzura y gracia, como aquella en que llora la muerte del pajarito de Lesbía, o aquella otra con que saluda a Sirmio a la vuelta de sus largos viajes. Hay otros epigramas que son propiamente odas satíricas, a la manera de Arquíloco y de Horacio, como las citadas contra el conquistador de las Galias, invectivas en que la sátira es personal, acre y mordaz. En los epigramas propiamente dichos destinados a expresar un pensamiento regularmente satírico e ingenioso, es preciso confesar que a menudo ha quedado bastante inferior a Marcial y a muchos otros de los poetas antiguos y modernos. En los cantares cróticos, en los epitalamios, la belleza de las imágenes y la suavidad del estilo no han sido excedidas por escritor alguno. Su traducción de la célebre oda de Safo compite en calor y entusiasmo con el original. El *Atys*, inspirado por el delirio de las orgías de Cibeles, es una poesía de carácter tan singular, tan único en su especie, como el metro en que está escrito. No fue Catulo tan feliz en la elegía, aunque no desmerezcan tanto las suyas entre lo mucho y bueno que nos han dejado los romanos. Pero *Las Bodas de Tetis y Peleo* es indisputablemente la mejor de sus obras, rasgo épico de gran fuerza, en que el asunto indicado por el título no es más que el marco de la fábula de Ariadne, la amante abandonada, a que debió Virgilio algunos de los mejores matices con que hermoseó a su Dido.

Corresponde a esta variedad de géneros la de los metros. En los de Catulo, que igualan a menudo a los de Virgilio y Horacio en armonía, se nota de cuando en cuando que la facilidad degenera en desaliño y dureza. Otro defecto más grave es el de la chocante obscenidad de lenguaje, en la que Catulo está casi al nivel de Aristófanes.

La antigua elegía se debe considerar como una especie de oda, más sentimental que entusiástica, compuesta siempre de un metro peculiar, el dístico de hexámetro y pentámetro, y no destinada exclusivamente a asuntos tristes, ni menos al amor, aunque éste era el asunto a que más de ordinario se dedicaba: poesía muelle, sobradas veces licenciosa, bien que circunspecta en el lenguaje, y cuyos inconvenientes agranda la perfección misma a que fue levantada en el siglo de que damos cuenta. Preludió a ella Catulo, y le sucedió Galo (*Cneus*, o *Publius, Cornelius Gallus*), natural de Frejus (*Forum Julium*) en la Provenza, que, de una condición oscura, se elevó a la amistad íntima de Augusto; y en recompensa de sus servicios, recibió de éste el cargo de prefecto de Egipto. Su crueldad y orgullo le granjearon el odio de los habitantes y del emperador mismo. Condenado a una gruesa multa y al destierro, no pudo sobrevivir a su deshonor; y se dio la muerte a la edad de cuarenta y tres años, 26 A.C. Galo tradujo algunas obras de Euforion, poeta de Calcis y de la escuela alejandrina, que cultivó varios géneros; y a pesar de la obscenidad y afectación de su estilo, fue muy estimado de los romanos hasta el reinado de Tiberio. Galo, a ejemplo de Euforion, compuso elegías, que no se conservan; pues la que se ha publicado bajo su nombre es conocidamente apócrifa. Quintiliano censuraba en ellas lo duro del estilo: vicio que Galo debió probablemente a la escuela de Alejandría, y a Euforion en particular. (*Biographie Universelle*).

A Galo sucedió Tibulo (*Albius Tibullus*). Nada le faltó, si hemos de creer a su amigo Horacio, de cuanto pueda hacer envidiable la suerte de un hombre: salud, talento, elocuencia, celebridad, conexiones respetables, una bella figura, una regular fortuna, y el arte de usar de ella con moderación y decencia. Tibulo, con todo, parece haber sido desposeído de una parte considerable de su patrimonio; y se conjetura, con bastante probabilidad, que, habiendo seguido en las guerras civiles el partido de Bruto junto con Mesala Corvino, su protector y amigo, sus bienes, como los de otros muchos, fueron presa de la rapacidad de los vencedores. Contento con los restos de la riqueza que había heredado de sus padres, sólo pensaba en gozar días tranquilos, sin ambición, sin porvenir, cantando sus amores, en que fue más tierno que constante, y cultivando por sí mismo su pequeña heredad en una campiña solitaria no lejos de Tivoli. De los grandes poetas del siglo de Augusto, Tibulo es el único que no ha prostituido su musa adulando el poder. Todas las composiciones incontestablemente suyas son del género elegíaco; pues el *Panegírico de Mesala*, obra mediocre, hay fuertes motivos de dudar que le pertenezca.

Ningún escritor ha hecho sentir mejor que Tibulo, que la poesía no consiste en el lujo de las figuras, en el brillo de locuciones pomposas y floridas, en los artificios de un mecanismo sonoro, porque vive todo en la franca y genuina expresión que transparenta los afectos y los movimientos del alma, y avasalla la del lector con una simpatía mágica a que no es posible resistir. En sus versos, se reproducen a cada paso el campo y el amor. El nos habla sin cesar de sí mismo, de sus ocupaciones rústicas, de las fiestas religiosas en que, rodeado de campesinos, ofrece libaciones a los dioses de los sembrados y de los ganados, de sus cuidados, sus esperanzas, sus temores, sus alegrías, sus penas. Aun cuando celebra la antigüedad divina de Roma, lo que se presenta desde luego a su imaginación, es la vida campestre de los afortunados mortales que habitaban aquellas apacibles soledades, abrumadas después por la grandeza romana. ¿Cómo es que, con tan poca variedad en el fondo de las ideas, nos entretiene y embelesa? Porque en sus versos respira el alma, porque no pretende ostentar ingenio. Es imposible no amar un natural tan ingenuo, tan sensible, tan bueno. Nada más frívolo, que los asuntos de sus composiciones; pero ¡qué lenguaje tan verdadero, tan afectuoso! ¡qué suave melancolía! El no parece haber premeditado sobre lo que va a decir. Sus sentimientos se derraman espontáneamente, sin orden, sin plan. Las apariciones de los objetos que los contrastan y las analogías que hacen nacer de improviso, es lo que guía su marcha. Su manera característica es la variedad en la uniformidad, la belleza sin atavío, una sensibilidad que no empalaga, un agradable abandono. (Naudet, *Biographie Universelle*).

Propercio (*Sextus Aurelius Propertius*) es un genio de otra especie. Nació en Mevania (hoy Bevagna en el ducado de Spoleto). Su padre, caballero romano que en la guerra civil había seguido el partido de Antonio, fue proscrito por el vencedor, y degollado en el altar mismo de Julio César; y si fuera verdad que este acto bárbaro se ejecutó por orden de Augusto, sería difícil perdonar las alabanzas que le prodiga Propercio. Verdad es que el joven poeta obtuvo por su talento la protección de Mecenas y Augusto. Era amigo de Virgilio, que le leyó confidencialmente los primeros cantos de su *Eneida*, como se infiere de la última elegía del libro 2, en que tributa un magnífico elogio al poema y al autor. Murió hacia el año 12 A.C., siete años antes que Virgilio y Tibulo, que fallecieron casi a un tiempo.

La posteridad ha vacilado acerca de la primacía entre Tibulo y Propercio. Hoy está decidida la cuestión. El lugar de Propercio, como el de Ovidio, es inferior al de Tibulo. Su estilo lleno de movimiento y de imágenes, carece a menudo, no diremos de naturalidad, sino de aquel abandono amable que caracteriza a su predecesor. Propercio le aventaja en la variedad, la magnificencia de ideas, el entusiasmo fogoso; pero no tiene su hechicero abandono. Sus afectos están más en la fantasía, que en el fondo del alma. Su erudición mitológica es a menudo fastidiosa,

como lo había sido la de su predilecto Calímaco. Otra censura merece; y es la de haber ultrajado más de una vez la decencia, a que nunca contravino Tibulo. Hay elegías en que su imaginación toma un vuelo verdaderamente lírico, como cuando canta los triunfos de Augusto, la gloria de Baco y de Hércules. Nos ha dejado también dos heroídas, que pasan por dos bellos modelos de este género semi-dramático: la de *Aretusa* a *Licotas* y la de *Cornelia* difunta a su marido *Paulo*. (*Biographie Universelle*).

Ovidio viene en la elegía después de Propertio, cronológicamente hablando; porque no nos parece justo mirarle como de inferior jerarquía. Ovidio fue en realidad uno de los ingenios más portentosos que han existido; y aunque no se le adjudique la primacía en ninguno de los variados géneros a que dedicó su fértil vena, él es quizás de todos los poetas de la antigüedad el que tiene más puntos de contacto con el gusto moderno, y que ha cautivado en todos tiempos mayor número de lectores. Mas, para juzgarle, es preciso verle entero. Considerarle ahora como elegíaco, después como épico, en una parte como dramático, en otra como didáctico, sería dividir ese gran cuerpo en fragmentos que, contemplados aisladamente, no podrían darnos idea de las dimensiones y el verdadero carácter del todo.

Su biografía es interesante; y envuelve un secreto misterioso, que no se ha descifrado satisfactoriamente hasta ahora. No podemos resistir la tentación de detenernos algunos momentos en ella.

Ovidio (*Publius Ovidius Naso*) nació en Sulmona el 13 de las calendas de abril, o 20 de marzo del año 43 A.C. Era de una antigua familia ecuestre. El y su hermano Lucio fueron a Roma a educarse en el arte oratorio bajo la dirección de los más célebres abogados; pero Ovidio era irresistiblemente arrastrado a la poesía, para la cual había manifestado disposiciones precoces, de que él mismo nos informa con su característica gracia en una de sus elegías. (*Tristes*, libro 4, elegía 10). Para perfeccionar su educación, fue enviado por sus padres a Atenas. Una muerte prematura le arrebató el hermano querido; y a la edad de diez y nueve años, único heredero del patrimonio paterno, ejerció en su patria los cargos que conducían a los empleos senatoriales; pero la dignidad de senador le pareció, como él mismo dice, superior a sus fuerzas. Exento de ambición, abandonó la carrera pública, y se consagró exclusivamente a las Musas. Tuvo relaciones de amistad con los grandes poetas, con las personas más distinguidas de su tiempo, y con Augusto mismo, que hacía versos y protegía liberalmente los talentos. En una reunión de caballeros romanos, que se celebraba anualmente en Roma, fue distinguido por el dominador del mundo, que le regaló un hermoso caballo. Ovidio se había granjeado por sus escritos una celebridad temprana: leídos al pueblo, en el teatro, como se acostumbraba entonces, eran vivamente aplaudidos; y al prestigio de un entendimiento cultivado y de

una bella y fecunda inspiración, se juntaban en él la finura y amabilidad en el trato social.

No sabemos los nombres de sus dos primeras mujeres. La tercera, a quien permaneció firmemente unido por toda su vida, y cuya virtud y constancia fueron su consuelo y apoyo en el infortunio, pertenecía a la ilustre familia de los Fabios. Marcia, mujer de Fabio Máximo, el más fiel y firme de sus amigos, y uno de los favoritos de Augusto, era a un tiempo parienta del emperador y de Fabio: circunstancia que, por desgracia de Ovidio, le dio entrada en la casa y los secretos de la familia de los Césares.

Los versos de Ovidio eran licenciosos; y su vida, desordenada. Ni los consejos de la amistad, ni la opinión pública, ni los clamores de la envidia pudieron triunfar de sus inclinaciones. Hallaba una gloria fácil en la popularidad de sus poesías elegíacas, fruto de una fantasía lozana y risueña, acalorada por el delirio de los sentidos. Publicó cinco libros de elegías, intitulados *Los Amores*, que después redujo a tres; y en ellos cantó a Corina, nombre supuesto, bajo el cual han creído algunos que designaba a Julia, hija de Augusto, y viudad de Marcelo, casada posteriormente con Marco Agripa, y de una triste celebridad por su escandalosa disolución. Pero esta conjetura parece desmentida por lo que el mismo Ovidio ha dejado traslucir sobre la causa de las iras de Augusto, no imputándose más delito que el de haber presenciado lo que no debía.

Al mismo tiempo que *Los Amores*, compuso las *Heroídas*, cartas que se suponen dirigidas por heroínas de la mitología o de la historia a sus amados, y género de composición de que Ovidio se llama inventor, aunque el de las cartas ficticias no fue desconocido de los griegos, y las dos elegías arriba citadas de Propercio pueden clasificarse en él sin violencia. Las *Heroídas* de Ovidio constituyen uno de los monumentos más notables que nos ha transmitido la antigüedad. El poeta prodiga en ellas las más ricas ficciones de los siglos heroicos; y aunque se repitan las ideas, y se reproduzcan demasiadas veces las quejas de un amor infeliz, es maravillosa la destreza con que el poeta ha sabido paliar la monotonía de los asuntos, variando siempre la expresión, y aprovechándose de todos los accidentes de persona y localidad de cada uno para diferenciarlo de los otros.

Dedicóse también por el mismo tiempo a la tragedia; y publicó su *Medea*, que manifiesta, dice Quintiliano, de lo que Ovidio hubiera sido capaz, si hubiera querido contenerse en los límites de la razón. En esta pieza, que se ha perdido, como todas las tragedias romanas anteriores a las de Séneca, arrebató el poeta la palma de la musa trágica a todos sus contemporáneos.

A los cuarenta y dos años de su edad, publicó su *Ars Amandi*. Este poema, colocado entre los didácticos, aunque lo que se enseña en él es la seducción y el vicio, se puede considerar como un retrato de Roma en aquella época de corrupción y tiranía. Ahí se ve la magnificencia

y el lujo de un pueblo que se ha enriquecido con los despojos de las tres partes del mundo; dueño del universo, pero avasallado por los deleites sensuales, y esclavo de un hombre. No por eso debe creerse que Ovidio haya contribuido a deteriorar las costumbres de su siglo; antes bien, es preciso reconocer que la depravación general influyó en el uso culpable que el poeta hizo demasiadas veces de su talento. Ovidio, aun en esta composición, respeta más la decencia del lenguaje, que Catulo, Horacio y Marcial, y que Augusto mismo, de quien se conservan odas infames. El *Ars Amandi* tuvo un suceso prodigioso; y sin embargo, las leyes callaron, y el poeta continuó gozando de los favores del príncipe diez años enteros.

Publicó poco después otros poemas del mismo género: el *Remedio del Amor*, donde, entre máximas y preceptos graves, se encuentran de cuando en cuando los extravíos de una imaginación licenciosa, y el *Arte de los Afeites*, en que, al paso que se proponen medios artificiales para corregir la naturaleza, se censura en las mujeres el excesivo anhelo de ataviarse y de parecer bien, y se recomienda la modestia como el primero de los atractivos de su sexo. Sólo se conserva un fragmento de cien versos. Menos todavía ha sido respetado por el tiempo su *Consuelo a Livia*, esposa de Augusto, afligida por la muerte de su hijo Druso Nerón, habido en primeras nupcias.

La familia de Ovidio se componía de una esposa querida, respetada de los romanos por su virtudes; de su hija Perila, que cultivaba las letras y la poesía lírica; y de dos hijos de tierna edad. Tenía en Roma una casa cerca del Capitolio y un jardín en los arrabales, que se complacía en cultivar con sus propias manos. Era sobrio; jamás cantó el ruidoso regocijo de los banquetes, ni los desórdenes de la embriaguez. No gustaba del juego. Ninguna pasión baja o cruel manchó su reputación. En sus extravíos mismos, se contuvo dentro de ciertos límites, que otros grandes ingenios de Grecia y Roma traspasaban sin rubor. Era ingenuo, sensible, agradecido. Reunía las cualidades del hombre amable a los sentimientos del hombre de bien. Pero cuando la fortuna parecía colmar sus votos, cuando sus versos hacían las delicias de los señores del mundo, cuando contaba entre sus amigos los personajes más ilustres por su rango o por sus talentos, una desgracia imprevista vino a herirle en el seno de la gloria, de los placeres y de la amistad. Contaba cincuenta y dos años, cuando Augusto le relegó a Sarmacia, a las últimas fronteras del imperio, habitada por bárbaros, sujetos apenas a la dominación romana. El *Ars Amandi*, publicado diez años antes, era el pretexto; la causa verdadera de la condenación es todavía un misterio. He aquí cómo la explica el erudito escritor que nos sirve de guía.

Tiberio, digno hijo de Livia, adoptado por Augusto, y destinado a sucederle, montaba ya las gradas del trono; y todo lo que podía poner estorbo a su ambición, alarmaba su alma sombría. Livia, por su parte, llenaba de celos y terrores el alma de su marido. Agripa Postumio,

nieto de Augusto, hubiera debido heredar el imperio. Livia le hizo sospechoso; Augusto le desterró. Julia, la hermana de Agripa, fue desterrada al mismo tiempo; y esta época coincide con la del destierro de nuestro poeta. ¿No se puede conjeturar que Ovidio, protegido, amado tal vez, por la primera Julia, abrazó los intereses de la segunda y del joven Agripa con demasiado celo, y se concitó así el odio de Tiberio y de Livia? Augusto lamentaba a sus solas la desventura de su nieto, excluido del trono para hacer lugar a un extraño. Temeroso de Tiberio, hostigado por Livia, esclavo en su propio palacio, debilitado por los años, entregado a prácticas supersticiosas, reducido a desterrar una mitad de su familia, después de haber visto perecer la otra, desahogaba su dolor en el seno de la amistad más íntima. Acompañado de un solo confidente, Fabio Máximo, algunos años después, fue a ver al desgraciado Agripa a la isla de Planasia, adonde estaba confinado, le prodigó las ternuras de un padre, lloró con él; y no se atrevió, con todo, sino a lisonjearle con la esperanza de mejor suerte. Máximo confió este secreto a su mujer; su mujer tuvo la imprudencia de revelarlo a Livia; y un hombre que había merecido toda la confianza del emperador, no tuvo más recurso que matarse. Su mujer muere pocos días después; Augusto fallece súbitamente en Nola; Tiberio reina; Agripa es asesinado; a Julia, su madre, se había dejado morir de hambre; y desde esta época, pierde Ovidio toda esperanza de restitución. Recuérdense sus estrechas relaciones con Fabio Máximo; ténganse presente los repetidos pasajes de sus *Tristes* y de sus *Pónticas* en que se acusa de imprudencia, de insensatez, de haber visto lo que no debía, de no haber cometido crimen; y se deducirá con bastante verosimilitud que los autores de su destierro fueron Tiberio y Livia; y que el haber sido sabedor y testigo de alguna trama palaciega en favor de los nietos de Augusto, fue la verdadera causa de su destierro.

Volvamos atrás. Ovidio dice el último adiós a Roma y a los suyos; maldice su fatal ingenio; quema sus obras; entrega también a las llamas sus *Metamorfosis*, a que no había dado aún la última mano, pero afortunadamente existían ya muchas copias de este inmortal poema, que es hoy el primero de sus títulos de gloria. El generoso Máximo, que no había podido consolarle a su salida de Roma, le alcanza en Brindis, estrecha entre sus brazos al amigo de su niñez, y le promete su apoyo. Ovidio, confinado a Tomos, a las orillas del Ponto Euxino, vive allí cerca de ocho años, entre las inclemencias de un clima helado y las alarmas de la guerra, en medio de tribus salvajes y hostiles y sin más protección que la de Cotis, rey de los tomitanos, dependiente de Roma. Un yelmo cubría muchas veces sus cabellos canos, tomaba la espada y el escudo, y corría con los habitantes a defender las puertas contra los ataques de los escuadrones bárbaros que inundaban la llanura, sedientos de sangre y pillaje. La poesía era todo su consuelo. Allí compuso sus *Tristes* y sus *Pónticas*, elegías admirables en que conserva todas las gracias de su estilo. Guardémonos de creerle, cuando nos dice que las desgracias habían

extinguido su genio, y que, viviendo entre los tomitanos, raza mezclada que hablaba un griego corrompido, se había hecho sármata, y perdido la pureza de su idioma nativo. Todo agrada en aquellos melancólicos trenos; y si repite a menudo sus quejas, sus votos, los dolores de tantas pérdidas amargas, la expresión es siempre natural, ingenua, variada: el poeta habla la lengua todopoderosa del infortunio, de un infortunio sin medida, sin término, sin esperanza.

Ovidio compuso en el destierro el *Ibis*, en que tomó, por la primera y última vez, el azote vengador de la sátira; y sin dejar ni el tono, ni el metro de la elegía, inmola a la detestación de la posteridad a un enemigo atroz, que quiere poner el colmo a su desventura, solicitando del príncipe la confiscación de sus bienes. *Ibis* (ave egipcia que, devorando las serpientes y reptiles, purgaba de ellos el país) era el título de una obra en que Calímaco se desataba con invectivas y execraciones contra Apolonio Rodio sin nombrarle. Ovidio siguió su ejemplo; pero se cree que su perseguidor había sido un liberto de Augusto, llamado Higino, despreciable escritor de fábulas mitológicas.

En su destierro, acabó también de escribir la más interesante de sus obras didácticas: los *Fastos* de Roma, de que sólo se conservan los seis libros relativos a los primeros seis meses del año. El poeta refiere día a día las causas históricas o fabulosas de todas las fiestas romanas; y nos da a conocer el calendario de aquel pueblo, y no poca parte de sus costumbres y supersticiones. En el sentir de algunos críticos, éste es el más perfecto de los poemas de Ovidio.

Otra obra didáctica suya fue el *Halieuticon*, que tiene por asunto la pesca, y ha sido elogiado por Plinio; pero de que sólo quedan reliquias desfiguradas por los copiantes. Ignoramos en qué periodo de su vida lo compusiese Ovidio; y lo mismo podemos decir de sus epigramas, de un libro contra los malos poetas, citado por Quintiliano, y de su traducción de Arato.

Ovidio escribió también versos jéticos, que acabaron de conciliarle el amor de los tomitanos. Decretos solemnes de aquel pueblo le colmaron de distinciones y alabanzas; y le adjudicaron la corona de yedra con que se honraba a los grandes poetas. Leyéndoles un día su *Apoteosis* de Augusto, compuesta en aquel idioma, se suscitó un prolongado murmullo en la concurrencia; y uno de ella exclamó: "Lo que tú has escrito de César debiera haberte restituido a su imperio". Consumido por sus padecimientos, sucumbió al fin hacia los sesenta años de edad, en el octavo de su destierro. (Villenave, *Giographie Universelle*).

Los escritos de Ovidio se distinguen por una incomparable facilidad; y cuando se dice incomparable, es preciso entenderlo a la letra, porque ningún poeta, antiguo ni moderno, ha poseído en igual grado esta dote. Pero ¡cuántas otras le realzan! Si tiene algún defecto su versificación, es su nunca interrumpida fluidez y armonía. Entre tantos millares de versos, no hay uno solo en que se encuentre una cadencia insólita, un

concurso duro de sonidos. Homero es fácil; pero ¡cuánto ripio en sus versos! Los de Lope de Vega se deslizan con agradable fluidez y melodía; pero cometiendo a menudo pecados graves contra el buen gusto y el sentido común. Ovidio no sacrifica la razón o la lengua al ritmo; no se ve jamás precisado a violentar el orden de las palabras o su significado; no revela nunca el esfuerzo; y su lenguaje, siempre elegante, transparente con la mayor claridad las ideas. En sus elegías es suave y tierno; el dolor se ha expresado pocas veces con más sentidos acentos. Las *Metamorfosis* forman una inmensa galería de bellísimos cuadros, en que pasa por todos los tonos desde el gracioso y festivo hasta el sublime. Si se le ofrecen a veces pormenores ingratos, como en los *Fastos* él encuentra un giro poético para comunicarlos. Abusa, es verdad, de las riquezas de su imaginación; es algunas veces conceptuoso; otras acopia demasiada erudición mitológica. Pero ábrasele donde quiera: por más que se repruebe aquella excesiva locuacidad, tan opuesta a la severidad virgiliana, por más que se descubran ya en él algunos síntomas de la decadencia que sufrieron poco después las letras romanas, su perpetua armonía, su facilidad maravillosa, su misma prodigalidad de pensamientos y de imágenes, nos arrastran; y es menester hacerse violencia para dejar de leerle.

La tragedia, según hemos visto, dio algunas flores a la guirnalda del amante de Corina. Otros poetas habían adquirido fama en este género de poesía, a que, sin embargo, podía tal vez aplicarse con más justicia que a la comedia el *maxime claudicamus* de Quintiliano. Entre ellos, se habla particularmente de Polión y de Vario.

Polión (*Cajus Asinius Pollio*), partidario de César en las guerras civiles, y posteriormente de Antonio, permaneció neutral entre éste y Octavio, cuya estimación o confianza mereció. Ilustróse en la guerra; pero lo que más le ha recomendado a los ojos de la posteridad, es la protección que dispensó a las letras y a los grandes poetas del reinado de Augusto. Horacio elogia sus tragedias.

Lucio Vario, amigo de Virgilio y de Horacio, cantó en una epopeya, que tuvo mucha nombradía por aquel tiempo, las victorias de Augusto y Agripa; se sabe que su juicio era de la mayor autoridad en materias de literatura; y su tragedia *Tiestes*, si se ha de creer a Quintiliano, podía ponerse en paralelo con cualquiera de las del teatro griego.

De los escritos de Polión, nada queda; y de los de Vario, un corto número de versos.

Nos sentimos inclinados a rebajar mucho de la idea ventajosa que nos da Quintiliano de la tragedia romana de esta época. La de Sófocles y Eurípides no podía nacionalizarse en Roma, donde le faltaba el espléndido cortejo de los coros, que le daba tanta solemnidad y grandeza en el teatro ateniense. La *comedia nueva* de los griegos pudo tener, y tuvo efectivamente mejor suerte, porque estaba reducida a piezas puramente dramáticas, sin ingrediente alguno lírico, como en los tiempos modernos. No creemos imposible la tragedia en pueblo alguno que tenga intelligen-

cia y corazón: la tragedia del pueblo de Roma, pero no la tragedia de Sófocles. Así las de Polión, de Vario, de Ovidio, invenciones felices, tendrían algún brillo como composiciones literarias; pero es cierto que no merecieron una acogida popular, como los dramas de Plauto y Terencio.

Las circunstancias que perjudicaron al desarrollo del drama romano, y a que los mismos Plauto y Terencio tuvieran dignos sucesores: fueron, por una parte, la magnificencia de los espectáculos públicos, en que, según la expresión de Horacio:

*Migravit ab aure voluptas
Omnis, ad incertos oculos et gaudia vana;*

y por otra, los combates sangrientos del anfiteatro, con los cuales era difícil que compitiera la representación ficticia de los dolores y agonías del alma. La primera de estas causas debía precisamente influir desventajosamente sobre todo drama; la segunda perjudicaba de un modo particular a la tragedia.

A pesar de estos inconvenientes, no vemos que dejase de haber numerosos auditorios para las piezas dramáticas de uno y otro género, pues en tiempo de Horacio eran concurridas las piezas de los antiguos Accio, Pacuvio, Afranio, Plauto y Terencio; Fundanio escribía comedias por el estilo de estos últimos; y se sostenían las *atelanas*, que conservaron su festividad y desenvoltura satírica hasta el tiempo de los emperadores. Hubo además por este tiempo una especie de espectáculo mixto, que obtuvo gran popularidad: los *mimos*. El mimo puro era la representación de la vida humana por medio de actitudes y gestos, sin acompañamiento de palabras: arte que llevaron los romanos a una perfección de que apenas podemos formar idea. El número de actores mímicos de uno y otro sexo era grande en Roma; y frecuente el uso que se hacía de ellos en las diversiones públicas y domésticas, y hasta en los funerales mismos, donde el llamado *arquímimo* tomaba a su cargo remedar el aire, modales, movimientos y acciones del difunto. Pero lo que debe ocuparnos aquí son las farsas en que un poeta suministraba el texto que debía, por decirlo así, glosar el actor, sea que éste pronunciase los versos, o que otra persona los recitase al mismo tiempo; pues parece que de uno y otro modo se ejecutaba la representación mímica. Estas farsas exhibían una pintura fiel de las costumbres, de las extravagancias, de las ridiculeces; y aun osaban parodiar los actos más serios, echando la toga senatorial sobre la vestidura del arlequín; pero degeneraban a menudo en bufonadas, chocarrerías y obscenidades. Según el testimonio de los antiguos, en los buenos mimos centelleaba el ingenio sin ofender la decencia; y excitaban en los espectadores emociones tan vivas, tan deliciosas, como las piezas de Plauto y Terencio.

Décimo Laberio, caballero romano, uno de los más famosos autores y compositores de mimos, habiendo incurrido en el desagrado de César,

fue forzado por el dictador a representar públicamente una de sus farsas. Laberio, que entonces contaba cerca de sesenta años, disculpó, en el prólogo, una acción tan impropia de su edad y su clase; y exhaló su dolor en términos que habrían debido mover la compasión del auditorio. Sin que lo contuviera la presencia de César, introdujo en la pieza picantes alusiones a la tiranía, que fueron fácilmente comprendidas por el pueblo. César, terminada la farsa, le regaló un anillo; y le permitió retirarse. Dirigióse, pues, a las gradas de los caballeros, donde no pudo hallar asiento. Cicerón, viendo su embarazo, le dijo que de buena gana le daría lugar, si no estuviera tan estrecho, aludiendo al gran número de senadores noveles creados por César. "No es extraño, le contestó Laberio, pues acostumbrabas ocupar dos asientos". Zahería de este modo la versatilidad de Cicerón entre Pompeyo y César. Se conserva, entre otras reliquias, el prólogo pronunciado en aquella ocasión; y Rollin, que lo elogia altamente, lo inserta en su *Tratado de Estudios*.

Otro mimógrafo célebre fue Publilio Siro. Esclavo en sus primeros años, recibió de su amo una educación esmerada, y poco después la libertad. Dedicóse a escribir mimos; y obtuvo en ellos los aplausos de muchas ciudades de Italia, y últimamente de Roma, donde, en un certamen literario, se llevó la palma sobre Laberio y sobre cuantos escritores trabajaban entonces para las fiestas teatrales. Publilio Siro gozó de una gran reputación en el más bello siglo de la literatura romana. Se han conservado algunas de las excelentes máximas de moral derramadas en sus mimos y expresadas con notable concisión en un solo verso. A este mérito, y a la decencia de sus escritos, se debió sin duda el uso que los romanos hacían de ellos en las escuelas, como atestigua San Jerónimo.

Vario, según hemos dicho, aspiró a dos coronas que no se han visto jamás reunidas en la frente de ningún poeta; y, si se ha de dar fe a sus contemporáneos, con tan buen suceso en la epopeya, como en la tragedia, aunque es de creer que ni en una, ni en otra, lo tuvo completo; y merece al menos alabanza por haber seguido el ejemplo del viejo Ennio, tratando asuntos romanos, el de Cicerón, cuyo *Mario*, sin embargo, no parece haber contribuido a su gloria, el de Terencio Varrón Atacino, que, además de traducir o imitar, con el título de *Jasón*, los *Argonautas* de Apolonio Rodio, cantó la victoria de César sobre los galos del Sena, el de Hostio, que compuso otra epopeya sobre la guerra de Iliria: poemas que tuvieron el honor de haber sido imitados por Virgilio en algunos pasajes. Dedicáronse muchos otros en esta época a la epopeya. Pero no podemos detenernos en nombres oscuros, cuando nos llama el príncipe de la poesía romana.

Publio Virgilio Marón nació el 15 de octubre del año de Roma 684, 70 A.C., en una aldea llamada hoy Petiola, entonces Andes, no lejos de Mantua. Todo hace creer que una granja fue su primera habitación; pastores, los compañeros de su niñez; el campo, su primer espectáculo. Educóse en Cremona; y a los dieciséis años de edad, se trasladó a Milán,

donde tomó la toga viril el día mismo de la muerte de Lucrecio, como si las Musas, dice Lebeau, hubieran querido señalar a su joven favorito como el poeta a quien pasaba la herencia de un gran genio. De allí fue a perfeccionar su educación a Nápoles, la antigua Parténope, famosa por sus escuelas, que conservaba, con la lengua de los griegos, las tradiciones de aquella nación ilustre y la afición a las letras y la ciencia. Allí estudió física, historia natural, medicina, matemáticas y todo lo que entonces formaba el caudal científico de la humanidad. Dedicóse sobre todo a la filosofía. Así Epicuro, Pitágoras, Platón, reviven en los versos de Virgilio; y nadie ha probado mejor qué de riquezas puede sacar la poesía de este comercio íntimo con los escudriñadores de la naturaleza y del alma humana. Después de la batalla de Filipos, se dirigió a Roma; y fue presentado por Polión a Mecenas, y por Mecenas a Augusto, de quien obtuvo la restitución de la heredad, de que había sido despojado su padre por el centurión Ario. (Tissot).

Criado en el campo, entre pastores, dotado de un alma tierna, pensativo, amigo de la soledad, poeta del corazón, avezado a expresar sus ideas en un estilo suave y melodioso, parecía nacido para el género pastoral. Ni al que había recorrido la Italia desde Milán hasta la encantada Parténope podían faltar, como cree el elegante escritor que nos sirve de guía, las inspiraciones de una bella naturaleza campestre; ni creo que haya motivo de pensar con el mismo escritor que la vida de los pastores ofreciese a esta especie de poesía un tipo más adecuado en Sicilia y en la edad de Teócrito, que en Italia y en el siglo de Augusto; ni existido jamás en parte alguna los pastores felices que diviertan sus ocios cantando amores y tradiciones nacionales, como los que el mismo escritor imagina haberse pintado al natural en los idilios de Teócrito. ¿Por qué, pues, lo que hay de pastoral en las *Bucólicas* del poeta de Mantua es en gran parte imitado, traducido de los idilios sicilianos? ¿Por qué Virgilio, con tantas dotes naturales y adquiridas, es tan inferior a su modelo? Yo encuentro la causa en la nobleza y elevación nativa del genio de Virgilio, que no se presta fácilmente a la égloga. Se le ve, comprimido en ella, arrojar el pellico, escaparse de los pastos y de los rediles, cada vez que puede, y remontarse a regiones más altas: *Paulo majora canamus*. No sabe dar dulces sonidos al caramillo, sino cuando toca tonadas tristes; entonces sólo es poeta verdadero y original; y si toma las ideas de Teócrito es para darles una expresión, una vida, de que Teócrito no era capaz. En la primera égloga, conversan dos pastores; Títiro feliz, y Melibeo desgraciado, expelido de su heredad, llevando delante de sí su menguada grey, huyendo de la soldadesca que se apodera de aquellos campos en otro tiempo venturosos. Casi todo lo que dice el primero es flojo y tibio; pero ¡qué sentimiento, qué profunda melancolía, qué movimientos apasionados en el segundo! Se presiente al poeta que cantará algún día la emigración troyana, como en los magníficos versos finales al autor de las *Geórgicas*.

El poeta de Sicilia tuvo gran parte en la égloga segunda del mantuano, cuya ejecución, es, sin embargo, más acabada, y sólo hace desear que tan brillantes versos expresasen una pasión menos abominable. La cuarta, que se cree destinada a celebrar el nacimiento de un hijo de Polión, combina con el estro poético las fantasías de un vaticinio misterioso, en que algunos imaginaron que se pronosticaba por inspiración divina la venida y reino del Mesías. En la sexta, Heine alaba en una nota el argumento y el modo de tratarlo: Sileno canta el origen del mundo, según las ideas de los más antiguos filósofos, y pasa luego rápidamente por varias fábulas hermoseándolo todo con imágenes de esmerada belleza, suavidad y dulzura. La égloga octava, como la primera de Garcilaso, consta de dos partes, que forman cada una un todo, y no tienen conexión alguna entre sí, excepto el preámbulo que las enlaza; pero, en el poeta castellano, los dos pastores expresan los sentimientos que verdaderamente los afectan, al paso que los de Virgilio contienen uno con otro en composiciones estudiadas, lo que entibia ciertamente el interés y la simpatía de los lectores. De la décima égloga que algunos miran como la mejor de todas, sólo podemos decir que tiene pasajes muy bellos y arranques valientes de delirio amoroso.

Tissot mira las diez églogas de Virgilio como los ensayos artísticos de un gran maestro que forma su estilo en bosquejos rápidos, pero de un gusto severo, y terminados a veces con el cuidado que ha de emplear un día en obras de mayor importancia. Tal vez es demasiado favorable este juicio. En algunas de ellas, no hay unidad, no hay plan; y se zurcen con poco artificio pensamientos inconexos, casi todos ajenos. Se encuentran también acá y allá versos flojos, insulsos, que desdichan de aquella severidad de juicio que resplandece en las producciones posteriores.

Otro defecto, aun más grave, si fuese real, hallaríamos nosotros en las alegorías perpetuas que algunos comentadores de estragado gusto han imaginado encontrar en varios trozos de las *Bucólicas*. Hay, sin duda, pasajes en que el poeta alude en boca de un pastor a la corte de Augusto, significando su gratitud al tirano de Roma, y tributándole la adoración servil de que todos los ingenios de aquel tiempo se hicieron culpables. Pero extender la alegoría a todos los pormenores de una égloga, es una puerilidad que no debemos imputar, sin más fundamento que analogías remotas e interpretaciones forzadas, a ningún poeta de mediana razón en el siglo de oro de las letras latinas.

Tal fue el primero y no muy feliz ensayo de los romanos en la égloga. En el género didáctico, Lucrecio hubiera bastado a su gloria; pero les estaba reservado otro título no menos brillante. Las *Geórgicas* de Virgilio no llegan a la altura del poema de la *Naturaleza* en sublimidad y valentía; pero en todas las otras dotes poéticas, le aventajaban; y en el todo son una producción más perfecta, a que no es comparable ninguna otra de su especie, antigua o moderna. Tissot desearía un orden más lógico en la distribución de las materias; pero esto haría desaparecer aquel aire

de espontaneidad y de entusiasmo casi lírico, que forman, a mi juicio, una de las excelencias de este poema. Nuestro autor censura también, y con sobrada justicia, la invocación a Octavio, como una indigna y absurda lisonja, contraria a todas las leyes del sentido común y del arte, pues en la entrada de una obra dedicada a la agricultura, no sólo se diviniza a un mortal, sino se le da más lugar a él solo, que a Ceres, Baco, Pan, Neptuno, Minerva y todas las divinidades tutelares del campo. Pero tal es el hechizo de la poesía de Virgilio, que no hay tiempo de reparar en los defectos. ¡Qué multitud de bellezas! ¡Qué suavidad de tonos! ¡Qué habilidad para amenizar la aridez de los preceptos y los más humildes pormenores, como por ejemplo, la descripción del arado y de los otros instrumentos de labranza! ¡Qué interés derramado sobre las ocupaciones campestres, sobre los ganados, sobre las plantas, sobre la microscópica república de las abejas! Todo vive, todo palpita, en aquella espléndida idealización de la agricultura. ¡Y qué arte consumado en los contrastes y las transiciones! ¡Con qué gracia pasa el poeta de las terribles tempestades de otoño, y del mundo espantado con el estruendo de los elementos, a la fiesta rural de Ceres! Los estragos de la guerra civil le arrancan dolorosos gemidos; y cuando parece por un momento olvidar su asunto, ¡qué naturalmente vuelve a él, exhumando con el arado las osamentas de los romanos, que dos veces han engrasado la tierra con su propia sangre, e implorando la piedad de Augusto hacia las campiñas desoladas y la agricultura envilecida! En el segundo libro, no respira menos el amor a la patria. El elogio de Italia, de su clima, de sus producciones, de las maravillas que la decoran, la vuelta de la primavera, la fiesta bulliciosa de Baco, y sobre todo, la pintura de la felicidad campestre, son pasajes que la última posteridad leerá con delicia. Las *Bucólicas* son un ensayo, en que hay negligencias, pormenores de poco valor, bosquejos imperfectos, lunares más o menos chocantes. En las *Geórgicas*, aparece un talento maduro, fecundo, variado, que es ya dueño de sí mismo; y se ha elevado a una altura asombrosa. Véase, entre otras muchas muestras, aquella pintura de los tormentos y crímenes de la codicia, entre las escenas risueñas de la vida campestre. Virgilio toca todos los medios de hacer amar a los romanos el campo; y su virtuoso desco de restituirlos a la sencillez antigua se ve estampado por todas partes en las *Geórgicas*. En el tercer libro, exceptuando la importuna apoteosis de Augusto, se encuentran bellezas nuevas y de una gracia particular. El pincel de Virgilio, cuando bosqueja las cualidades, las formas, la educación de los ganados, corre con encantadora facilidad, y siempre con la misma pureza de gusto. Complácese en escribir, con cuidado especial, todo lo concerniente a aquellas dos familias tan útiles al hombre: la una mansa, subordinada, apacible; la otra libre, fogosa, atrevida. Y todavía contemplamos embelesados este cuadro halagüeño, cuando se nos presenta el de la peste de los animales, en que Virgilio lleva la compasión y el terror a su colmo. No hay nada en poesía, dice Tissot, que iguale a la alta perfección

de este libro, que junta a sus otros méritos el de una distribución sabiamente ordenada. El cuarto libro, destinado a las abejas, ofrece menos interés; pero no es posible dejar de admirar los colores brillantes que se derraman sobre el asunto sin desnaturalizarlo; y los recursos inesperados, las gracias nuevas de que se vale el poeta para sostener la atención, terminando todo en la fábula de Aristeo, que deja impresiones profundas, como el desenlace de un drama. Júntese a todo esto la simplicidad elegante, la suavidad del verso, la armonía imitativa; y no extrañaremos que esta obra incomparable haya costado siete años de estudio y trabajo a un gran genio que ha probado bastante sus fuerzas, que se ha formado en la escuela de los griegos, y se ha enriquecido con todos los conocimientos de su tiempo. (Tissot).

Llegada la poesía didáctica a este punto, debía forzosamente bajar. Por apreciables que sean las tentativas de Ovidio y Manilio en este género, no pueden sostener la comparación con una obra que el voto unánime de los inteligentes ha mirado como la más perfecta del más grande de los poetas romanos.

Vario ocupaba acaso el primer lugar entre los épicos de su tiempo, cuando se presentó Virgilio a disputarle esta palma. Virgilio había concebido el plan de celebrar los hechos de Augusto. Ligar el nacimiento de Roma a la caída de Troya, adoptando las tradiciones nacionales de los romanos, dar un viso de legitimidad a la usurpación de Augusto, transmitiéndole la herencia de Eneas, padre de la raza de reyes que se creía haber fundado y gobernado la ciudad eterna; conciliar la veneración de los romanos al imperio de un príncipe que, después de haber derramado a torrentes la sangre de los pueblos, quería concederles los beneficios de la paz, y ocultar las facciones del verdugo bajo la máscara de la clemencia; predicar la monarquía moderada en un país tantos años desgarrado por los bandos civiles; y tal vez ablandar el alma de hierro del tirano encallecida en las proscripciones, inclinándola al olvido de las injurias, a la piedad religiosa, y a la moderación en el poder supremo, tales son las pretensiones de Virgilio; y la elección misma de sus héroes lo atestigua. El carácter que da al príncipe troyano, el pío Eneas, modelo de amor filial y de humanidad para con los enemigos mismos, no permite rehusar al poeta este tributo de reconocimiento. Enalzando a Octavio, ha querido Virgilio cooperar a la metamorfosis que se operaba en este insigne delincuente, y enseñarle a merecer el nombre de Augusto. En sentir de Fenelón, el reino de Príamo es una cosa accesoria en la *Eneida*; Augusto y Roma es lo que el poeta no pierde nunca de vista. Así en el primer libro, ¿por quién intercede Venus con el rey del cielo? Por Roma. El esplendor futuro de Roma es lo que Júpiter revela a su hija para consolarla; y la magnificencia de esta revelación eclipsa toda la majestad de Ilíón en el tiempo de su fortuna. ¿Por qué es arrancado Eneas al amor de Dido? Porque el padre de los dioses quiere asegurar a Roma el imperio del universo. Roma figura, junto con Cartago y Aníbal, en las sublimes

imprecaciones de esta reina desesperada. Cuando la guerra está a punto de estallar entre los troyanos y los rútuos, el Tíber, el palacio de Latino, las imágenes que lo adornan, los pueblos de Italia que corren a las armas, el templo de Jano, los sabinos, abuelos de Roma, todo nos habla de ella. En el octavo libro, se nos muestran las fuentes del Tíber, la humilde cuna de Roma, la roca Tarpeya, el futuro Capitolio en las esparcidas chozas de Evandro. En fin, Roma toda, sus misteriosos orígenes, sus combates, sus conquistas, sus ceremonias religiosas sus progresos hasta el apogeo de su gloria en la batalla de Accio y la sumisión del Eufrates, se nos muestran de bulto en la visión de los Campos Elisios y en el escudo fatídico de Eneas. Es cierto que esta duplicidad de asuntos, Roma y Troya, Eneas y Augusto, dañan a la unidad de la composición. Virgilio, penetrado de Homero, ha querido darnos en doce cantos una imitación de la *Ilíada* y de la *Odisea*; y unido a esto el propósito decidido de hacer entrar en una epopeya troyana la parte más rica de los anales romanos, se ha producido con vicio incurable el plan virgiliano; porque, o sucede que las mayores bellezas no están íntimamente enlazadas a él, ni el interés graduado como correspondía; o que las creaciones más felices menoscaban la grandeza del héroe, como en el cuarto libro, o apocan a los desterrados de Troya, que, después de los romanos del sexto y octavo libro, se nos antojan pigmeos, progenitores de una raza de gigantes. Pero tal vez una epopeya a la manera de la *Ilíada* no hubiera encontrado admiradores en un pueblo tan engraido de sí mismo, tan ufano de sus proezas y de la dominación del mundo. Virgilio ha tomado en cuenta el estado de las creencias, los progresos de la razón, el descrédito del politeísmo, las tradiciones nacionales que ocupaban tanto lugar en la historia, y el espíritu de la corte de Augusto. Era menester una Roma para que la poesía pudiese concebir el vaticinio de Júpiter en el primer libro, la reseña de la posteridad de Eneas, y las maravillas grabadas en el escudo del héroe por Vulcano. Aquí es Virgilio tan grande como su asunto; y ningún poeta le aventaja o le iguala, porque junta a la elevación del genio imponente la majestad romana, templada como es necesario que lo sea la autoridad inherente al sublime, por toda la pulidez y elegancia de los griegos.

En ninguna parte se hallará un canto de epopeya tan dramático como el segundo libro de la *Eneida*, en que alternativamente se ve estampada la grandeza homérica, la majestad de Sófocles y la sensibilidad de Eurípides. Ha sido menester tomar el pincel de la Musa trágica para trazar aquel gran drama de la ruina de Troya; y ni Eurípides, ni Racine han sido tan elocuentes para excitar la compasión y el terror. La Andrómaca de Virgilio es una obra maestra de composición, en que se cumple con todo lo que el decoro y el respeto a la virtud prescriben, y se manifiesta al vivo el poder de un sentimiento religioso y profundo sobre una de aquellas almas heroicas y tiernas cuya pureza no deslustra el infortunio. En la edad de Homero, y aun en la de Eurípides, este carácter no hu-

quiera tenido un tipo, y no podía tener un pintor. Del mismo modo, la Dido, aunque deudora de algunos rasgos al más trágico de los griegos, y al célebre Apolonio de Rodas, es una creación original realzada por una elocuencia de pasión que el poeta debe a su genio y a su siglo. Atenas no tiene nada que ponerle a su lado. Eran necesarios diecisiete siglos, religión y costumbres diversas, instituciones desconocidas de los antiguos, y el poder soberano de la mujer en las sociedades modernas; era necesario que se descubriesen nuevos misterios en una de las más borrascosas pasiones del corazón humano, para que Racine pudiera llegar a poseer el idioma que Virgilio presta a Dido.

Los seis últimos libros de la *Eneida*, dice Chateaubriand, contienen acaso excelencias más originales, más peculiares de Virgilio, que los seis primeros. En efecto, continúa Tissot, sólo en sí mismo ha podido Virgilio hallar inspiraciones para pintar la muerte de Niso y Eurialo, de Palante y Lauso, la de Camila, los lamentos de la madre del joven Eurialo, los tristes presentimientos de Evandro, el funeral de Palante, el guerrero que expira recordando a su patria, su dulce Argos, el dolor de Iuturna cuando ve acercarse el momento fatal de Turno, su hermano. En todas estas pinturas, el poeta romano revela un alma como la de Eurípides, pero con más suave tristeza, con un lenguaje más parecido al de las diferentes expresiones del dolor mujeril, y con una melodía, como la del acento de la mujer cuando es un eco fiel del corazón. El último esfuerzo del talento era hallar bellezas de otro orden comparadas con las que había dejado en los primeros seis libros; y esto es lo que ha hecho Virgilio excediéndose a sí mismo en la alocución de Aleto a Turno, en la lucha de Caco y Hércules, y en el himno en loor de este dios, himno que tiene todo el vigor y movimiento de un coro de Esquilo y al mismo tiempo el gusto puro del más perfecto de los escritores. Aun después de los trozos épicos sembrados en las *Geórgicas*, Virgilio parece haber guardado una poesía nueva para la *Eneida*.

Virgilio, para dar la última mano a su obra, quiso trasladarse a Atenas; y éste fue el motivo con que su amigo Horacio compuso aquella oda célebre, dirigida a la nave del poeta. En Atenas le encontró su protector Augusto a la vuelta del Oriente, y le acogió con su acostumbrado favor. Debía volver a Roma con el emperador; pero atacado de una enfermedad repentina sólo pudo llegar a Brindis (otros dicen Tarento); y allí falleció a la edad de cincuenta y dos años, el 19 A.C. Sus restos, llevados, según sus deseos, a Nápoles, se depositaron en el camino de Puzola. Virgilio instituyó herederos a su hermano materno Valerio Próculo, a Mecenas, Augusto, Vario y Plinio Tuca (*Plotius Tucca*), que, en vez de consentir en quemar la *Eneida*, como Virgilio mandaba en su testamento, se limitaron a quitar algunos versos imperfectos, sin permitirse la más leve adición. Era Virgilio de alta estatura, facciones toscas, cuerpo débil, estómago delicado; muy frugal y sobrio; naturalmente serio y melancólico. Gustaba de la soledad, y del trato de hombres virtuosos e ilustrados. Era

dueño de una casa magnífica cerca de los jardines de Mecenas; y gozaba de una fortuna considerable, que había debido a la munificencia de Augusto y de otros personajes de cuenta. Usaba noblemente de sus riquezas, abriendo su biblioteca a todos, y socorriendo con extremada liberalidad a sus numerosos parientes. Era tan modesto, que huía a la primera casa que se le deparaba para sustraerse a la muchedumbre que se agolpaba a verle, o le señalaba con el dedo. Cierta día, unos versos suyos que se recitaban en el teatro excitaron tanto entusiasmo, que toda la concurrencia se puso en pie; y el poeta, que asistía presente, recibió las mismas demostraciones de honor y respeto que se tributaban a Augusto. No se debe olvidar que el general Championnet en Nápoles y el general Miollis en Mantua se aprovecharon de los primeros instantes de la victoria de las armas francesas para honrar con un monumento la cuna y la tumba del poeta. No hay certidumbre de que se conserve su verdadera efigie.

Pocos años mediaron entre la *Eneida* y las *Metamorfosis*. Contamos este poema entre los épicos, porque es enteramente narrativo; y si bien los personajes y la acción varían a cada momento, cada fábula está enlazada a las contiguas de un modo ingenioso, que da cierta apariencia de unidad al conjunto. Tal fue a lo menos el plan del autor; y si se rompe algunas veces la continuidad, éstas son probablemente algunas de las imperfecciones que Ovidio se había propuesto corregir, pues él mismo dice que no dio la última mano al poema:

*Dictaque sunt nobis, quamvis manus ultima coepto
Defuit, in facies corpora verta novas.*

Aunque en las *Metamorfosis* se nota una manifiesta decadencia, como generalmente en las obras de Ovidio, comparadas con las de Horacio y Virgilio, no se puede negar que hay grandes bellezas en esta epopeya, brillando en ella, no sólo las dotes que caracterizan a todas las producciones del autor, y que ya dejamos notadas, sino excelencias peculiares. La narración es fluida y rápida; las descripciones, pintorescas. No faltan rasgos sublimes, ni discursos animados y elocuentes, aunque con cierto sabor de retórica, y sembrados de conceptos sutiles y epigramáticos. Entre las mejores muestras, pueden citarse las oraciones de Ajax y Ulises en el libro 13 y la exposición que hace Pitágoras de su sistema de filosofía en el 15. Abundan también excesivamente las sentencias; y en general encontramos demasiada imaginación e ingenio, aun donde sólo debiera hablar el corazón.

Demos ahora algunos pasos atrás; y examinemos en Horacio la poesía lírica de los romanos (pues casi toda se reduce a sus odas), los progresos de la sátira, y un nuevo género, el epistolar, que se confunde a veces con el didáctico.

Horacio (*Quintus Horatius Flaccus*) nació en Venusia, ciudad fronteriza de Lucania y Apulia, el 8 de diciembre del año 66 A.C. Su padre era liberto; ejerció el oficio de receptor en las ventas públicas; logró

hacer con su honrada industria una pequeña fortuna; y la empleó en dar a su hijo la mejor educación que pudo, educación no inferior a la que recibían entonces los hijos de caballeros y de senadores. No menos solícito de la instrucción literaria, que de las buenas costumbres del hijo, le llevaba él mismo a la escuela, y cuidaba de inculcar en su alma sanos principios, mostrándole con ejemplos prácticos los malos efectos del vicio y la disipación. Horacio, como muchos otros, fue a perfeccionar su educación en Atenas; y allí se encontró con Bruto, el austero republicano, uno de los asesinos de César. Horacio siguió el partido de Bruto, que le hizo tribuno de una legión romana. La primera vez que el joven Horacio vio una batalla, fue en las llanuras de Filipos, donde los republicanos fueron derrotados con gran pérdida; y el mismo Horacio huyó, arrojando deshonorosamente el escudo, *relicta non bene parmula*, como él mismo tuvo la ingenuidad de confesarlo. Horacio juzgó que no había resistencia posible a las armas del vencedor, que la república había exhalado su último aliento, que le era necesaria la paz, y sobre todo, se sentía poeta; y creyó que su genio le proporcionaría tarde o temprano algún asilo pacífico. Volvió, pues, a su patria arruinado; sus bienes habían sido confiscados; compró un cargo de amanuense del erario; y empezó a componer versos. Principió por la sátira, y por algunas odas en que procuró imitar los metros griegos. Granjeóse de este modo la amistad de Vario y Virgilio, que le presentaron a Mecenas. Esta primera entrevista con el favorito de Augusto, reservada por una parte, tímida y modesta por otra, no pareció haberle granjeado la aceptación de Mecenas, que era extremadamente circunspecto en la elección de sus amistades; pero al cabo de nueve meses, le llamó de nuevo, le contó desde entonces en el número de sus amigos, y le ofreció su mesa. Pocos años después, acompañó a Mecenas y Virgilio en un viaje a Brindis, que él mismo ha descrito con mucha naturalidad y donaire en la sátira 5 del libro 1º; y pocos sospecharían que en este viaje tan divertido, en que el poeta no habla sino de los incidentes más comunes y frívolos, se trataba de nada menos que de una negociación política entre Octavio y Marco Antonio, que se disputaban el imperio del mundo. A la vuelta, le dio Mecenas una bella heredad en las cercanías de Tíbur, mansión de delicias, que celebra muchas veces en sus versos, y donde, asegurado por la victoria de Accio, pudo ya entregarse sin inquietud a la filosofía y a las Musas. Joven, había sido bastante patriota para alistarse en la misma causa que Catón; pero ambicioso no fue jamás. Augusto quiso hacerle su secretario íntimo; Horacio rehusó; y el emperador, lejos de irritarse, siguió tratándole como su favorecido y su amigo. Horacio era un hábil cortesano; y las lecciones que da de este arte difícil manifiestan, como su propia conducta, que no lo creía incompatible con la pureza y la independencia de carácter. Accedía a las invitaciones de Mecenas en un tono que juzgaríamos hoy demasiado franco. "Espíritu noble, dice Julio Janin, que jamás quemó lo que antes adoraba; y celebró en sus obras a Catón y a Bruto, y a la vieja y santa

República". A la verdad, él fue cómplice de toda Roma en la divinización de Augusto; pero no canta con más entusiasmo sus victorias, que las leyes reformadoras de las costumbres; y cuando celebra al vengador de Craso, es a Régulo, el tipo de Roma republicana, al mártir de la disciplina antigua, a quien consagra casi entera una de sus mejores odas. El déspota se quejaba de que el poeta no le hubiera dedicado todavía ninguna de sus epístolas. "¿Temes, le dice, deshonrarte a los ojos de la posteridad manifestándole que eres uno de mis amigos?" Y con este motivo le dirigió al fin la epístola *Cum tot sustineas*, que, después de unos pocos renglones en alabanza del emperador, rueda toda sobre la literatura romana de su siglo; y es, bajo este punto de vista, una de las más instructivas. Si su juventud corrió en pos de los placeres, fue sin mengua de su reputación. Predicó siempre la moderación y la virtud; y consagró la edad madura al retiro, a la meditación, a la amistad y a la filosofía. Hizo profesión del epicureismo, pero sin esclavizarse a él.

Nullius addictus jurare in verba magistri,

sin desconocer los deberes del ciudadano, y la excelencia de la virtud, aun como medio de felicidad. Su divisa era la de los utilitarios modernos: *Utilitas justi prope mater et aequi*. Todo manifiesta en sus escritos la sencillez de sus costumbres, la modestia; y si, usando del privilegio de los poetas líricos, se promete la inmortalidad, y anuncia que será leído hasta de los galos e iberos, ¿cuánto no ha excedido la realidad a la profecía? Fue de pequeña estatura, de complexión delicada, legñoso; engordó demasiado en sus últimos años; y encaneció antes de tiempo. Murió a la edad de cincuenta y siete años.

Horacio emprendió varios géneros; sobresalió en todos; y en cada uno, ha diversificado bastante el tono y estilo.

Sucesor de Catulo en la lírica, amplió y mejoró los metros, pulió el lenguaje; y si no aventaja, ni acaso llega a la suavidad o la valentía de unos pocos rasgos de su predecesor (que, por otra parte, nos ha dejado un cortísimo número de producciones que pertenezcan verdaderamente a este género), le es en general muy superior en las ideas, en la riqueza del estilo y la sostenida elegancia. Hay mucha gracia y blandura en los cantos que ha consagrado al placer, y en los que con arte exquisito nos hace ver a la distancia la muerte y lo efímero de las dichas humanas, como para sombrear el cuadro. Hay sensibilidad y dulzura en las odas eróticas, que se rozan a veces con la sencillez del diminutivo madrigal; y mucha elevación y magnificencia en las odas morales, llenas de arranques patrióticos que hacen recordar al tribuno de Bruto. Las guerras civiles le hacen exhalar sentidos acentos; y sus cánticos de victoria se ciernen a veces en la verdadera región del sublime. La amistad no ha sido nunca más expresa, más cordial, más franca. Es punzante en sus yambos; y si excesivamente licencioso en algunos, se-

vero vindicador de la moral en otros. Los que escribe contra la hechicera Canidia (*At o deorum*) que, no obstante la crítica de Escaligero, me parecen los mejores de todos, presentan un pequeño drama, con rápidas y pintorescas escenas, en que alternan la compasión y el horror. Hasta poeta religioso es de cuando en cuando el filósofo epicúreo; y en sus himnos seculares no falta unción; pero lo que más le realza, es el sentimiento de la nacionalidad romana; y todo esto no agota aun la variedad extremada de asuntos y estilos de estas breves poesías, que abrazan un ámbito inmenso, desde los vuelos pindáricos hasta los juegos ligeros de Anacreonte.

Pero, a nuestro juicio, no es la oda la principal gloria de Horacio. En este género, quedó inferior a los griegos, según el dictamen unánime de la antigüedad; y ha tenido muchos y poderosos competidores en la Europa moderna, al paso que en la sátira y la epístola, ninguno le iguala.

En la época de que tratamos, había precedido a Horacio, como escritor satírico, Terencio Varrón, a quien se me ofrecerá volver más adelante. Varrón, que fue uno de los hombres más eruditos de su tiempo, compuso una especie particular de sátira, que de su nombre se llamó *varroniana*, y del de Menipo, filósofo cínico, natural de Gádara, en la Fenicia, a quien Varrón tomó por modelo, *menipea*. Las sátiras de Menipo estaban mezcladas de prosa y verso; y en los versos, se parodiaba a los más antiguos poetas. Varrón adoptó la misma mezcla; y aun introdujo varios metros, intercalando además pasajes griegos, y sazónando con la burla y el chiste las máximas de la más elevada filosofía. Ni de estas obras de Varrón, ni de las de Menipo, se conservan más que los títulos. Varrón Atacino, escritor fecundo, de quien ya hemos hablado dos veces, había probado también sus fuerzas en la sátira; pero, como escritor satírico, Horacio dejó muy atrás a todos sus predecesores, y a Lucilio mismo, en la poesía, en la pureza de gusto, la elegancia, la fina ironía, la urbanidad, el donaire. No tiene el tono sentencioso de Persio, ni la declamación colérica de Juvenal. Horacio emplea contra los vicios el arma del ridículo. La sátira novena del primer libro en que se refiere el encuentro de Horacio con un importuno, la tercera del segundo, en que se prueba que todos los hombres son locos; la quinta, en que Ulises consulta al adivino Tiresias; la séptima, en que Davo da lecciones de moral a su amo, son modelos del diálogo cómico. No es inferior la cuarta del mismo libro, en que un profesor de gastronomía expone los secretos de su arte con ridículo magisterio, pero en una versificación esmerada y una bella disertación, como se necesitaba para hermosear pormenores tan ingratos y frívolos. La descripción de la escena nocturna de hechicería en la octava del primero, tiene el mismo mérito de versificación y estilo; y es en extremo animada y graciosa. El convite de la octava del mismo libro es un drama festivo, en que se nos introduce a una mesa romana; y se nos representa un anfitrión vanidoso, de quien se burlan solapadamente sus convidados. Hay, en algunas, discursos y disertaciones que se reco-

miendan por una filosofía indulgente y amable, que pintan al vivo los perniciosos efectos de los placeres y las dulzuras de la vida retirada y modesta con una fortuna mediocre. Pero lo que hace singularmente deliciosa la lectura de varias sátiras, como la cuarta y la sexta del libro primero, es la pintura ingenua que el poeta nos da de sí mismo, de su educación, de su modo de vivir, en que se ríe de sus propias flaquezas con el mismo buen humor, que de las ajenas; en que se ve al cortesano de Augusto tributar, a la memoria del liberto a quien se gloria de haber debido el ser, un homenaje de gratitud y veneración que conmueve. El sentimiento no ha encontrado nunca una expresión tan verdadera y sencilla. Aun aquellos mismos que miran la poesía de los romanos como una copia pálida de la griega, exageración infundada, hija del espíritu de sistema, que domina hoy a la historia y a la estética, aun esos mismos se ven obligados a confesar que la sátira es toda romana; y a la de Horacio es a la que se debe esta calificación en un grado eminente. Lo que más difícil nos parece absolver de mal gusto, es la crítica que prefiere la elaborada acrimonia de Juvenal o la sentenciosa oscuridad de Persio a la naturalidad acantadora, la diafanidad, el exquisito abandono, la urbana finura, el pincel delicado de Horacio.

La epístola en verso es un género en que no tuvo modelos, y en que es preciso decir, aun después de lo que hemos dicho de sus sátiras, que se excedió a sí mismo, y es más perfecto, si cabe. Las hay de diferentes tonos y estilos, empezando por la esquila de convite y la carta de recomendación, y acabando por las literarias, críticas y didácticas; pero generalmente se nota una bien marcada diferencia entre el verso y dicción de estas poesías y el de las sátiras, siendo en las cartas menos cadencioso el verso y más suelto y espontáneo el lenguaje, como conviene al diverso carácter de la conversación familiar y de la correspondencia epistolar. En las morales, la independencia, la moderación en los placeres, las ventajas de la mediocridad, los tranquilos goces de la vida del campo, son los temas a que recurre frecuentemente, y que se hermosean con oportunas y rápidas observaciones, con apropiadas y vivas imágenes, sin estudio, sin ambicioso ornato. No están en el tono de la *Epístola Moral* de Rioja¹, excelente por otro estilo; nada que no sea sacado de la vida común y de las costumbres; nada del rigor estoico; ninguna acrimonia, ninguna énfasis; es un filósofo que se estudia a sí mismo, que ve en sí mismo los extravíos, las inconsecuencias, las contradicciones que censura, y que todo lo temple con la ingenuidad y la indulgencia. En esta especie, nos parecen particularmente felices la décima séptima y la décima octava, en que se dan consejos para el cultivo de la amistad y el buen uso del favor de los poderosos. Aparece allí el hábil cortesano, tanto como el elegante escritor; pero la cortesanía de Horacio no está reñida con la independencia de carácter; y de esto nos da una muestra notable en la epístola séptima a Mecenas, digna de leerse por más de un título. Las que tratan de literatura y poesía, no sólo contienen reglas

juiciosas, sino particularidades de mucho interés sobre el gusto de los romanos, sobre los estudios, sobre los espectáculos. Pero en las cartas de pura amistad es en las que mejor se conoce el talento amenizador de Horacio, que filosofa jugando, riendo, solazándose. Entre lo más exquisito que nos ha dejado el poeta de Venusia, contamos dos breves rasgos: recuerdos a Julio Floro y los otros compañeros de Tiberio en su expedición al Oriente, y la invitación a Torcuato. (*Epístolas* 3 y 5 del libro 1).

Horacio es inimitable como narrador. A su fábula de los *dos ratones* en la sátira sexta del libro segundo, hay pocas comparables en La Fontaine; y ¿qué cuento puede ponerse al lado del de Filipo y de Vulteyo Mena en la epístola a Mecenas arriba citada? ¿Ha bosquejado mejor algún moralista las felicidades que pueden gozarse con el trabajo y la honradez en los más oscuros senderos de la vida?

Resumamos con Julio Janin. Horacio es el hombre de la suave moral, de las efusiones íntimas, de las agradables y finas parlerías, de los goces elegantes: *simplex munditiie*. No hay un mal pensamiento en su espíritu; no hay un sentimiento malévolo en su corazón. Poeta de todos los tiempos, de todas las edades, de todos los países, de todas las condiciones de la vida. Cuerdo y aturdido, enamorado y filósofo dado a la meditación y nada enemigo de los buenos ratos de la mesa, cortesano y solitario, burlón de buena sociedad, enderezador de tuertos sin cólera y sin hiel. Leed sus epístolas. En ellas, es algo más que escritor y poeta: es él mismo. Allí se muestra con toda la sencillez y franqueza de su buen natural.

¡Cuánto es de lamentar que haya entre sus odas tres o cuatro ilegibles por su licenciosidad, y que sea necesario rayar algunos renglones de otras tantas sátiras para ponerlas en manos de los jóvenes!

Horacio es contado también en el número de los poetas didácticos por su *Arte Poética*, que es la última de sus epístolas. Toda, en efecto, es doctrinal, y de mucha más extensión que la más larga de las otras. "Se encuentran en ella, dice Villenave, excelentes preceptos sobre la composición poética, noticias históricas de la poesía, y en especial del drama, y hasta reglas de versificación y lenguaje; pero todo con tan poco orden, y se echan menos tantas cosas para un tratado completo, que el ingenioso Wieland ha llegado a creer que, no tanto se propone en ella el poeta dar lecciones a Pisón y a sus hijos, como arredrarlos, por encargo del padre, de la manía de hacer versos. Cualquiera que haya sido el objeto de Horacio, su *Arte Poética*, como la llaman, es para la poesía el código eterno de la razón y el buen gusto". A nuestro juicio, no es ésta una de las producciones más a propósito para dar a conocer lo que hay especial y característico en el genio de Horacio.

Después de Horacio y de Virgilio, era necesario que la poesía latina declinase. Ovidio fue la transición. En sus escritos, se conserva el esplendor de los bellos días de Augusto, pero entre nubes y sombras, que anuncian una rápida decadencia. De la pureza de Virgilio a la desa-

reglada exuberancia de Ovidio, que se deleita a veces en agudezas, y hasta en retruécanos, hay una distancia que no guarda proporción con los treinta y seis años que mediaron entre la muerte del uno y la del otro. Y es de notar que estos defectos aparecen ya en las obras juveniles de Ovidio; y se han desarrollado bastante en las *Metamorfosis*.

VIII

TERCERA EPOCA: ELOCUENCIA

A los oradores Craso y Antonio, que cerraron la época anterior, se siguieron inmediatamente muchos otros. Ninguna edad fue más fecunda de oradores, según Cicerón; y entre los que cita, merecen señalarse Julio, notable por la gracia y chiste con que condimentaba sus oraciones; Cota (*Cajus Aurelius Cotta*), que floreció en los tiempos borrascosos de Mario y Sila, y acusado ante el pueblo, habló con energía contra la corrompida administración de justicia, que estaba en manos de los caballeros, y se impuso voluntariamente el destierro, sin aguardar la sentencia, pero fue después restituido a la patria por el dictador Sila; otro Cota (*Lutius Aurelius Cotta*), orador fluido, elegante, pero de poco nervio, y (lo que era entonces una gran falta) de una voz algo débil, cónsul el año 63 A.C., y censor en el siguiente; P. Sulpicio, de elocuencia grave, animada, magnífica, sostenida por un metal de voz espléndido y por una gesticulación llena de gracia, pero perfectamente adaptada al foro, no al teatro; y dejando otros de inferior reputación, Hortensio, el célebre rival de Tulio.

Quinto Hortensio, ocho años mayor que Cicerón, era de una familia plebeya, ilustrada por nombres históricos. A la edad de diecinueve años, apareció por la primera vez en el foro, y con el más brillante suceso. Sirvió luego en el ejército, como acostumbraba la juventud romana; y fue uno de los *legados* o tenientes de Sila en la guerra contra Mitrídates. Vuelto a Roma, la halló viuda de sus más ilustres oradores, víctimas de las proscripciones, circunstancia que aumentó mucho su importancia en el foro. El año 80 A.C. fue su primera lucha con Cicerón, que defendía la causa de Quincio. En el cargo de edil curul, dio juegos públicos de extraordinaria magnificencia; y distribuyó trigo al pueblo. Subió después a la pretura y al consulado; y estaba ya designado cónsul, cuando tomó la defensa de Verres, acusado por Cicerón; pero, a pesar de sus esfuerzos y de las poderosas conexiones del reo, le fue imposible salvarle. Como hombre de cuenta, siguió el partido de los grandes; y perteneció a la fracción que el pueblo designaba con el título de los *siete tiranos*. El y Cicerón, no obstante su rivalidad, permanecieron siempre amigos; y cuando Clodio propuso al pueblo el destierro de Cicerón, Hortensio

se presentó en la plaza pública vestido de duelo; y fue atacado y casi muerto por los satélites del faccioso tribuno. En uno de sus alegatos, se le rompió una vena; y murió a la edad de sesenta y cuatro años. Ninguna de sus obras ha llegado a nosotros; y sólo sabemos, por el testimonio de los antiguos, que su elocuencia era florida, con un tinte de la copia asiática, sentenciosa, elaborada, llena de rasgos más agradables que necesarios. Ayudábanle una prodigiosa memoria, una voz sonora, y un gesto, en que sólo se podía tachar el excesivo estudio.

Hortensia, su hija, fue heredera de su talento. Los triunviros Marco Antonio, Octavio y Lépido habían querido imponer a las matronas romanas una contribución para los gastos de la guerra. Las más distinguidas se reunieron; y después de varias gestiones inútiles, se determinaron a presentarse a los triunviros. Hortensia tomó la palabra; y pronunció un hermoso discurso. Los triunviros irritados las mandaron salir; y si el pueblo no se hubiese declarado en favor de ellas, habrían sido maltratadas. Mas, aunque no lograron completamente su objeto, consiguieron que mil cuatrocientas que habían sido sujetas al impuesto, quedasen reducidas a cuatrocientas.

Fueron contemporáneos de Hortensio: un Marco Craso, de pocas disposiciones naturales, poco instruido, declamador monótono, y que suplía hasta cierto punto estos defectos a fuerza de diligencia y trabajo, y por el orden y claridad de su exposición; un C. Fimbrio, no destituido de elegancia, pero cuya excitación clamorosa rayaba en furor; un Cneo Léntulo, que juntó con la nobleza de la figura, la graduada sonoridad de la declamación y el animado gesto, en que era excelente, también la mediocridad de talento, y hasta la pobreza de lenguaje; un Marco Pisón, erudito en letras griegas y latinas, más que ninguno de sus predecesores, agudo, cuidadoso en el uso de las palabras, frío, a veces chistoso, nimiamerite irascible, poco a propósito por su delicada salud para las causas forenses; un Publio Murena, dado al estudio de las antigüedades, pero que en la oratoria debió más a la industria y laboriosidad, que a la naturaleza; un Cayo Mácer, a cuyas dotes no comunes quitaron toda autoridad y recomendación sus malas costumbres; un Cayo Pisón no destituido de inventiva, ni de abundante elocuencia, y diestro en hacerlas valer con el juego de la fisonomía; un L. Torcuato, elegante, urbanísimo; un Marco Mesala, laborioso, diligente, sagaz y de mucha experiencia en el foro; Cneo Pompeyo, el antagonista de César, lleno de dignidad en el lenguaje, la acción y la voz; y el mismo César, grande en todo, de quien hablaremos con la debida extensión, cuando se trate de la historia.

No nos quedan de todos estos oradores más que los nombres; pero tenemos muchas de las oraciones de Tulio, en quien es preciso detenernos.

Marco Tulio Cicerón nació en Arpino, patria de Mario, el mismo año que el gran Pompeyo, el 3 de enero del 647 de Roma, o 105 A.C. Su familia había pertenecido largo tiempo al orden ecuestre, sin ilus-

trarse con los grandes cargos de la república. El orador Craso dirigió sus estudios. La lectura de los escritores griegos, la poesía, ocuparon su juventud más temprana. En medio de los trabajos inmensos con que se preparó a la elocuencia, militó bajo las banderas de Sila. Oyó las lecciones de Filón, filósofo académico, y de Molón, profesor de retórica. Después de las procripciones de Sila, apareció en el foro, primero en causas civiles, y después en la defensa de Roscio Amerino, acusado de parricidio. Era preciso hablar contra Crisógono, libertino de Sila, cuya protección terrible espantaba a todos los viejos oradores. Cicerón se presenta con el denuedo de la juventud, confunde a los acusadores, y obtiene la absolución de Roscio. Su alegato fue oído con el mayor entusiasmo. Hay en él un color de imaginación, una audacia mezclada de prudencia y destreza, un exceso de energía, una exuberancia, que agrada y arrastra. Cicerón, después moderado por la edad y el estudio, señaló algunas faltas de gusto en esta primera producción verdaderamente oratoria, y no hay duda que purificó su estilo; pero ya está allí su elocuencia. No fue aquélla la sola causa en que se expuso al enojo del dictador; y tal vez por eso, como por descansar de sus pesadas tareas, y fortificar su salud, se determinó a viajar. Encaminóse a la metrópoli de las letras, Atenas, donde pasó seis meses, con su amigo Tito Pomponio Atico, en los placeres del estudio y de la conversación con filósofos de todas las sectas. Créese haber sido entonces, cuando se inició en los misterios de Eleusis. Dirigióse luego al Asia. Un día, en Rodas, declamando en griego en la escuela de Molón, fue vivamente aplaudido por el auditorio. Molón permaneció silencioso; e interrogado por el joven orador: "Yo también te alabo y te admiro, respondió, pero me duelo de la Grecia, cuando pienso que el saber y la elocuencia, únicas glorias que le restan, se las quitan, y las transportan a Roma". Vuelto a la capital, defendió a Roscio, su amigo y su maestro en el arte de la declamación. A la edad de treinta años, solicitó la cuestura, para la cual fue elegido en primer lugar por el unánime sufragio del pueblo. Destinado a la de Lilibeo en Sicilia, durante una grande escasez, se condujo con bastante habilidad para abastecer a Roma con los trigos de aquella fértil provincia, sin hacerse odioso a los habitantes. Su administración, y la memoria que los sicilianos conservaron de ella, prueban que, en los consejos admirables que después dio a su hermano Quinto, no hacía más que recordar lo que él mismo había practicado. Vuelto a Roma, se ocupó de nuevo en la defensa de las causas de los particulares, y fue sin duda un día bien honroso para Cicerón aquel en que los embajadores de la Sicilia vinieron a pedirle venganza de las concusiones y crueldades de Verres. Era digno de la confianza de un pueblo. El tiránico pretor era todopoderoso en Roma por sus conexiones, y por sus inmensas riquezas, con las cuales se jactaba de poder comprar la impunidad. Cicerón pasó a Sicilia a recoger testimonios sobre la conducta del reo; y percibiendo que los amigos de Verres procuraban dilatar el juicio hasta el año siguiente, en que Hor-

tensio que le patrocinaba iba a ser cónsul, y haría uso de su poder para salvar a su cliente, no vaciló en sacrificar el interés de su elocuencia al de la causa; y sólo trató de que se oyese a los testigos. Hortensio enmudeció ante la evidencia de los hechos; y Verres, atemorizado, se sometió voluntariamente al destierro, sin aguardar la sentencia. Las siete oraciones que Cicerón compuso para esta causa, y de que sólo se pronunciaron dos, son todavía la obra maestra de la elocuencia judicial.

Cicerón ejerció el año siguiente (684 de Roma) la edilidad, magistratura onerosa; y aunque su fortuna no era considerable, supo granjearse, con una moderada magnificencia, el favor del pueblo. Después del intervalo acostumbrado de dos años, se presentó como candidato para la pretura. La ciudad estaba en tal fermentación, que fue necesario repetir hasta por tercera vez la elección de pretores, porque las dos primeras juntas populares se habían disuelto sin efecto. Cicerón, sin embargo, fue nombrado en todas tres para la primera pretura por los sufragios de todas las centurias.

Desde esta época, asomó en él aquella débil política que le hizo transigir tantas veces con su conciencia para asegurar su elevación, y dar pábulo a su inmoderada sed de gloria, de una gloria falsa, según sus propios principios, pues consistía toda en la influencia personal y los aplausos de un pueblo corrompido y veleidoso. Concilióse la amistad de Pompeyo, que era el ciudadano más poderoso de Roma; hízose su panegirista y su más celoso partidario. Cuando el tribuno Manilio propuso que se confiriese a Pompeyo el mando de los ejércitos en la guerra contra Mitrídates con facultades extraordinarias, apareció Cicerón por la primera vez ante el pueblo; y pronunció su oración *Pro lege Manilia*, en que prodiga las más excesivas alabanzas a aquel general. La exageración desmesurada fue siempre uno de los vicios de su elocuencia. Aquel mismo año, en medio de las ocupaciones de la pretura, defendió varias causas, entre otras, la de A. Cluencio, caballero romano de gran fortuna. Después patrocinó la del ex tribuno C. Cornelio, en cuya defensa pronunció dos oraciones, que fueron contadas entre las más perfectas y vigorosas producciones oratorias; pero que, por desgracia, no existen.

Catilina, que no había podido obtener el consulado, tramaba una revolución. Acusado de extorsiones en su gobierno de Africa, estuvo a punto de ser patrocinado por Cicerón, que conocía perfectamente sus crímenes y su peligroso carácter; pero no podía ser sincera ni durable la unión de dos almas tan opuestas. Catilina se hizo absolver, sobornando a los jueces; apareció de nuevo entre los aspirantes al consulado el mismo año en que Cicerón; y tuvo la osadía de insultar a su competidor, que le respondió con una elocuente invectiva en el senado. (Oración: *La toga cándida*). Tenía que luchar contra la envidia de muchos nobles que veían en él un hombre nuevo, es decir, de una familia que no había sido condecorada con las altas magistraturas; pero su mérito y el

temor de los designios de Catilina triunfaron. Fue elegido cónsul, no por escrutinio, según la costumbre, sino en voz alta, y por la unánime aclamación del pueblo romano. El consulado de Cicerón (año 690 de Roma) fue la época más brillante de su vida política. Roma se hallaba en una situación violenta. Catilina maniobraba para obtener el próximo consulado, alistaba conspiradores, levantaba tropas. Era menester que Cicerón hiciera frente a todo; y principiaba por ganar a su colega Antonio, renunciando por su parte al sorteo de las provincias consulares. Reunió al senado y al orden ecuestre en la defensa de la salud común; y se captó el favor del pueblo, sin dejar de sostener con espíritu los principios del actual gobierno. De la destreza con que supo conciliar estas dos cosas al parecer incompatibles, tenemos una muestra notable en su discurso contra el tribuno Rulo, que proyectaba una nueva ley agraria, creando, para ejecutarla, una comisión revestida de facultades exorbitantes, ominosas a la libertad. La política de Cicerón está aquí toda entera en su elocuencia. A fuerza de sagacidad y talento, consigue que el pueblo rechace una ley popular.

No puede dudarse que la habilidad del cónsul en captarse la buena voluntad del senado, el orden ecuestre y el pueblo, fue el arma más poderosa con que pudo contrarrestar a Catilina. Toda la república se puso en manos de un hombre solo; y los conjurados, no obstante su número, se encontraron fuera de la ley, y aparecieron como enemigos públicos. El vigilante cónsul, procurándose inteligencias, entre aquella multitud de hombres perversos, tenía pronto aviso de cuanto pensaban; y asistía, por decirlo así, a sus consejos. El senado expidió el famoso decreto que en los grandes peligros confería un poder dictatorial a los cónsules: *Videant consules ne quid respublica detrimenti capiat*. Catilina, que osó presentarse como candidato en los comicios consulares, fue rehusado de nuevo. Desesperado, reúne a sus cómplices; les da el encargo de incendiar la ciudad; y les anuncia que va a ponerse a la cabeza de fuerzas que le aguardaban en Etruria. Dos caballeros romanos le prometen asesinar a Cicerón en su propia casa. Cicerón, instruido de toda por Fulvia, cuyo amante Curio era uno de los conjurados, convoca al senado en el Capitolio; y entonces fue cuando pronunció contra Catilina, que todavía disimulaba, y había concurrido como senador, aquella improvisada y fulminante invectiva que todos conocen (la primera *Catilinaria*). Atónito Catilina, salió del senado, vomitando amenazas; y llegada la noche, partió para Etruria. Al día siguiente, convocó Cicerón al pueblo; y le instruyó de todo (segunda *Catilinaria*). Sabiendo que Léntulo, uno de los partidarios de Catilina que permanecían en Roma, trabajaba en seducir a los diputados de los alóbroges, persuadió a éstos que fingieran entrar en el plan; y apoderándose de sus personas y cartas, que presentó al senado, hizo patentes los designios de los conspiradores. Los que se hallaban en la ciudad fueron arrestados. El senado reconoce los grandes servicios del cónsul; y el pueblo le aclama como el salvador de la patria. Cicerón

pronunció entonces su tercera *Catilinaria*, en que da cuenta de los últimos sucesos al pueblo, y los atribuye a una providencia manifiesta de los dioses, interesando los sentimientos religiosos y las creencias supersticiosas de los romanos, sin olvidarse a sí mismo. Tratábase de castigar a los presos para sosegar la alarma. Ventilóse la cuestión en el senado. Era, por lo menos, dudoso que pudiese autoridad alguna imponer la pena de muerte a un ciudadano sin forma de juicio. César sostuvo la negativa; y Catón se declaró sin rebozo por la opinión contraria, que prevaleció por fin; y Cicerón tomó sobre sí esta inmensa responsabilidad. Léntulo y sus cómplices fueron ejecutados en la cárcel por orden del cónsul, que presintió desde entonces las venganzas que provocaría, y antepuso la salud del estado a la suya. Catilina fue derrotado; y quedó en el campo de batalla. Roma, salvada por la vigilancia del cónsul, le saludó con el título de *padre de la patria*.

En medio de tan violenta crisis, no le faltó tiempo para ejercitar su elocuencia en defensa de Marcelo, designado cónsul para el año siguiente, acusado de manejos ilegales en la elección. Eran sus acusadores el jurisconsulto Servio Sulpicio, que había sido propuesto en ella, y el austero Catón, que profesaba la filosofía de los estoicos, amigos ambos de Cicerón. El alegato de éste es una obra maestra de oratoria y de fino donaire contra la vanidad de los jurisconsultos que daban una vasta importancia a su ciencia, y contra las absurdas exageraciones de la doctrina estoica, rechazada por los innatos instintos del corazón humano. El auditorio y los jueces mismos no pudieron contener la risa; y Catón, delicadamente satirizado, exclamó: "¡Qué cónsul tan bufón tenemos!" Pero este cónsul bufón velaba al mismo tiempo incesantemente por la salud de Roma; y espiaba todos los movimientos de los conjurados.

No tardó la envidia en hostigarle. Un tribuno sedicioso no le permitió dar cuenta de su administración. Al deponer el consulado, no pudo más que pronunciar este sublime juramento, repetido por todo el pueblo romano: "Juro que he salvado la república". César le era hostil. Pompeyo, ligado con César y Craso, no hallaba en él un instrumento tan dócil, como convenía a sus miras de grandeza y prepotencia. Cicerón se había granjeado una reputación, una popularidad, que inquietaba al triunvirato. Quisieron humillarle. Vio eclipsado su crédito; y se entregó más que nunca a las letras. Publicó entonces las memorias de su consulado en griego; y compuso un poema latino sobre el mismo asunto: obras ambas perdidas, superfluas para su gloria. La tempestad estalló en el tribunado de Clodio, que propuso una ley declarando traidores a todos los que hubieran mandado dar muerte a ciudadanos romanos no condenados por el pueblo. El ilustre consular se vistió de luto; y seguido del orden ecuestre y de una comitiva numerosa de jóvenes nobles, se presentó en las calles de Roma, implorando la clemencia del pueblo, mientras que el tribuno, a la cabeza de sus satélites armados, le insultaba, y aun osaba atacar al senado. Los dos cónsules favorecían al tribuno;

y Pompeyo abandonó a Cicerón, que aceptó anticipadamente el destierro, anduvo errante por la Italia, se vio repulsado en la Sicilia por un gobernador antiguo amigo suyo, y huyó a Tesalónica. En tanto se arrasaban sus casas de campo; y en el terreno de la que habitaba en Roma, se edificaba un templo a la libertad. Muchos de sus muebles se pusieron en almoneda; y nadie se presentó a comprarlos: el resto se lo repartieron los cónsules. Su mujer misma y su hija fueron insultadas. Estas tristes noticias llegaban una tras otra al desterrado, que, perdiendo toda esperanza, recelaba de sus mejores amigos, maldecía su gloria, se arrepentía de no haberse dado la muerte, y mostraba demasiado que el genio y la elevación de ideas no preservan siempre de una debilidad vergonzosa.

No tardó, empero, una reacción favorable. La osadía de Clodio llegó a su colmo; y aun sus fautores no pudieron tolerarle más tiempo. Pompeyo ofreció su auxilio; y el senado declaró que no trataría de asunto alguno antes de la revocación del destierro. El año siguiente, merced a los esfuerzos del cónsul Léntulo y de varios tribunos, revocó el pueblo la sentencia, a pesar de un tumulto sangriento, en que Quinto, hermano de Cicerón, fue peligrosamente herido. Se votaron acciones de gracias a los ciudadanos que habían acogido al proscrito, que al cabo de diez meses de ausencia, volvió a Italia lleno de alborozo. Recibióle el senado en cuerpo a las puertas de Roma. Su entrada fue un triunfo. La república se encargó de reparar sus pérdidas. Pero su regreso fue la época de una *vida nueva*, como él mismo la llama, esto es, de una política diferente. El que antes se jactaba de celoso republicano, engañado apenas por las huecas exterioridades con que le halagaba Pompeyo, se unió a él. Percibía que la elocuencia no era ya en Roma un arma bastante poderosa por sí misma, sin el apoyo de la fuerza. Clodio, a la cabeza de sus satélites, estorbaba el restablecimiento de las casas de Cicerón; y le acometió algunas veces en las calles. Las asonadas eran frecuentes en Roma. Pero, en medio de tantas inquietudes, tuvo bastante calma y serenidad para componer sus tratados oratorios, y para abogar en el foro, donde, por congraciarse con Pompeyo, defendió a Vatínio y Gabinio, hombres malvados y enemigos mortales suyos. A la edad de cincuenta y cuatro años, fue recibido en el colegio de los augures; y poco después, la catástrofe del turbulento Clodio, muerto a manos de Milón, le libró de su más temible adversario. Conocido es de todos el bello alegato en defensa del homicida, que había sido uno de sus más decididos amigos; pero se turbó al tiempo de pronunciarlo, intimidado por el aspecto de los soldados de Pompeyo, y por los gritos de los partidarios de Clodio.

Nombrado gobernador de Cilicia, hizo la guerra con buen suceso; rechazó a los partos; se apoderó de varias fortalezas de bandidos, hasta entonces inexpugnables; y fue saludado por su ejército con el título de *imperator*, que le lisonjeó mucho, y de que hizo alarde, aun en sus cartas a César, vencedor de los galos. Llevó su vanidad hasta solicitar el honor del triunfo, y hasta quejarse de Catón, que, a pesar de sus vivas instan-

cias, no apoyaba sus pretensiones. Más estimables que todas las glorias militares, fueron la justicia, moderación y desinterés de su administración. No quiso aceptar los presentes forzados que solían hacerse en las provincias a los gobernadores romanos; reprimió todo género de extorsiones, aligeró los impuestos, cedió a las ciudades aun las contribuciones que la costumbre autorizaba para la subsistencia y esplendor de los gobernadores romanos y de su numerosa corte: contribuciones cuantiosísimas, cuya remisión las habilitó para descargar una parte considerable de las deudas de que estaban agobiadas. Era uno de los medios de enriquecerse a que recurrían los gobernadores romanos el préstamo de dinero a la más exorbitante usura, hasta la de cuatro por ciento al mes. Y ¿quién imaginaría que se deshonraba con esta infame extorsión aquel Marco Bruto que afectaba una virtud tan rígida, y tan exaltado patriotismo? Cicerón había limitado el interés al doce por ciento anual; y mantuvo la observancia de esta regla contra el mismo Bruto, a pesar de sus sollicitaciones, apoyadas por las de sus otros amigos. Esta conducta, tan rara en su tiempo, en que los grandes de Roma, consumida por el lujo, apetecían los gobiernos provinciales para restablecer su fortuna exprimiendo a los desgraciados habitantes, es el más bello título de gloria de Cicerón, que, sin embargo, inconsecuente a sus principios, no hallaba un teatro digno de su genio, sino en la corrompida Roma, envuelta en facciones de inmoral y descarada ambición, entre las cuales le era preciso escoger. La desavenencia entre Pompeyo y César pronosticaba una nueva borrasca. La guerra civil estalló al fin. ¡Qué de vacilaciones, qué pusilanimidad en el alma de Cicerón! Ha sido una fatalidad para su nombre la conservación de sus cartas familiares. Ellas revelan día por día la confusión de aquella alma apocada que ama la virtud y carece de resolución para practicarla, que se contradice a menudo en sus juicios acerca de los hombres y de las cosas, que falta aun a la veracidad con sus mejores amigos, que quiere ahogar sus propios escrúpulos con sofismas, y observa atentamente el horizonte para elegir el rumbo: alma flaca, y que con todo eso (tal es el prestigio de aquellas inimitables cartas) se hace perdonar sus flaquezas, se hace amar, y parece más digno de compasión, que de censura. Es imposible desconocer que en circunstancias menos difíciles, y sin esas íntimas revelaciones que nos hace en su correspondencia, habría dejado tal vez una gloria sin mancha. Su incomparable genio brillaría a nuestros ojos con una luz pura; y su elocuencia nos parecería doblemente hechicera. Pero sigamos el hilo de los sucesos. César marchó a Roma; y su imprudente rival se vio reducido a huir con los cónsules y el senado. Cicerón no le siguió por entonces. César se vio con él; y no logró disuadirle de seguir a Pompeyo, a lo que, después de una larga fluctuación, se decidió. Llevó al campo de los pompeyanos sus tristes presentimientos y su desfavorable concepto de uno y otro partido, que manifestó sin reserva, y (lo que se perdona mucho menos) con agudos sarcasmos: no le era dado irse a la mano en su propensión a la ironía.

Después de la batalla de Farsalia, renunciando a todo pensamiento de guerra y de libertad, volvió a Italia, gobernada por Marco Antonio, teniente de César; y tuvo que devorar allí no pocas mortificaciones y amargura hasta el momento en que le escribió el vencedor. César tuvo la generosidad de desentenderse de su conducta para con él; y le recibió a su amistad. Dedicóse entonces con nuevo ardor a las letras y la filosofía. Divorcióse de Terencia; y se casó con una joven y rica heredera, de quien había sido tutor. El descalabro de su fortuna le indujo a contraer este enlace, que ha sido con razón censurado. En esta época, se retiró de la vida pública; y escribió el elogio de *Catón*, asunto delicado para el dictador y su corte. Bruto dio a luz otra composición sobre el mismo personaje. César, con su característica magnanimidad, lejos de manifestarse ofendido, aplaudió esas obras, y contestó a ellas, como lo había hecho poco antes Hircio, acusando con vehemencia al suicida de Utica; pero con **expresiones de alabanza y respeto a Cicerón**. Decía César que, leyendo la obra de este último, se había hecho más copioso, pero que, después de leer la de Bruto, se creía más elocuente. De estas cuatro composiciones, no queda nada.

El republicanismo de Cicerón (si tal merece llamarse el de un hombre que no veía ni la constitución, ni el bien de la patria, sino por entre la vanidad y las interesadas contiendas de las pasiones), ese republicanismo, en fin, tal cual era, no pudo resistir a la generosidad de César, que perdonó a Metelo y a Ligario, dos de sus más encarnizados enemigos. El orador rompió el silencio; y pronunció, dice Villemain, aquel discurso famoso, que encierra tantas lecciones como alabanzas; y poco después, defendiendo a Ligario, hizo caer la sentencia fatal de las manos de César, no menos sensible al encanto de la palabra, que al dulce placer de perdonar. Cicerón recobró una parte de su dignidad por la sola fuerza de su elocuencia; pero la pérdida de su hija Tulia le hundió de nuevo en el último exceso de abatimiento y desesperación. El dolor le volvió todo entero a la soledad, y la soledad a las letras. En este largo duelo, compuso las *Tusculanas*, el tratado *De legibus*; acabó su libro *Hortensius*, de que gustaba tanto San Agustín; sus *Académicas*, en cuatro libros; y un elogio fúnebre de *Porcia*, hermana de Catón. Si se toman en cuenta, dice el mismo Villemain, una prodigiosa facilidad y la perfección de sus obras, la literatura no presenta un genio tan prodigioso, como el de Cicerón.

Pena da que Cicerón se alegrase de la muerte de César, de que fue testigo, y aplaudiese a los asesinos, cuando se traen a la memoria las afectuosas y entusiásticas alabanzas que daba a César en su *Defensa del rey Deyótaro*. Pero, aunque el tirano, el más grande, el más amable de los tiranos, había dejado de existir, la república no resucitó. La república, en la situación de Roma, era un imposible; y los conspiradores divididos, irresolutos, perdían el tiempo. En este año de agitación y de tremenda crisis (709 de Roma), compuso el tratado *De la naturaleza de los dioses*, y los *De la vejez y la Amistad*, dedicados al mejor de sus amigos, Atico. Es in-

concebible esta prodigiosa vivacidad de talento, que tantas pesadumbres y sinsabores no menoscababan. Otro proyecto literario le ocupaba: el de las memorias de su siglo; y al mismo tiempo daba principio a su inmortal tratado *De los deberes* (*De officiis*); y daba fin al *De la gloria*, perdido para nosotros, después de haber existido hasta el siglo xiv. Siguiéron las admirables *Filípicas*, último esfuerzo de su elocuencia. Cicerón se adhirió a Octavio con la esperanza vana de fundir el partido de éste con el republicano para que ambos triunfasen; e inspiró todas las resoluciones vigorosas del senado contra Antonio. La empresa era muy superior a sus fuerzas. Se formó el triunvirato de Octavio, Antonio y Lépido, que se sacrificaron mutuamente sus enemigos; y Cicerón fue vendido por Octavio al implacable Antonio. Cediendo a las instancias de sus esclavos, se embarca; vuelve a tierra para descansar en su *villa Formiana*; determina no hacer más esfuerzos para salvarse; y tiende el cuello al asesino Popilio, de quien había sido abogado. Así pereció a la edad de sesenta y cuatro años, mostrando más fortaleza para morir, que para sobrellevar la desgracia. Su cabeza y manos fueron llevadas a Marco Antonio, que las hizo clavar en la misma tribuna en que tantas veces había resonado su voz elocuente. Cometió graves errores, y tuvo debilidades notables, pero no vicios. Su corazón se abría a todas las nobles impresiones, a todos los sentimientos rectos: los afectos domésticos, la amistad, el reconocimiento, el amor a las letras. La gloria era su ídolo. A ninguno de los antiguos conocemos tan íntimamente; y si con este conocimiento nos vemos forzados a estimarle menos, no podemos dejar de amarle.

Cicerón ocupa el primer lugar como orador y como escritor. Tal vez, dice Villemain, si se consideran el conjunto de sus talentos y la variedad de sus obras, hay fundamento para mirarle como el primer escritor del mundo, como el hombre que se ha servido de la palabra con más genio y más ciencia, y que en la perfección habitual de su elocuencia, tiene más bellezas y más defectos. Posee en el más alto grado las más grandes prendas oratorias: solidez y vigor de raciocinio, naturalidad y viveza de movimientos, el arte de acomodarse a todas las personas y circunstancias, el don de conmover las almas, la fina ironía, la acalorada y mordaz invectiva, la armonía, la trasparente elegancia, la completa posesión de su lengua, de que se le mira como el más acabado modelo. Se le puede notar el abuso de la hipérbole, palabras redundantes, a veces una estudiada simetría en la construcción del período. Pero, cuando quiere, es conciso y vehemente, como Demóstenes; y sabe variar de tono y de estilo con una facilidad maravillosa, a que no alcanza el orador griego. Es preciso tener presente que hablaba a un pueblo enamorado de la elocuencia, y a quien deleitaba sobremanera la artística melodía de prolongados y numerosos períodos. Guardémonos de creer que el fondo de las ideas no corresponde a la riqueza de la elocución. Las oraciones abundan de pensamientos fuertes, ingeniosos y profundos; pero el conocimiento del arte le obliga a desarrollarlos para la inteligencia y convicción del oyente; y el buen gusto no

le permite exponerlos en rasgos inconexos y prominentes, como fue después moda. Sobresalen menos, porque están derramados por toda la dicción, dando una luz brillante, pero igual. Todas las partes se ilustran unas a otras, se hermosean y corroboran; y si algo daña a los efectos particulares, es la conexión general. Añádanse a todo esto las cualidades puramente externas: una buena voz, una acción animada y noble; y nos explicaremos el gran poder de la palabra de Cicerón en el senado y en la tribuna popular, cuya alianza era solicitada y temida de todos los partidos políticos.

El estilo de las obras filosóficas, desembarazado de la magnificencia oratoria, respira aquel aticismo elegante que algunos contemporáneos de Cicerón hubieran preferido en sus oraciones. Su diálogo es menos vivo y dramático, que el de Platón. El fondo de la doctrina es tomado de los griegos: hay pasajes traducidos literalmente de Platón y de Aristóteles. El tratado *De Natura Deorum* es una revista de los extravíos del espíritu humano en las sublimes cuestiones de la divinidad y del infinito; pero es admirable la lucidez de los análisis, y el entendimiento fatigado de tantos absurdos se restaura deliciosamente en la verdad y belleza eterna de los pasajes descriptivos. En las *Tusculanas*, hay algo de la sutileza ateniense; pero allí es donde encontramos la más luminosa exposición de la filosofía griega. Aquella especie de doctrina filosófica en que la severidad dogmática frisa con la sequedad y desnudez, pertenece también al tratado *De finibus bonorum et malorum* de doctrina dogmática; pero lo seco de la discusión no alcanza a vencer ni a fatigar la inagotable amenidad del escritor. Siempre fluido y armonioso, anima frecuentemente la materia con rasgos de elevada elocuencia. Villemain cree que ciertos trozos de esta obra sirvieron de modelo a Rousseau en aquella manera brillante y apasionada de exponer la moral, y en aquel arte feliz que deja de improviso el tono didáctico para explayarse en movimientos afectuosos que refuerzan la convicción. El único mérito que se echa de menos en el estilo didáctico de Cicerón es el que sólo ha podido pertenecer a la filosofía moderna, la precisión del lenguaje técnico, inseparable de la exactitud rigurosa de las ideas, tan difícil, tan tardía, y a que no se ha llegado aún, sino en tres o cuatro de los idiomas europeos. En los tratados *De divinatione*, *De legibus*, en el *De respublica*, hallamos antigüedades curiosas y concepciones de un hombre de estado, que columbra a veces nuestras teorías políticas, y, lo que parece superfluo repetir, una dicción siempre pura y bella, que las hacen obras interesantes en la lectura. El tratado *De officiis* (de los deberes) es todavía el más hermoso libro de moral dictado por una sabiduría puramente humana. La afición a los estudios filosóficos se percibe en los tratados oratorios de Cicerón, especialmente en el más importante de todos, el *De oratore*, que nos da la más imponente idea del talento del orador en las repúblicas antiguas: talento que debía comprenderlo todo, desde el conocimiento del hombre, de los intereses políticos y de las leyes, hasta las menudencias de la dicción figurada y del ritmo. No se debe buscar allí una estética profunda; los antiguos no la alcanzaron; sino preceptos gene-

rales que pertenecen a todas las épocas literarias, y que no han sido jamás mejor expresados. Finalmente, en el *Bruto* o *De claris oratoribus*, encontramos la historia del arte en Roma: una apreciación crítica de todos los hombres que en aquella república adquirieron alguna fama como oradores, caracterizados con pinceladas vigorosas, a que se mezclan instructivas observaciones.

A todas las obras que Cicerón compuso para su gloria, debemos añadir otra que en parte le ha desacreditado como hombre público, y como hombre privado; pero que es acaso la que más interesa a la posteridad, aunque no la escribió para ella: la colección de sus cartas familiares, y principalmente las dirigidas a su amigo Tito Pomponio Atico. Ningún libro nos hace concebir mejor lo que fue la república Romana en la época de Cicerón, que es la más interesante de aquel pueblo por el número y el contraste de los personajes influyentes, la inmensidad del teatro en que obraron, que era todo el mundo civilizado, la trascendencia de las crisis políticas, y el conflicto de aquella multitud de agencias que preparan, acarrear y destruyen una revolución; y todo puesto a la vista por un hombre que tenía los medios de conocerlo, y el talento de pintarlo. Continuo actor de esta escena, sus pasiones interesadas siempre en lo que escribe, aumentan su elocuencia: elocuencia rápida, simple, descuidada (excepto en unas pocas cartas escritas con arte y estudio, que pudieran citarse como excelentes modelos del estilo epistolar apoloético o suasorio); elocuencia que pinta a la ligera, con rasgos sueltos, esparciendo acá y allá, sin parar, reflexiones profundas e ideas apenas desenvueltas. Es un lenguaje nuevo el que habla aquí el orador romano. Se necesita esfuerzo para seguirle, para percibir todas las alusiones, para entender sus vaticinios, calar su pensamiento y algunas veces completarlo. Allí se ve toda el alma de Cicerón, y sus sentimientos casi siempre extremados, fuente fecunda de errores, debilidades y desgracias; allí se ven mil pormenores curiosos de la vida interior de los romanos; allí, en fin, aquella constante unión del genio y del buen gusto, a que han llegado pocos siglos y pocos escritores, y en que nadie ha excedido a Cicerón. (Hemos tenido por guía el excelente artículo de Villemain en la *Biographie Universelle*; pero nos hemos atrevido a separarnos muchas veces de sus juicios, particularmente en lo que concierne a las cualidades morales de Cicerón, en que el célebre literato francés nos ha parecido demasiado indulgente).

Florecieron al mismo tiempo muchos oradores distinguidos, entre los cuales tuvo el primer lugar César, de quien dice Quintiliano que, si sólo se hubiera dedicado al foro, ningún otro de los romanos pudiera contraponerse a Cicerón: copioso, agudo, animado, de tanto espíritu en la tribuna, como en el campo de batalla, y de suma pureza y elegancia en el lenguaje, del cual hizo estudio especial. De Servio Sulpicio, jurisconsulto, se alababan particularmente tres oraciones, que no desmerecen, dice Quintiliano, su fama. La elocuencia de Bruto, castigada y

severa en el gusto ateniense, era admirada de César. Celio, corresponsal de Cicerón, hombre disipado, ardiente, sobremedida iracundo, y en su conducta política arrojado y versátil, sobresalió por el ingenio y por la urbanidad en las acusaciones, digno, según el testimonio del mismo Quintiliano, de haber tenido mejor cabeza o más larga vida. Pereció a manos de la guarnición de Turio, que intentó amotinar contra César. No le igualó en la elocuencia Curión, aunque notable entre los oradores de su tiempo; no menos dado a la disipación y lujo, ni de principios más fijos en su carrera pública; víctima también de la guerra civil. Pero, después de Cicerón y César, el que merece mencionarse particularmente es Calidio (*M. Calidius Nepos*), pretor de Roma el año 56 A.C., de quien dice Cicerón que no fue uno de muchos, sino entre muchos, casi singular. Su dicción blanda, diáfana, vertía, con suma nitidez, sus agudos y nada vulgares pensamientos. El estilo era suavísimo, flexible para cuanto quería, puro sobre manera; los períodos tan artificiosamente contruidos, que cada palabra parecía como venida espontáneamente a su lugar; nada duro, nada humilde, nada insólito o traído de lejos, y todo eso, sin monotonía, sin esfuerzo, y sin que apareciese demasiado el arte. Siguieron a éstos, Asinio Polión y Mesala. Polión (*Cajus Asinius Pollio*) brilló desde su juventud en el foro. Pompeyano por inclinación, abrazó por amistad el partido de César, que le trató como uno de sus mejores amigos. Se halló con él en la batalla de Farsalia. Partidario de Marco Antonio en las alteraciones que sucedieron a la vuelta del dictador, tuvo ocasión de salvar a Virgilio del furor de la soldadesca. Fue cónsul el año 40 A.C.; logró entonces una especie de reconciliación entre Antonio y Octavio. Su celo a favor del primero disgustó al segundo, que le lanzó algunos epigramas mordaces, a que se guardó de responder. "Es peligroso", decía, "escribir contra el que puede proscribir". Disgustado de las locuras de Antonio, se retiró de la vida pública. Convidado por Octavio a seguir sus banderas contra el temerario triunviro: "No quiero", dijo, "parecer ingrato a un hombre que me ha hecho beneficios, aunque después los haya borrado con injurias que pocos conocen: seré víctima del vencedor". Augusto vencedor estimaba la entereza de Polión, que no quiso jamás adularle; pero no le amaba. Polión volvió al foro; abrió en su casa una escuela de declamación; fundó una biblioteca para el uso público, adornada de bellas estatuas, entre las cuales colocó la de Varrón, su rival en estudios, proscrito por los triunviros; finalmente, fue uno de los más liberales protectores de los talentos. Murió a la edad de ochenta y cuatro años: orador notable por la invención, el esmero, que rayaba en nimio, el juicio y el espíritu; pero tan distante del brillo y dulzura de Cicerón, como si hubiera existido un siglo antes; historiador de las guerras civiles; poeta, trágico, filólogo, crítico tan delicado, que hallaba defectos en el estilo de los *Comentarios* de César, y acusó de *patavinidad* a Tito Livio, bien que se duda si aludiese en esto a la parcialidad de los paduanos a Pompeyo, o a ciertos resabios

de provincialismo en el lenguaje. Finalmente, escribió un libro contra el historiador Salustio, en cuyo estilo censuraba la afectación de voces y frases anticuadas, de lo que él mismo no estaba exento. Mesala (*Publius Valerius Mesala Corvinus*), de familia ilustre, peleó en Filipos contra la facción de Octavio. Muertos Bruto y Casio, trató con Antonio, a quien abandonó después, cuando le vio olvidarse de Roma y de sí mismo en brazos de Cleopatra. Ligóse entonces con Augusto, que le dispensó su amistad y confianza. Murió a la edad de setenta años, tan completamente desmemoriado, que ni aun de su nombre se acordaba. Fue amigo de Polión, Horacio y Tibulo. Séneca, Quintiliano y los dos Plinios elogian altamente sus composiciones, sobre todo, por la corrección y elegancia. Además de sus oraciones y declamaciones, dejó un libro de *Genealogía sobre las familias romanas*, otro sobre los *auspicios*, de que estaba perfectamente instruido por haber sido miembro del colegio de los augures más de cincuenta años, y varios sobre la *gramática*. De todos estos oradores, no quedan más que uno u otro fragmento.

Entre las epístolas de Cicerón, se conservan muchas de sus correspondencias; y vemos en ellas una muestra de la alta cultura a que había llegado aquel pueblo. Allí viven para nosotros, allí hablan César, Pompeyo, Catón, Bruto, Casio, Marco Celio, el jurisconsulto Servio Sulpicio, y varios otros personajes de cuenta, nada indignos de figurar, por la nobleza y elegancia del estilo, aun al lado del ilustre orador. Merece leerse, entre todas la consolatoria de Sulpicio a Cicerón contristado por la pérdida de su hija Tulia. Bossuet no habló con más elevación sobre la inestabilidad de las dichas humanas; y un alma romana no pudo reprobar con más dignidad, ni con más miramiento aquella inmoderada aflicción por una desgracia doméstica en medio de tantos infortunios de la patria.

Resta para completar este cuadro, decir algo de la gramática y la retórica. Nigidio Figulo (*Publius Nigidius Figulus*) fue un senador distinguido que en la guerra civil abrazó el partido de Pompeyo y murió desterrado. Fue el émulo de Varrón en la variedad de conocimientos y obras. Hizo un estudio particular de la astrología. Escribió un tratado completo de gramática en treinta libros, otro sobre los animales, otro sobre los vientos, otro sobre la esfera, otro sobre los augures, y otro, en fin, sobre los dioses; de todo lo cual sólo quedan esparcidos fragmentos. De Varrón, autor de varias obras de gramática, y de Julio César, que escribió un tratado sobre la *Analogía* de la lengua latina, hablaremos más adelante. De los de oratoria de Cicerón, ya hemos hablado. Se ha mencionado también a Mesala Corvino, que escribió sucintamente sobre varias materias gramaticales, y hasta sobre letras particulares, según Quintiliano. Verrio Flaco (*Verrius Flaccus*), liberto, fue maestro de gramática y preceptor de los dos Agripas, Cayo y Lucio, nietos de Augusto, que le permitió establecerse con su escuela en el mismo palacio imperial, pero a condición de no recibir más alumnos. El emperador le pagaba anualmente cien mil sestercios. Murió muy anciano; y se le erigió una

estatua en Preneste, en un edificio semicircular, en que estaban incrustadas doce tablas de mármol, y esculpidos en ellas los *Fastos* o calendario romano, según la redacción de Verrio, a quien Augusto había dado este encargo. Finalmente, escribió varias obras históricas y gramaticales. La más considerable de todas fue la *De verborum significatione*, de la cual queda un compendio hecho en el siglo III por el célebre filólogo Festo, compendiado de nuevo por Paulo Diácono en el siglo VIII.

No se sabe a quién perteneciera el tratado de retórica *Ad Herennium*, que suele hallarse en las colecciones de las obras de Cicerón. Algunos lo atribuyen con harto débiles fundamentos a un L. Cornificio, que fue partidario de Octavio y cónsul el año 718 de Roma. Es de corto mérito por las ideas y el estilo; y parece extraño que dos hombres tan instruidos como San Jerónimo y Prisciano pudieran adjudicarlo a Cicerón.

IX

TERCERA EPOCA: HISTORIA, ANTIGÜEDADES, GEOGRAFIA

En esta época, cultivaron los romanos la historia con ardor y con el más feliz éxito, bien es verdad que Mácer y Sisenna, que florecían a los principios de ella, adolecen todavía de la aridez y tosquedad de sus predecesores. De Mácer, dice Cicerón que era nimio y hasta desvergonzado en sus arengas; pero que no le faltaba locuacidad y cierto tinte de agudeza vulgar. A Cornelio Sisenna, amigo de Mácer, se le tachaba de puerilmente afectado, y sin embargo, se le consideraba como superior a todos los que le habían precedido. Sisenna tradujo también del griego algunas de aquellas novelas licenciosas que se llamaron *cuentos milesios*.

Sabido es que el dictador Sila, abdicando esta suprema magistratura, se retiró a su casa de campo cerca de Cumas, donde repartía su tiempo entre la pesca, la caza, el paseo, la mesa y la composición de sus *Memorias*, a que dio la última mano precisamente el día antes de su muerte. Plutarco nos ha conservado las últimas líneas; y en ellas se echa de ver la inconcebible superstición del tirano, su ciega confianza en la fortuna y una seguridad de conciencia que espanta después de tantos hechos atroces. "Anoche" dice, "vi en sueños a uno de mis hijos muerto hace poco, que me tenía la mano, y me señalaba con el dedo a mi madre Metela, exhortándome a dejar los negocios, y a que fuera a descansar con ellos en el seno del reposo eterno. Terminó mi vida, del mismo modo que me lo profetizaron los caldeos, en la flor de mi prosperidad, después de haber vencido a la envidia con mi gloria". Escribió estas *Memorias* en griego; y sólo quedan de ellas los fragmentos que copia Plutarco (Du Rozoir en la *Biographie Universelle*). El dictador, enemigo

irreconciliable de la plebe, quiso sin duda hablar en ellas a la aristocracia romana, en cuya educación entraba ya como parte indispensable el conocimiento de la lengua griega.

El primer nombre célebre que presenta la historia romana es el de Marco Terencio Varrón. Nació hacia el año 116 A.C. Erudito en la literatura de su nación y la griega, amigo de Cicerón, que le dedicó sus *Cuestiones Académicas* a su vuelta de Atenas, entró en la carrera pública, en que ejerció varios cargos honrosamente, y no sin peligro. En la guerra contra los piratas, mandó una flota griega; y se distinguió por su valor. Casi septuagenario cuando estalló la guerra civil entre Pompeyo y César, tomó el partido del primero, a quien sirvió en España, aunque con poco celo, y consultando demasiado las vicisitudes de la fortuna. Entregóse, por fin, a César, que le permitió volver a Italia. Retiróse a su casa de campo; y consagrado enteramente a las letras, no se dejó ver en Roma, hasta que tranquilizaron sus inquietudes la magnanimidad y clemencia del dictador, que le favoreció con su amistad, y le dio el encargo de establecer una biblioteca pública. A la edad de setenta y cuatro años, fue puesto por los triunviros en la tabla de los proscritos, sin otro motivo, que sus antiguas conexiones con Pompeyo, la amistad de Cicerón, su mérito personal, y sus riquezas, que eran considerables. Su copiosa y escogida biblioteca fue saqueada entonces, como sus cuatro hermosas casas de campo. Varrón, con todo, pudo salvar su vida, escondido en la casa de un amigo fiel (Caleno) hasta que logró se borrara su nombre de la lista fatal. Pasó el resto de sus días en el retiro; recobró una parte de sus bienes y de su biblioteca; rodeado de hombres instruidos, ocupado en tareas literarias, vivió hasta la edad de noventa años, después de haber escrito, según Aulo Gelio, cerca de quinientos libros o tratados, cuya variedad de materias le granjeó el título de *polígrafísimo*. Escribió sobre la música, sobre la astrología, sobre la geometría, sobre la arquitectura, sobre los augures, sobre los teatros, sobre las bibliotecas, sobre las familias troyanas, sobre los orígenes de Roma, sobre el culto de los dioses, sobre filosofía, sobre las comedias de Plauto, elogios de hombres ilustres, la *sátira menipea*, de que hemos hablado en otra parte, su propia vida, anales romanos, cartas eruditas, veinticinco libros de antigüedades humanas, dieciséis de antigüedades divinas y varias otras obras, de todo lo cual lo que ha llegado a nosotros cabría fácilmente en un solo volumen. De sus dos tratados *De la lengua latina*, se conserva mucha parte, instructiva sin duda, pero que no da una idea muy ventajosa del juicio de Varrón, censurado ya de los antiguos por lo caprichoso y fantástico de sus etimologías. Consérvase también su tratado de *Agricultura*, compuesto a la edad de ochenta años, y dedicado a su mujer. Se admiraba el gran saber de Varrón, pero no su estilo; y tenemos sobrado motivo para creer que fue un compilador laborioso, pero sin talento y sin crítica. Gozaba, con todo, de bastante autoridad en el siglo de Augusto.

Coetáneos de Cicerón, fueron también dos de los historiadores clásicos de Roma, Salustio y César.

Cayo Salustio Crispo nació en Amiterno en el país de los sabinos el año 667 de Roma, 85 A.C., de familia plebeya y sin ilustración. Educóse en Roma. Sus costumbres fueron tan licenciosas, como insensata su profusión. Fue elegido cuestor y tribuno del pueblo; y en este último carácter, tomó parte en los alborotos de Clodio, que terminaron en el destierro de Milón. Los censores Apio Claudio y Pisón le borraron de la lista de los senadores por su depravada conducta; y entonces fue cuando escribió la historia de la conjuración de Catilina, de la cual había sido testigo ocular. En la guerra civil que poco después sobrevino, siguió el partido de César, que le hizo sucesivamente cuestor, pretor y procónsul de Numidia, donde adquirió una fortuna inmensa con las más escandalosas extorsiones y peculados. Acusado por estos delitos, sobornó a los jueces y fue absuelto. Con el fruto de sus depredaciones, se hizo construir en el monte Quirinal un magnífico palacio y espaciosos jardines, adornados de estatuas, cuadros, vasos y muebles preciosos, y cuanto las artes pueden producir de exquisito y raro. Aun hoy se conserva el nombre de los jardines de Salustio; y del sitio que ocupaba, se ha desenterrado una gran parte de las reliquias del arte antiguo que hoy se conservan. Este suntuoso edificio fue después habitado por Vespasiano, Nerva, Aureliano y otros emperadores, que aumentaron su magnificencia. Salustio compró, entre otras, la bella casa de campo de César en Tívoli. Entregado al placer y a la disolución, siguió declamando con vehemencia en sus escritos contra la corrupción de las costumbres y la prevaricación de los magistrados que se enriquecían por medios criminales. Murió en 35 A.C., a la edad de cincuenta y un años. Nos quedan dos obras suyas, la historia citada *De la Conjuración de Catilina*, y la de la *Guerra de Yugurta*, que compuso después de su vuelta de Africa. Escribió también una historia romana, que contenía los sucesos del tiempo intermedio entre las dos obras precedentes, y de la que sólo quedan fragmentos, entre otros, la célebre carta en que Mitridates desenvuelve los proyectos ambiciosos de Roma. "La cualidad dominante de Salustio", dice el juicioso Rollin, "es la concisión. Su estilo es como un río, que, encerrando su agua en un cauce angosto, aumenta en profundidad, y sostiene más pesadas cargas. No se sabe qué admirar más en este escritor, si las descripciones, los retratos de personajes o las arengas". Es también digna de notarse la diversidad de plan de las dos historias. En la primera, que es un hecho único, la narración es rápida, sustanciosa; camina aceleradamente a su fin, de un modo enteramente dramático. La segunda, mezclada de guerras extranjeras, alteraciones civiles, acciones y discursos, comportaba una manera más amplia y más abundantes pormenores. Compuesta en la madurez del talento, y después de prolijas investigaciones de localidades, tradiciones y memorias, se mira como una obra maestra del género histórico. Allí es donde se nos presenta la pintura más acabada del carácter

romano y de los principios que animaban a las facciones. Allí es donde se exaltan con más vivos colores las costumbres antiguas, y la corrupción de aquel siglo, y particularmente de los grandes, de su insaciable codicia y de sus indignas concusiones. Se le han censurado sus introducciones como extrañas al asunto, sus demasiado largas arengas, sus arcaísmos y helenismos. En sus *Cartas a César sobre el gobierno del estado*, hay bellas ideas, y se disciernen precisamente las causas verdaderas de la corrupción nacional; pero no se ve ya allí aquel hombre que tanto abominaba del poder arbitrario: todo respira la lisonja, el espíritu de partido y la pasión. (Noël, *Biographie Universelle*).

No hay para qué detenernos en la biografía de César, enteramente ligada con las últimas agonías de la república romana, a que él dio el golpe mortal, quizá necesario. ¿Para quién no es el nombre de César el timbre del genio militar, político y literario, combinados como no lo han sido jamás en hombre alguno, de la magnanimidad y clemencia en el ejercicio del supremo poder, de la elevación de ideas, de la exquisita elegancia y buen gusto, conjunto único de cualidades superiores que cada una hubiese podido inmortalizarle sola? César pagó tributo, como casi todos sus célebres contemporáneos, a la disolución de su siglo; y para salir a su gobierno de España, tuvo que recurrir a la amistad de Craso, que se constituyó su fiador para con sus numerosos acreedores por cantidades considerables. Para satisfacerles, impuso violentas contribuciones a la Galicia y la Lusitania; y a su vuelta de la provincia, pagadas sus deudas, era todavía bastante rico para vivir con esplendor y favorecer liberalmente a sus partidarios y criaturas. La misma conducta observó después en sus otras conquistas. Hizo un tráfico de la paz y la guerra; no perdonó ni a los templos, ni a las tierras de los aliados. Subyugó las Galias; pero no se debe disimular que derramó allí la sangre humana a torrentes. La naturaleza le había dado un aire de imperio y una dignidad imponente: una voz sola suya bastaba para apaciguar un motín. De la actividad prodigiosa de su alma (*monstrum activitatis*, le llama Cicerón) puede formarse idea considerando que, ocupado en la guerra, cuyas operaciones dirigía con una celeridad a que debió muchas veces la victoria, llevaba el hilo de las intrigas de Roma en activas y numerosas correspondencias, cultivaba las letras y las ciencias, y hallaba todavía tiempo para la amistad y los placeres. A él se debe la corrección del calendario romano, que estaba en la mayor confusión. Comenzó entonces la intercalación de un día más cada cuatro años en el mes de febrero. Escribió sobre gramática, literatura y astronomía. Los versos suyos que se conservan manifiestan que no careció de talento para la poesía. En la oratoria no fue inferior, sino a Cicerón, a quien se aventajó, sin embargo, por aquella purísima severidad de estilo, que le hace incontestablemente el más ático de los prosadores romanos, como entre los poetas Terencio, de quien era apasionadísimo. De sus obras, fuera de unos pocos versos y de algunas cartas, no quedan más que sus *Comentarios* de la guerra con los galos y

de la guerra civil. De la primera, dice Cicerón: "su estilo es puro, fluido, sin ornamentos oratorios, y por decirlo así, desnudo. Se ve que el autor ha querido solamente dejar materiales para que otros escriban la historia; y no faltarán tal vez escritores de poco juicio que quieran bordar esta tela; pero los hombres sensatos se guardarán bien de poner la mano en ella, porque a la historia lo que más agrada es esa pura y transparente concisión". A los tres libros sobre la guerra civil, se agregan ordinariamente uno sobre la guerra de Alejandría, otro sobre la guerra africana, y otro sobre la de España, atribuidos a Hircio.

Aulo Hircio, de ilustre familia romana, sirvió a las órdenes de Julio César en las Galias y fue amigo y discípulo de Cicerón. Siendo cónsul, marchó contra Antonio, que sitiaba a Bruto en Módena y le venció; pero fue herido y muerto en la acción. El autor se excusa de haber osado continuar una obra tan perfecta, como la de César; pero su trabajo no carece de mérito, bien que el libro de la guerra de España es bastante inferior a los otros dos, y varios críticos juiciosos lo miran como un simple diario, escrito por algún soldado, que fue testigo ocular de los hechos.

Cornelio Nepote no es un historiador de la categoría de César o de Salustio; y según ha llegado a nosotros, no parece corresponder al juicio de su amigo Atico, que le miraba como el mejor de los escritores romanos después de Cicerón.

Nació en Hostilia, cerca de Verona; vivió antes y después de la dictadura de César; Catulo le dedicó un bello epigrama. Atico y Cicerón le trataron con singular amistad y confianza. No ejerció ningún cargo público. Murió envenenado por el liberto Calístenes, dejando una reputación sin mancha, y varias obras históricas, a saber: un libro *De Ejemplos*, *Los Grandes Capitanes*, una biografía de Catón el Censor, compuesta a ruego de Atico, otra de Cicerón, un libro de *Cartas* a Cicerón, y una *Historia Universal* desde los tiempos más remotos hasta el suyo. De todo esto, no quedan más que las *Vidas de los Grandes Capitanes*, y aun se duda si las tenemos como las compuso el autor, o compendiadas por un gramático de la edad de Teodosio, Emilio Probo, bajo cuyo nombre se publicaron. Si Probo no hizo más que copiarlas, como parece por la pura latinidad, por la nitidez del estilo, es preciso confesar que faltaron a Cornelio Nepote conocimientos profundos de historia, y aquella amplitud de ideas, que constituye una de las cualidades esenciales del historiador. Confunde a Milciades, hijo de Cinón, con Milciades, hijo de Ciptelo; y se le acusa de haberse dejado arrastrar por la afición a lo maravilloso y por mentirosas apariencias de virtud. Su mejor biografía era la de *Tito Pomponio Atico*, agregada a la de los *Grandes Capitanes*.

Grande es la distancia entre Cornelio Nepote y Tito Livio, de quien vamos a hablar. Nació en Padua. Tuvo un hijo y una hija; y escribió al primero una carta sobre los estudios de la juventud. Quintiliano la elogia. Compuso también algunos tratados y diálogos filosóficos, que dedicó al emperador Augusto. Pero la obra que le ha hecho inmortal es su *Historia*

de Roma, en ciento cuarenta libros, que comprenden desde la venida de Eneas a Italia hasta pocos años antes de la era cristiana. La amistad de Augusto no alteró la imparcialidad del historiador; alabó a Bruto y a Casio, a Cicerón y a Pompeyo, lo que fue causa de que Augusto le diese chanceándose el título de pompeyano. Este príncipe le confió la educación del joven Claudio, después emperador. Muerto Augusto, volvió a Padua, donde vivió hasta la edad de setenta y seis años. Treinta y cinco sólo nos quedan de los ciento cuarenta libros de su historia; y aun esos no todos completos.

En todos tiempos, ha sido grandemente admirada la historia romana de Tito Livio; y quizá en ninguno más que en el nuestro. "Los griegos" dice el voto más competente en la materia, el célebre historiador y anticuario Niebuhr, "no tienen nada que comparar con esta obra maestra colosal. Ningún pueblo moderno ha producido en este género cosa alguna que pueda ponerse a su lado. Ninguna pérdida de cuantas ha sufrido la literatura romana es tan lamentable, como la que ha mutilado esta historia. La naturaleza le había dotado de un brillantísimo talento para apoderarse de las formas características de la humanidad y representarlas en una pintoresca narración con toda la imaginación de un poeta". Quintiliano encuentra la manera de Tito Livio tan pura y perfecta, como la de Cicerón; su narración, interesante, y de la más diáfana claridad; sus arengas, elocuentes sobre toda expresión, y perfectamente adaptadas a las personas y circunstancias. Le halla sobre todo admirable en la expresión de afectos suaves y tiernos. Su estilo, dice el escritor que nos sirve de guía, es vario al infinito, y siempre igualmente sostenido; sencillo sin bajeza, elegante y adornado sin afectación, grande y sublime sin hinchazón, abundante o conciso, dulce o fuerte, según lo exige el asunto. Sus arengas no son accesorios superfluos, puesto que contribuyen a pintar los personajes y los hechos, ni se oponen a la fidelidad de la historia, pues ya sabemos el uso frecuente que se hacía de la oratoria en la tribuna, en las piezas, y hasta en el campo de batalla. Se le tacha con algún fundamento de un excesivo amor a la antigua república y de una perpetua admiración a la grandeza de los romanos. En cuanto al grado de fe que merezca...

JUICIO SOBRE LAS OBRAS POETICAS DE DON NICASIO
ALVAREZ DE CIENFUEGOS *

Los antiguos poetas castellanos (si así podemos llamar a los que florecieron en los siglos XVI y XVII) son en el día poco leídos, y mucho menos admirados; quizá porque sus defectos son de una especie que debe repugnar particularmente al espíritu de filosofía y de regularidad que hoy reina, y porque el estudio de la literatura de otras naciones, y particularmente de la francesa, hace a nuestros contemporáneos menos sensibles a bellezas de otro orden. Nosotros estamos muy lejos de mirar como modelos de perfección la mayor parte de las obras de los Quevedos, Lopes, Calderones, Góngoras, y aun de los Garcilasos, Riojas, y Herreras. No temeremos decir, con todo, que, aun en aquellas que abren ancho campo a la censura (las dramáticas, por ejemplo), se descubre más talento poético que en cuanto se ha escrito en España después acá. Quizá pasaremos por críticos de un gusto rancio, o se nos acusará de encubrir la detracción de los vivos bajo la capa de admiración a los muertos:

*Ingeniis non ille favet, plauditque sepultis;
Nostra sed impugnat, nos nostraque lividus odit.*

HORACIO.

Pero, juzgando por la impresión que hace en nosotros la lectura, diríamos que en los antiguos hay más naturaleza, y en los modernos más arte. En aquéllos, encontramos soltura, gracia, fuego, fecundidad, lozanía, frecuentemente irregular y aun desenfrenada, pero que en sus mismos extravíos lleva un carácter de grandeza y de atrevimiento que impone respeto. No así, por lo general, en los poetas que han florecido desde Luzán. Unos, a cuya cabeza está el mismo Luzán, son correctos, pero sin nervio; otros, entre quienes descuella Meléndez, tienen un estilo rico, florido, animado, pero con cierto aire de estudio y esfuerzo y con bastantes resabios de afectación. Nos ceñiremos particularmente a los de esta

segunda escuela, que es a la que pertenece Cienfuegos. Hay en ellos copia de imágenes, moralidades bellamente amplificadas, y sensibilidad a la francesa, que consiste más bien en analizar filosóficamente los afectos, que en hacerles hablar el lenguaje de la naturaleza; pero no hay aquel vigor nativo, aquella *tácita majestad* que un escritor latino aplica a la elocuencia de Homero, y que es propia, si no nos engañamos, de la verdadera inspiración poética: al contrario, se percibe que están forcejando continuamente por elevarse; el tono es ponderativo, la expresión enfática. El lenguaje tampoco está exento de graves defectos; hay ciertas terminaciones, ciertos vocablos favoritos que le dan una no lejana afinidad con el culteranismo de los sectarios de Góngora; hay un prurito de emplear modos de decir anticuados, que hacen muy mal efecto al lado de los galicismos que no pocas veces los acompañan; en fin, por ennoblecer el estilo, se han desterrado una multitud de locuciones naturales y expresivas, y se ha empobrecido la lengua poética.

No por eso dejamos de hacer justicia al mérito de algunas producciones en que el ingenio moderno se eleva con facilidad, o juega con gracia y ligereza, calidades que recomiendan particularmente a Meléndez. Pero éstas son más bien excepciones: el gusto dominante no es el de la noble simplicidad; el estilo no es natural.

Don Nicasio Alvarez de Cienfuegos es uno de los poetas modernos que han logrado más celebridad. Sus obras poéticas (nos referimos a la segunda edición publicada en Madrid, en la imprenta real, el año de 1816) suministran bastantes ejemplos de las bellezas y defectos que caracterizan a la época presente del arte en España. Principiaremos por sus anacreónticas, que no nos parecen tan agradables como las de Meléndez. La primera, sobre todo, es desmayada, contribuyendo quizá al poco gusto con que se lee, las alabanzas que el poeta se da a sí mismo, y lo que en ésta, como en otras partes de sus obras, nos pondera su sensibilidad y ternura. Pero la segunda, intitulada *Mis Transformaciones*, tiene mérito. La copiaremos aquí en obsequio de nuestros lectores americanos.

*¡Oh! ¡si a elegir los cielos
me diesen una gracia!
Ni honores pediría,
ni montes de oro y plata.
Ni ver el orbe entero
postrado ante mis plantas
después de cien victorias
sangrientas e inhumanas.
Ni de laurel ceñido
al templo de la fama,
con una estéril ciencia
orgulloso, me alzara.
Gocen en tales dones
los que infelices aman
comprar con su reposo*

los sueños de esperanzas.
 Yo, que mis días cuento
 por mis amantes ansias,
 a mi placer pidiera
 que mi ser se mudara.
 Cuando mi bien al valle
 desciende en la alborada,
 allí al pasar me viera
 rosita aljofarada:
 rosita, que modesta
 con süave fragancia
 atrayendo, a sus manos
 me diera sin picarla...
 Después, después ¿qué hiciera?
 Sombra fugaz y vana
 un sol no más sería
 mi gloria y mi esperanza.
 Tan pasajeros gozos
 no, rosas, no me agradan.
 Adiós, que al aire tiendo
 mis rozagantes alas.
 Mariposilla alegre,
 imagen de la infancia,
 en inquietud eterna
 iré girando vaga.
 Bien como el iris bella,
 frente a mi dulce Laura
 en un botón de rosa
 me quedaré posada.
 Ella querrá cogerme;
 y con callada planta
 vendrá, y huiré, y traviesa
 la dejaré burlada.
 ¿Y si el rocío moja
 mis tiernecitas alas?
 Me sigue, soy perdida,
 me prende y me maltrata.
 ¡Si al menos expirando
 con trémulas palabras
 pudiese venturoso
 decirla: yo te amaba!
 No; cefirillo suelto
 volaré a refrescarla
 cuando el ardiente agosto
 las praderas abrasa.
 Ya enredaré jugando
 sus trenzas ondeadas;
 ya besaré al descuido
 sus mejillas de nácar.
 Ora en eternos giros
 cercando su garganta,
 en sus hibleos labios
 empaparé mis alas.
 O bien, si allá en la siesta
 dormida en paz descansa,
 yo soplaré en su frente
 mis más süaves auras.
 Y cuando más se pierda
 su fantasía vaga,

umbrátil sueñecito
 me iré a ofrecer a su alma.
 ¡Oh! ¡cuánta dulce imagen,
 cuántas tiernas palabras
 allí diré, que el labio
 quiere decirla, y calla!
 Más favorable acaso
 que pienso yo, a mis ansias
 sonreirá; ¿quién sabe
 si mis cariños paga?
 ¡Oh! ¡si a mi amor eterno
 correspondiese. Laura!
 Por todo el universo
 mi dicha no trocará.
 Idolo de mis ojos,
 diosa de toda mi alma,
 ¡pagárasme! y al punto
 cesaran mis mudanzas.

No sabemos si la lengua castellana permite el uso intransitivo de gozar en la significación de gozarse, cual se ve en esta anacreóntica, y en otros pasajes de Cienfuegos; pero si ha existido jamás, no vale la pena de resucitarlo. Una crítica severa reprobará que el poeta se transforme en rosita, y que nos diga tan almibaradamente en un romance (página 28):

*La vi, resisti, no pude
 ¡Es tan tiernecita mi alma!*

y que use tantos diminutivos en *ito*, que dan al estilo una blandura afectada y empalagosa. Cienfuegos tiene también su buena provisión de sudoroso, ardoroso, candoroso, perenal, aimé, doquier, y otros vocablos que esta escuela ha tomado bajo su protección. Pero nuestro autor usa a veces *doquier* en el sentido de *doquiera que*; elipsis dura, de que no recordamos haber visto ejemplo en los escritores que fijaron la lengua:

*Mudanzas tristes reparo
 doquier la vista se torna. — (Página 37).*

*Doquier envío
 los mustios ojos, de tu antorcha ardiente
 me cerca el resplandor. — (Página 79).*

Otras novedades hallamos en su lenguaje que nos disuenan. Tales son *noche deslunada* por *noche sin luna*, *desoír* por *no oír*, *despremiada* por *no premiada*; vocablos impropriamente formados, porque *des* no significa carencia, sino privación o despojo de lo que se goza o se tiene. Tal es *yazca*, subjuntivo de *yacer*, que no se hallará en ningún autor castellano de los buenos tiempos, pues se dijo *yago* y *yaga*, como hoy se dice *hago* y *haga*. Tal es *a par* en el sentido de *a* o *hacia*, siendo así que sólo significa igualdad o proximidad:

*¡Ay, qué valieron mis victorias bellas!
Recogiéndolas hoy marché con ellas
a par del sesgo río,
y de una en una las eché en sus ondas. — (Página 158).*

Tal es la locución optativa *ojalá quien*, no sólo inautorizada, pero absurda:

*¡Ojalá quien me diera
que en el lugar de Alfonso padeciera!*

Tales son los adjetivos *calmo* y *favonio*, empampanado por *pampanoso*, *aridecer*, *palidecer*, *rosear*, *intornable*, *primavera*, *abismoso*, y otras voces que no enumeramos por evitar prolijidad, si bien algunas de éstas, aunque no reconocidas por la academia, pudieran admitirse por ser de suyo claras, y porque excusan circunlocuciones incómodas. Entramos en estas menudencias, no porque tengamos gusto en sacar a plaza los descuidos y errores (si acaso lo son) de un escritor respetable, sino porque tales innovaciones, lejos de enriquecer el idioma, confunden las acepciones recibidas, y dañan a la claridad, prenda la más esencial del lenguaje, y, por una fatalidad del castellano, la más descuidada en todas las épocas de su literatura.

Cienfuegos tradujo algunas odas de Anacreonte; pero, aunque más fiel, no fue tan feliz como Villegas, que representa, por lo común, bastante bien el espíritu de su original, y acaso no nos dejara que desear, si a lo ligero y festivo del lírico griego no sustituyera algunas veces lo burlesco, o lo conceptuoso. Cienfuegos, que no incurre en estos defectos, adolece de otro peor, que es la falta de movimiento y de gracia. Sus romances tienen mucho más mérito: el del *Túmulo*, sobre todo, nos parece lindísimo. Por esto, y por ser uno de los más cortos, lo insertaremos todo:

*¿No ves, mi amor, entre el monte
y aquella sonora fuente
un solitario sepulcro
sombreado de cipreses?
¿Y no ves que en torno vuelan
desarmados y dolientes
mil amorcitos, guiados
por el hijo de Citeres?
Pues en paz allí cerradas
descansan ya para siempre
las silenciosas cenizas
de dos que se amaron fieles.
Eramos niños nosotros,
cuando Palemón y Asterie
llenaron estas comarcas
de sus cariños ardientes.
No hay olmo que en su corteza
pruebas de su amor no muestre:
Palemón los unos dicen,
los otros claman Asterie.
Sus amorosas canciones
todo zagal las aprende;*

no hay valle do no se canten
 ni monte do no resuenen.
 Llegó su vejez, y hallólos
 en paz, y amándose siempre:
 y amáronse, y espiraron;
 pero su amor permanece.
 ¿Te acuerdas, Filis, que un día,
 simplecillos e inocentes,
 los oímos requebrarse
 detrás de aquellos laureles?
 ¡Cuántas caricias manaban
 sus labios! ¡cuántos placeres!
 ¡Cuánta eternidad de amores
 juraba su pecho ardiente!
 Al verlos, ¿te acuerdas, Filis,
 o tan preciosas niñeces
 volaron, que me dijiste,
 deshojando unos claveles:
 —Yo quiero amar; en creciendo
 serás Palemón, yo Asterie,
 y juraremos cual ellos
 amarnos hasta la muerte?—
 Mi Filis, mi bien, ¿qué esperas?
 El tiempo de amar es éste;
 los días rápidos huyen,
 y la juventud no vuelve.
 No tardes; ven al sepulcro
 donde los pastores duermen,
 y, a su ejemplo, en él juremos
 amarnos eternamente.

Pero los sujetos más predilectos de esta escuela son los morales y filosóficos. Los poetas castellanos de los siglos XVI y XVII los manejaron también, ya bajo la forma de la epístola; ya, como Luis de León, en odas a la manera de Horacio, donde el poeta se ciñe a la efusión rápida y animada de algún afecto, sin explayarse en ratiocinios y meditaciones; ya en canciones, silvas, romances, etc. Nunca, sin embargo, han sido tan socorridos estos asuntos como de algunos años a esta parte. Poemas filosóficos, decorados con las pompas del lenguaje lírico, y principalmente en silvas, romances endecasílabos, o verso suelto, forman una parte muy considerable de los frutos del Parnaso castellano moderno. Varias causas han contribuido a ponerlos en boga. El hábito de discusión y análisis que se ha apoderado de los entendimientos, el anhelo de reformas que ha agitado todas las sociedades y llamado la atención general a temas morales y políticos, el ejemplo de los extranjeros, la imposibilidad de escribir epopeyas, lo cansadas que han llegado a sernos las pastorales, y lo exhaustos que se hallan casi todos los ramos de poesía en que se ejercitaron los antiguos, eran razones poderosas a favor de un género, que ofrece abundante pábulo al espíritu ratiocinador, al mismo tiempo que abre nuevas y opulentas vetas al ingenio. Muchos censuran ésta que llaman manía de filosofar poéticamente y de escribir sermones en verso. Pero nosotros estamos por la regla de que

Tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux,

y por tanto pensamos que la cuestión se reduce a saber si este género es, o no, capaz de interesarnos y divertirnos. Las obras de Lucrecio, Pope, Thompson, Gray, Goldsmith, Delille, nos hacen creer que sí; y en nuestra lengua aun dejando aparte los divinos rasgos con que la enriquecieron los Manriques, los Riojas, los Lopes, y juzgando por las mejores obras de Quintana, Cienfuegos, Arriaza, y sobre todo Meléndez, nos sentiríamos inclinados a decidir por la afirmativa.

Cienfuegos halló aquí un gran campo en que dar rienda a su genio naturalmente propenso a lo serio y sublime. Sus obras de esta especie están sembradas de bellas imágenes y de pasajes afectuosos. Citaremos en prueba de ello *La Escuela del Sepulcro*, a la marquesa de Fuertehijar, con motivo de la muerte de su amiga la marquesa de las Mercedes, y en particular los versos siguientes:

*El bronco son que tus oídos hiere
es la trompeta de la muerte, el doble
de la campana que terrible dice:
fue, fue tu amiga. La que tantas veces
te vio, y te habló, y en sus amantes brazos
tan fina te estrechó, y en tus mejillas
su cariño estampó con dulces besos;
la que en su mente consagró tu imagen,
y en cuyo corazón un templo hermoso
te erigió la amistad, do siempre ardía
tanto y tan puro amor, ya por las olas
fue de la eternidad arrebatada:
ahora mismo a su cadáver yerto,
en estrecho ataúd aprisionado,
alumbrarán con dolorosa llama
tristes antorchas del color que ostentan
las mustias hojas, que al morir otoño
del árbol paternal ya se despiden.
Ahora mismo yacerá en la sima
de la tumba infeliz, hollando lutos
negros, más negros que nublada noche
en las hondas cavernas de los Alpes.
En torno de ella, y apartando el rostro
de su espantable palidez, sentados
compañía la harán los que otro tiempo,
tal vez colgados de su voz, pendientes
de un giro de sus ojos, estudiaban
su voluntad para servirla humildes.
Esta será ¡ay dolor! la vez postrera
que la visiten los mortales, ésta
su tertulia final, y último obsequio
que el mundo la ha de hacer. Sí; que esos cantos
con que del templo la anchurosa mole
temblando toda en rededor retumba
su despedida son, son sus adioses,
el largo adiós final. ¡Oh tú Lorenza,
ven por la última vez, ven, ven conmigo,
y a tu amiga verás, verás al menos
el cuerpo que animó, verás reliquias
de una nada que fue! Mira que tardas,
y nunca, nunca volverás a verla,
nunca jamás; que ya sobre sus hombros*

cargaron los ministros del sepulcro
 el ataúd, y marchan, y descienden
 con él a la morada solitaria
 del oscuro no ser. Allí en los muros
 cien bocas abre la insaciable muerte
 por donde traga sin cesar la vida;
 y a ti, ¡oh Quiero infeliz! ¡oh malograda!
 ¡oh atropellada juventud! Caíste,
 bien como flor que en su lozana pompa
 hollada fue por la ignorante planta
 de un pasajero sin piedad. Caíste,
 y ya otro rastro de tu ser no queda
 que las memorias que de ti conserven
 los que te amaron. Pasarán los días,
 y las memorias pasarán con ellos;
 y entonces ¿qué serás? El nombre vano,
 el nombre solo en tu sepulcro escrito,
 con que han querido eternizar tu nada.
 Tirano el tiempo insultará tu tumba,
 con diente agudo roerá sus letras,
 borrará la inscripción, y nada, nada
 serás por fin. ¡Oh muerte impía! *
 ¡Oh sepulcro voraz! en ti los seres
 desechos caen; en ti generaciones
 sobre generaciones se amontonan,
 en ti la vida sin cesar se estrella;
 y de tu abismo en la espantosa margen
 el tiempo destructor está sañudo
 arrojando los siglos despeñados.

Hallamos verdadera ternura en este otro pasaje sacado del poema consolatorio *A un amigo por la muerte de un hermano*:

...¿Por qué lloramos,
 Fernández mío, si la tumba rompe
 tanta infelicidad? Enjuga, enjuga
 tus dolorosas lágrimas; tu hermano
 empezó a ser feliz; sí, cese, cese
 tu pesadumbre ya. Mira que aflige
 a tus amigos tu doliente rostro,
 y a tu querida esposa y a tus hijos.
 El pequeñuelo Hipólito, suspenso,
 el dedo puesto entre sus frescos labios,
 observa tu tristeza, y se entristece;
 y, marchando hacia atrás, llega a su madre
 y la aprieta una mano, y en su pecho
 la delicada cabecita posa,
 siempre los ojos en su padre fijos.
 Lloras, y llora; y en su amable llanto
 ¿qué piensas que dirá? — "Padre", te dice,
 "¿será eterno el dolor? ¿no hay en la tierra
 otros cariños que el vacío llenen,
 que tu hermano dejó? Mi tierna madre
 vive, y mi hermana, y para amarte viven,
 y yo con ellas te amaré. Algún día
 verás mis años juveniles llenos
 de ricos frutos, que oficioso ahora

* Así está.

*con mil afanes en mi pecho siembras.
Honrado, ingenuo, laborioso, humano,
esclavo del deber, amigo ardiente,
esposo tierno, enamorado padre,
yo seré lo que tú. ¡Cuántas delicias
en mí te esperan! Lo verás: mil veces
llorarás de placer, y yo contigo.
Mas vive, vive, que si tú me faltas,
¡oh pobrecito Hipólito! sin sombra
¡ay! ¿qué será de ti huérfano y solo?
No, mi dulce papá; tu vida es mía,
no me la abrevies traspasando tu alma
con las espinas de la cruel tristeza.
Vive, sí, vive; que si el hado impío
pudo romper tus fraternales lazos,
hermanos mil encontrarás doquiera;
que amor es hermandad, y todos te aman.
De cien amigos que te rien tiernos,
adopta a alguno; y si por mí te guías,
Nicasio en el amor será tu hermano".*

Los principales defectos de este escritor son: en el estilo sublime, un entusiasmo forzado; en el patético, una como melindrosa y femenil ternura. Este último es, en nuestra opinión, el más grave, y ha plagado hasta su prosa. Lo poco natural, ya de los pensamientos, ya del lenguaje, perjudica mucho al efecto de las bellezas, a veces grandes, que encontramos en sus obras. Mas en medio de esta misma afectación se descubre un fondo de candor y bondad, un amor a la virtud y a las gracias de la naturaleza campestre, que acaban granjeándole la estimación del lector. Su moral es indulgente, y exceptuando ciertos arrebatos eróticos, pura. Sus opiniones políticas parecerán poco ortodoxas para un oficial de la primera secretaria de estado, y ciertamente causará admiración que la censura no pasase la esponja sobre las alabanzas de la Suiza (página 83), y sobre estos versos de una oda póstuma (página 162):

*¿Del palacio en la mole ponderosa
que anhelantes dos mundos levantaron
sobre la destrucción de un siglo entero
morará la virtud? ¡Oh congojosa
choza del infeliz! ¡a ti volaron
la justicia y razón, desde que fiero
ayugando al humano,
de la igualdad triunfó el primer tirano!*

Dejando las tragedias para ocasión más oportuna, nos despediremos de Cienfuegos con su *Rosa del desierto*, que es, en nuestro sentir, de lo mejor que hizo. Suprimimos el principio, y algunos pasajes que pecan por los defectos que dejamos notados. El lector verá que no hemos sido demasiado severos:

*¡Oh flor amable! en tus sencillas galas
¿qué tienes, di, que el ánimo enajenas
y de agradable suspensión le llenas?...
Sola en este lugar, ¿cuándo, qué mano*

pudo plantarte en él? . . . ¿Fue algún amante
 que, abandonado ya de una inconstante,
 huyó a esta soledad, queriendo triste
 olvidar a su bella,
 y este rosal plantó pensando en ella?
 Era un hombre de bien, del hombre amigo,
 quien un yermo infeliz pobló contigo;
 que, en medio a la aridez, así pareces
 cual la virtud sagrada
 de un mundo de maldades rodeada.
 ¡Ah! rosa es la virtud; y bien cual rosa,
 dondequiera es hermosa,
 espigas la rodean dondequiera,
 y vive un solo instante,
 como tú vivirás. ¡Ay! tus hermanas
 fueron rosas también, también galanas
 las pintó ese arroyuelo, cual retrata
 en ti de tu familia la postrera.
 Del tiempo fugitivo imagen triste,
 él corre, correrá, y en su carrera
 te buscará mañana con la aurora,
 y no te encontrará, que ya esparcidas
 tus mustias hojas sin honor caídas
 sobre la tierra dura
 el fin le contarán de tu hermosura . . . *
 ¿Y qué, sola, olvidada,
 sin que su labio y su pasión imprima
 en ti ninguna amante
 en fin perecerás sin ser llorada?
 ¿No volará en tu muerte **
 ningún ay de tristeza
 de la fresca belleza
 que en ti contemple su futura suerte?
 ¡Oh Clori, Clori! para ti esta rosa,
 bella cual mi cariño,
 aquí nació; la cortará mi mano,
 y allá en tu pecho morirá gloriosa.
 Guarda, tente, no cortes, y perdona
 Clori esta vez; que por ventura injusto
 bajará a este lugar algún celoso
 venganzas meditando allá en la mente
 de una triste inocente
 que amarle hasta morir en tanto jura.
 Al mirar esta rosa de repente
 se calmarán sus celos, y bañado
 en llanto de ternura,
 maldecirá su error, y arrepentido
 irá a abjurarle ante su bien postrado;
 o la verá tal vez algún esposo
 ya en sus cariños frío;
 y, la edad de sus flores recordando
 fija la mente en su marchita esposa,
 clamará en su interior, también fue rosa;
 y con este recuerdo despertando
 el fuego que en su pecho ya dormía,
 la volverá un amor que de ella huía.

* No cantarán, que es errata.

** No su muerte, que también es errata.

¿Y quién sabe si acaso, maquinando
 la primera maldad, con torvo ceño
 vendrá algún infeliz solo, perdido,
 de pasiones terribles combatido?
 Al llegar donde estoy, verá esta rosa,
 la mirará, se sentará a su lado,
 e, ignorando por qué su pecho herido
 de una dulce ternera
 amará, de mi flor estimulado,
 la belleza moral en su belleza.
 ¡Ay! que del crimen al cadalso infame
 tal vez este infeliz se despeñara
 si esta rosa escondida
 la virtud en su olor no le inspirara.
 Queda, si, queda en tu rosal prendida,
 ¡oh rosa del desierto!
 para escuela de amor y de virtudes.
 Queda, y el pasajero
 al mirarte se pare y te bendiga,
 y sienta y llore como yo, y prosiga
 más contento su próspero camino
 sin que te arranque de tus patrios lares.
 ¿Es tan larga tu edad para que quiera
 cortarte, acelerando tu carrera?
 No; queda, vive, y el piadoso cielo
 dos soles más prolongue tu hermosura.
 ¡Puedas lozana y pura
 no probar los rigores
 del bárbaro granizo,
 ni los crudos ardores
 de un sol de muerte; ni jamás tirano
 tus galas rompa el roedor gusano!
 No; dura, y sé feliz cuanto desea
 mi amistad oficiosa;
 y feliz a la par contigo sea
 la abejilla piadosa
 que en tu cáliz posada
 hace a tus soledades compañía.
 Adiós, mi flor amada,
 adiós, y eterno adiós. La tumba fría
 me abismará también; mas si en mi musa
 llego a triunfar del tiempo y de la muerte,
 inseparable de tu dulce amigo
 eternamente vivirás conmigo.

La última edición de estas poesías nos da algunas noticias biográficas de su autor. Cienfuegos se hallaba de covachuelista en Madrid, cuando entraron los franceses; y en esta delicada coyuntura, manifestó sentimientos de patriotismo que le acarrearón el odio de los usurpadores, sobre todo con ocasión de un artículo, publicado en la *Gaceta de Madrid*, que revisaba Cienfuegos. Llamado y reconvenido por Murat, le contestó con dignidad y entereza; y llevado el año siguiente a Francia, murió, bastante joven, de resultas de las molestias y vejaciones que padeció en el viaje. Su fallecimiento fue en Ortez, en julio de 1809. Mr. Blaquiere, en su *Revista Histórica de la Revolución de España*, le hace sobrino de Jovellanos; pero se nos asegura que en esto hay equivocación, y que los Cienfuegos sobrinos de este ilustre ministro, son de distinta familia.

ESTUDIOS SOBRE VIRGILIO, POR P. F. TISSOT¹

2 Tomos Octavo, París, 1825

(Artículo de M. de Pongerville en la Revista Enciclopédica, París,
Enero de 1826)

Los grandes escritores del siglo de Luis XIV conocían todo el valor de los tesoros literarios de la antigüedad, como se echa de ver por lo que les toman prestado tantas veces y con tanta felicidad; pero, por lo general, se apreciaban entonces imperfectamente los sublimes conceptos de los antiguos. Peor fue en el siglo siguiente cuando pareció haberse olvidado que ellos eran los creadores y modelos de las bellezas mismas que se admiraban. Fuese error, fuese cálculo, no faltaron autores eminentes que se atreviesen alguna vez a ridiculizarlos, y a condenarlos al olvido. Desestimados los antiguos, dejó de cultivarse con esmero su lengua sagrada, y la literatura careció de uno de sus más poderosos recursos. Si algún crítico hablaba todavía de los antiguos, era sólo para sacrificarlos a la gloria de sus contemporáneos. Esta es la más grave acusación que puede intentarse contra el siglo XVII, al que tal vez nada faltó, para elevarse al nivel de los siglos precedentes, sino el conocimiento profundo de la antigüedad.

Un literato conocido por varias producciones notables quiso seguir la senda trazada por Quintiliano, pero olvidó muchas veces su objeto; y los aplausos de un público frívolo le alejaron demasiado de su ilustre guía. Por otra parte, La Harpe, imbuido en las opiniones literarias de su tiempo, estaba poco versado en los autores griegos y romanos; y los juzgó, como a los modernos, según el sistema de la escuela a que pertenecía.

Nada injusto es durable: apenas ha transcurrido medio siglo desde el triunfo de aquel Aristarco, y ya vemos revocado gran número de sentencias pronunciadas por él. Su curso de literatura, en que se admiran el gusto puro, la desembarazada elegancia, y el brillo ingenioso del discípulo de Voltaire, le acusa al mismo tiempo de una culpable negligencia en el estudio de los antiguos, y presenta a cada paso pruebas del imperio de las preocupaciones aun sobre los grandes talentos.

De La Harpe acá, hemos visto sobrevenir causas poderosas que han aguzado y desenvuelto la crítica, y dado a las costumbres y a la política un gran dominio sobre la literatura. Las crisis despiertan la atención del espíritu humano; obsérvase con ojos curiosos el progreso y la lucha incesante de las pasiones; y el hábito de pensar, unido a la necesidad de hacer uso de lo que se piensa, conducen a perfeccionar el arte de dar fuerza a la palabra. Los sucesos políticos, mudando la dirección de los espíritus, los aficionan a estudios serios. Así se ha ensanchado entre nosotros la esfera de los conocimientos; la verdad ha recobrado su antiguo imperio sobre las artes; el gusto, inseparable de la razón, se ha hecho severo; y cada cual,

mediante las lecciones de la experiencia, ha aprendido a juzgar por sí mismo. Los amigos de las letras, restituidos a la naturaleza, percibieron todo el mérito de la antigüedad, y reconocieron que el verdadero medio de aventajar a los modernos era igualar a los antiguos.

Un literato, digno de apreciar los progresos de las artes y de dar dirección al talento, y conocido ya por producciones felices, fue elegido por el primer poeta del siglo para continuar en lugar suyo las lecciones que aquel noble intérprete de Virgilio supo hacer tan interesantes. M. Tissot correspondió a la confianza de su ilustre predecesor; y comenzando maestramente su nueva carrera, se dedicó todo entero al cultivo de las musas antiguas. El reveló sus venerables misterios a una juventud ansiosa de oírle; muchos jóvenes favoritos de las musas debieron a este elocuente profesor el desenvolvimiento de los talentos que los hacen ya la esperanza de nuestra literatura; ninguno de ellos se apartaba de su lado, sin sentir un vivo deseo de consagrar a las letras o a las artes el ardiente entusiasmo que había prendido en sus almas. Vuelto, después de sus largas tareas, al seno tranquilo de la meditación, quiso servir a las letras desde su gabinete, como las había servido en la cátedra. El traductor de los *Besos* de Juan Segundo y de las *Bucólicas* compuso los *Estudios Virgilianos*. El sencillo título dado a esta importante producción pudiera hacer creer que el autor sólo trata de las bellezas de la *Eneida*; pero su plan, como el de Quintiliano, abraza la literatura en toda su extensión. Efectivamente era natural escoger por punto principal de observación la obra del gran poeta imitador de los escritores que le precedieron, y modelo de los que vinieron tras él. De este modo, se procuró M. Tissot un medio cómodo de establecer el carácter relativo de las producciones literarias de Homero a Virgilio y de Virgilio a los modernos. No tanto se juzga en su obra, cuando se compara. Si analiza las creaciones antiguas, les contrapone las fantasías modernas: sus doctas investigaciones sorprenden bajo todas sus formas los hurtos que el ingenio ha hecho al ingenio. Ni ciñe sus cotejos a las obras que tienen analogía con la epopeya; extiéndelas con un profundo discernimiento al poema didáctico y cíclico, al drama, a la fábula, a la novela; en suma, recorre los diferentes ramos de la literatura que, habiendo brotado todos de un tallo, se alimentan de un mismo jugo materno.

Deben, pues, mirarse los *Estudios Virgilianos* como un curso completo e interesantísimo de literatura antigua y moderna. El autor ha creado un método tan nuevo como ingenioso, y agrada deleitando; evita la aridez escolástica y la ciega admiración de los comentadores; atrevido, pero justo, nota cuidadosamente las bellezas y los defectos de los grandes maestros, y sabe aprovecharse felicísimamente de unos y otros; sobre todo posee el secreto de comunicar a los lectores su entusiasmo. Su estilo, todo de sentimiento y verdadero, aunque florido, no deja nunca de adaptarse a los pensamientos de los grandes escritores que saca a las tablas, y parece como

que los oímos revelarles confidencialmente las inspiraciones de su numen. Pero dejemos que el elegante profesor desarrolle aquí por sí mismo sus ingeniosas y profundas ideas sobre las relaciones entre los grandes escritores de todos los tiempos y países.

"Añadiendo las riquezas de lo presente a los tesoros de lo pasado, acercando unos a otros en perpetuas comparaciones los principales escritores que han ilustrado el mundo, quise valerme del progreso de las luces, y de la autoridad concentrada de tantos admirables ingenios para mostrar en toda su gloria, y circundada de todos los atributos que pudiesen asegurarle nuestro respeto, aquella religión de lo verdadero y de lo bello, que, después de haber brillado en varias épocas con el más hermoso esplendor, parece anublarse ahora, cubrirse de sombra, y abandonar los espíritus al escepticismo, y a los dos extremos opuestos de incredulidad o idolatría.

"El Asia antigua fue la cuna de esta religión. El misterioso Egipto la reveló a cierto número de ministros cautelosos, que echaron un velo entre ella y los ojos del vulgo. Conociéronla los griegos; y aun sembrándola de fábulas ridículas respetaron su carácter y sus leyes. Orfeo, Lino y Museo recibieron como un don celeste sus primeros destellos. El amor que ella inspiró al buen Hesíodo, le hizo algunas veces admirable; ella entró en el corazón de Homero, ella cautivó su ingenio creador; y quizá es Homero todavía su primer pontífice, a pesar de los disfraces en que a veces la envuelve, imponiendo silencio al murmurar de la razón. Tucídides y Jenofonte le tributaron un homenaje puro; Esquilo tuvo con ella un comercio desigual y sublime; Sófocles se mostró casi siempre digno intérprete suyo; Eurípides, nacido para sentirla y practicarla, incurre demasiadas veces en profanaciones, porque carece de conciencia literaria. Platón se arroba a ella; pero después de haberse remontado hasta el cielo, la deja, y siguiendo a su imaginación, se pierde en la región de las nubes. Aristóteles, más sosegado y severo, ofreció a la ciencia de lo verdadero y lo bello, el culto de toda su vida; y su razón perspicaz, que jamás padeció eclipse, dicta todavía lecciones a todos los pueblos. Un instinto sublime, la vocación del talento, hizo a esta religión las delicias de Demóstenes y el asunto de sus meditaciones perpetuas. Cicerón, destinado a servirla de ministro y de intérprete, la arraigó en su pecho por el estudio de la filosofía, y dio a la elocuencia atractivos irresistibles: ¡dichoso, si escribiendo tan bellas lecciones a las edades, hubiera sabido refrenar su propensión al lujo de las palabras! Lucrecio tuvo el poder y la pasión de lo verdadero y lo bello; mas para darles un culto digno, le faltó una lengua más perfeccionada, y principalmente un gusto más puro. Terencio fue fiel discípulo de lo verdadero y lo bello; pero si tuvo más conciencia y más saber que Plauto, no tuvo igual fuerza de imaginación. Cuando Virgilio mira a la naturaleza cara a cara; cuando saca de sus propios estudios, o de los movimientos de su alma, el conocimiento de las pasiones, entonces es el Rafael de la poesía, el pintor más

fiel de lo verdadero y lo bello. Dad esta religión a Ovidio, y le haréis uno de los primeros poetas del mundo: él conoce sus defectos como Eurípides, pero los ama, no tiene valor para corregirse de ellos. Esta religión pide gusto y luces, que faltaban a Lucano y a Juvenal, que delinquieron contra ella sin conocerlo. Dante, Shakespeare y Milton, después de haberle ofrecido el incienso del ingenio, la ofenden con impiedad, insultando a la sana razón; pero su siglo fue más culpable que ellos... Buffon, que es el Aristóteles, el Plinio y el Platón de los modernos, tuvo profundamente grabada en el alma la religión de lo verdadero y lo bello; ¿por qué, apasionado a la magnificencia, no tomó de la naturaleza, su modelo, aquellas felices negligencias, tan llenas de gracia? Buffon parece un rey que jamás olvida su dignidad; es el Luis XIV de los escritores; sus defectos nacen de su carácter, y sin duda pensaba en sí mismo cuando dijo: *el estilo es todo el hombre*. Un fecundo ingenio, una razón superior, pero dominada por una imaginación más fuerte que ella, una elocuencia de primer orden, no libraron siempre a Rousseau de la hinchazón, la declamación y el sofisma. Adivinó la noble simplicidad de los antiguos; en otras cosas, era de desear que hubiera seguido su ejemplo. Emulo de Richardson, está bien lejos de igualarle en la fidelidad de la imitación del lenguaje mujeril; pero el amor de lo verdadero y lo bello ardía sin cesar en su alma, excitado por la llama del entusiasmo y la codicia inmensa de gloria. Si su alma hubiese sido nutrida como la de Fenelón, su conciencia literaria hubiera mostrado todo el valor que exigen los sacrificios que el escritor debe imponerse a sí mismo. La naturaleza dio a Voltaire la razón de Locke, la elocuencia dramática de Eurípides, las diversas especies de agudeza ingeniosa que brillan en Fontenelle, Pope y Hamilton, la originalidad satírica de Luciano, la urbanidad de Horacio, la festiva ligereza de Ariosto, y la brillante facilidad de un francés lleno de gracias y de elegancia. Mas, a esta inaudita reunión de talentos, cada uno de los cuales bastaría a la reputación de un escritor, faltó la conciencia literaria: nadie penetró lo verdadero con tanta sagacidad; nadie lo amó con tanto ardor; nadie sintió jamás una tan viva admiración hacia lo bello; pero la religión de estos dos sentimientos, no la tuvo. La movilidad de su imaginación, el impulso de esta o aquella pasión momentánea, y a veces las contemplaciones del amor propio, quitaron toda especie de estabilidad a sus opiniones. Ya le hallaréis habilísimo censor; ya juez preocupado, que pronuncia con ligereza sentencias llenas de errores. Como no bebió principios seguros en una escuela severa, como no conoció bastante las condiciones de aquella gloria cuyo amor le devoraba; mimado por aplausos precoces, exasperado por injustas críticas, en que sólo se trató de humillarle, y sostenido por el favor público, a cuyo celo daba continuo pábulo su filosofía, desatendió las voces de su conciencia; en vez de pinturas fieles, presentó mentiras brillantes; confió el interés de su gloria a las seducciones de su

pluma; pensó demasiado en su siglo, y no lo bastante en la posteridad. En fin, tuvo con su talento una indulgencia fatal, que no cesará de expiar jamás; sin esto, no nos hubiera dejado quizá más que obras maestras. ¿Qué no se debía esperar de tal hombre, si se hubiera armado contra sí mismo de la autoridad de un censor inflexible, que jamás transigiese con el sentimiento profundo de las bellezas de la naturaleza, y de las reglas del arte?"

M. Tissot examina uno por uno los libros de la *Eneida*, haciendo preceder o seguir a su trabajo el texto latino, de que traduce a veces pasajes con una felicidad nada común: sus expresiones son elegantes y vigorosas; poéticos y graciosos sus giros; y la imagen que nos dan de la poesía es la más fiel que puede presentarse en prosa.

El discurso que sirve de introducción a la obra, es una producción literaria superior a todo elogio. No sólo le sirve de adorno; es además un exordio instructivo, donde encontramos un elegante y completo resumen de los excelentes principios de este útil tratado. M. Tissot habla allí una vez de sí mismo, pero con el candor de un hombre de bien, y con la franqueza de un espíritu superior, seguro de su conciencia y de los derechos que tiene a la estimación pública. Me parece que debo citar aquí el último párrafo:

"¡Oh Musas! tales son vuestras recompensas. ¿Quién no sentirá lo que valen y lo dulce que son? Si no me es dado obtenerlas, a lo menos no desconoceré jamás vuestras delicias. Vosotras habéis hermoseado todos los placeres de mi vida; habéis consolado todas mis penas; semejantes a las abejas del Híbla, habéis templado con vuestra miel la copa de ajeno que la fortuna y los hombres me han presentado más de una vez. Cuando yo trazaba una parte de esta obra, me hallaba a la puerta del sepulcro; dísteisme fuerza para vivir; rechacé a la muerte; por vosotras me olvidó la Parca. Ni es esto todo: habéis nutrido el espíritu y conservado algunas flores a la imaginación, en medio de la decadencia corpórea; vuestro trato hechicero restableció mi salud por grados. Gracias os doy por vuestra beneficencia; y me refugio en vuestro seno, como un viajero fatigado, que pide puerto tras una larga tempestad. ¡Y tú, ilustre traductor de las *Geórgicas*, cuya amistad me honra, cuya elección me causó tan viva inquietud! Si desde el día de tu muerte, no he dejado pasar uno solo sin pagar mi deuda a tu memoria; si fiel a los deberes del corazón, he referido todos mis trabajos al que me los impuso en una adopción para mí tan preciosa, dignate de aceptár en estos estudios la ofrenda religiosa de un discípulo a su maestro".

Delille no podía recibir homenaje más digno que la dedicación de una obra, inspirada en cierto modo por este gran maestro, y destinada a propagar la sana doctrina de una literatura a que dio sesenta años de lustre.

Los estudios sobre Virgilio convienen igualmente al hombre de mundo y al literato, a los jóvenes que comienzan la carrera de las artes, y a los

padres de familia que quieren examinar y medir los progresos de sus hijos.

Un concierto unánime de elogios ha probado ya el reconocimiento del público ilustrado hacia el docto profesor, laborioso émulo de Quintiliano. La semejanza de las épocas en que ambos parecieron, hace resaltar la suya. El primero combatió la doctrina de los Sénecas, Lucanos y Estacios, que, empeñados en explorar nuevas sendas, adulteraban el arte de los Lucrecios, Virgilio y Ovidios; y ahora que nuestra literatura está amenazada de decadencia, las lecciones del Quintiliano moderno guiarán los pasos inciertos de los sucesores de los Racines, Voltaire y Delille.

NOTICIA DE LA VICTORIA DE JUNIN CANTO A BOLIVAR, POR JOSE JOAQUIN OLMEDO⁴

Debemos a la *Victoria de Junín*, poema lírico por el señor José Joaquín Olmedo, un lugar distinguido entre las obras americanas de que nos proponemos hacer reseña en este periódico, lo primero por su mérito, y lo segundo por la importancia del asunto, que abraza dos de los acontecimientos más grandes y memorables que figurarán en los fastos de América. Las dos batallas de Junín y Ayacucho aseguraron la independencia del nuevo mundo. Sin la denodada resolución de Colombia de auxiliar al Perú con lo mejor de sus tropas mandadas por el ilustre Bolívar, y sin los gloriosos sucesos de este genio tutelar de la independencia americana, el horizonte político de aquellas regiones hubiera presentado nubes y borrascas, quién sabe cuánto tiempo; y la libertad, aun de las partes más retiradas del campo en que se verificó la lucha, hubiera estado a la merced de mil contingencias acarreadas por la fortuna de las armas.

El título de este poema pudiera hacer formar un concepto equivocado de su asunto, que no es en realidad la victoria de Junín, sino la libertad del Perú. Bolívar es el héroe a cuyo honor se consagra este himno patriótico; y el poeta hubiera dado una idea hartó mezquina de la gloria de su campaña peruana, si se hubiese contentado con ceñir a sus sienes el laurel de aquella jornada inmortal.

Mas concebida así la materia, presentaba un grave inconveniente, porque, constando de dos grandes sucesos, era difícil reducirla a la unidad de sujeto, que exigen con más o menos rigor todas las producciones poéticas. El medio de que se valió el señor Olmedo para vencer esta dificultad, es ingenioso. Todo pasa en Junín, todo está enlazado con esta primera función, todo forma en realidad parte de ella. Mediante la aparición y profecía del inca Huaina Cápac, Ayacucho se transporta a Junín,

y las dos jornadas se eslabonan en una. Este plan se trazó a nuestro parecer con mucho juicio y tino. La batalla de Junín sola, como hemos observado, no era la libertad del Perú. La batalla de Ayacucho la aseguró; pero en ella no mandó personalmente el general Bolívar. Ninguna de las dos por sí sola proporcionaba presentar dignamente la figura del héroe: en Junín no le hubiéramos visto todo; en Ayacucho le hubiéramos visto a demasiada distancia. Era, pues, indispensable acercar estos dos puntos e identificarlos; y el poeta ha sabido sacar de esta necesidad misma grandes bellezas, pues la parte más espléndida y animada de su canto es incontestablemente la aparición del inca.

Algunos han acusado este incidente de importuno, porque, preocupados por el título, no han concebido el verdadero plan de la obra. Lo que se introduce como incidente, es en realidad una de las partes más esenciales de la composición, y quizá la más esencial. Es característico de la poesía lírica no caminar directamente a su objeto. Todo en ella debe parecer efecto de una inspiración instantánea: el poeta obedece a los impulsos del numen que le agita sin la menor apariencia de designio, y frecuentemente le vemos abandonar una senda y tomar otra, llamado de objetos que arrastran irresistiblemente su atención. Horacio dirige plegarias al cielo por la feliz navegación de Virgilio; la idea de las tempestades le sobresalta, y los peligros del mar le traen a la memoria la audacia del hombre, que, arrostrando todos los elementos, ha sacado de ellos nuevos géneros de muerte y nuevos objetos de terror. Ocupado de estos pensamientos, olvida que ha tomado el plectro para decir adiós a su amigo. Nada hallamos, pues, de reprehensible en el plan del *Canto a Bolívar*; pero no sabemos si hubiera sido conveniente reducir las dimensiones de este bello edificio a menor escala, porque no es natural a los movimientos vehementes del alma, que solos autorizan las libertades de la oda, el durar largo tiempo.

El estilo es elegante, animado, y manifiesta una gran familiaridad con el lenguaje castellano poético. El colorido es tan brillante, como la versificación armoniosa; y reina en toda la obra una variedad que la naturaleza del asunto apenas permitió esperar, alternando con las escenas horribles de la guerra cuadros risueños y blandos, en que se hace un uso oportunísimo de la localidad y de las tradiciones peruanas.

Entre muchos pasajes igualmente dignos de transcribirse, elegimos el siguiente, que nos parece notable, no sólo por el calor con que está escrito, sino por la corrección y tersura del estilo. Píntase en él a Bolívar en los momentos que precedieron a la batalla de Junín.

*¿Quién es aquel que el paso lento mueve
sobre el collado que a Junín domina?
¿que el campo desde allí mide, y el sitio
del combatir y del vencer designa?
¿que la hueste contraria observa, cuenta,*

*y en su mente la rompe y desordena,
 y a los más bravos a morir condena,
 cual águila caudal, que se complace
 del alto cielo en divisar su presa
 que entre el rebaño mal segura paze?
 ¿quién el que ya descende
 pronto y apercibido a la pelea?
 Preñada en tempestades le rodea
 nube tremenda; el brillo de su espada
 es el vivo reflejo de la gloria;
 su voz, un trueno; su mirada, un rayo.
 ¿Quién, aquel que, al trabarse la batalla,
 ufano como nuncio de victoria,
 un corcel impetuoso fatigando,
 discurre sin cesar por toda parte?...
 ¿Quién, sino el hijo de Colombia y Marte?
 Sonó su voz: —Peruanos,
 mirad allí los duros opresores
 de vuestra patria. Bravos colombianos,
 en cien crudas batallas vencedores,
 mirad allí los enemigos fieros
 que buscando venís desde Orinoco;
 suya es la fuerza, y el valor es vuestro;
 vuestra será la gloria;
 pues lidiar con valor y por la patria
 es el mejor presagio de victoria.
 Acometed; que siempre
 de quien se atreve más, el triunfo ha sido.
 Quien no espera vencer, ya está vencido.—
 Dice; y al punto, cual fugaces carros,
 que, dada la señal, parten, y en densos
 de arena y polvo torbellinos ruedan;
 arden los ejes; se estremece el suelo;
 estrépito confuso asorda el cielo;
 y, en medio del afán, cada cual teme
 que los demás adelantarse puedan:
 así los ordenados escuadrones
 que del iris reflejan los colores,*
 o la imagen del sol en sus pendones,
 se avanzan a la lid...*

La noche sobrevino en el momento de la victoria, y no dejó acabar con los restos amedrentados y dispersos del enemigo. El autor alude a estas circunstancias en los versos siguientes, que pintan con gran felicidad el breve crepúsculo de la zona tórrida:

*Padre del universo, sol radioso,
 dios del Perú, modera omnipotente
 el ardor de tu carro impetuoso,
 y no escondas tu luz indeficiente...
 Una hora más de luz... Pero esta hora
 no fue la del destino. El dios oía
 el voto de su pueblo; y de la frente*

* El pabellón de Colombia lleva los principales colores del iris; el del Perú lleva un sol en el centro.

*el cerco de diamantes desceñía.
En fugaz rayo, el horizonte dora;
en mayor disco, menos luz ofrece,
y veloz tras los Andes se oscurece.*

Pasamos por alto toda la profecía del inca, aunque esmaltada de bellísimos rasgos, porque nos llama el coro de las vírgenes del sol, que forma un suave contraste con la relación de combates, muertes y horrores que precede:

*Alma eterna del mundo,
dios santo del Perú, padre del inca,
en tu giro fecundo
gózate sin cesar, luz bienhechora,
viendo ya libre el pueblo que te adora.
La tiniebla de sangre y servidumbre
que ofuscaba la lumbre
de tu radiante faz pura y serena,
se disipó; y en cantos se convierte
la querella de muerte
y el ruido antiguo de servil cadena.
Aquí la Libertad buscó un asilo,
amable peregrina,
y ya lo encuentra plácido y tranquilo.
Y aquí poner la diosa
quiere su templo y ara milagrosa.
Aquí, olvidada de su cara Helvecia,
se viene a consolar de la ruina
de los altares que le alzó la Grecia,
y en todos sus oráculos proclama
que al Madalen y al Rímac bullicioso *
ya sobre el Tíber y el Eurotas ama.
Oh Padre, oh claro sol, no desampares
este suelo jamás, ni estos altares.
Tu vivífico ardor todos los seres
anima y reproduce; por ti viven
y acción, salud, placer, beldad reciben.
Tú al labrador despiertas,
y a las aves canoras
en tus primeras horas;
y son tuyos sus cantos matinales.
Por ti siente el guerrero
en amor patrio enardecida el alma,
y al pie de tu ara rinde placentero
su laurel y su palma;
y tuyos son sus cánticos marciales.
Fecunda, oh sol, tu tierra;
y los males repara de la guerra.
Da a nuestros campos frutos abundosos,
aunque niegues el brillo a los metales.
Da naves a los puertos;
pueblos, a los desiertos;
a las armas, victoria;
alas, al genio y a las musas, gloria.*

* El río Magdalena corre al mar por las cercanías de Bogotá, como el Eurotas por las cercanías de Esparta. El Rímac atraviesa a Lima como el Tíber a Roma.

*Dios del Perú, sostén, salva, conforta
 el brazo que te venga,
 no para nuevas lides sanguinosas,
 que miran con horror madres y esposas,
 sino para poner a olas civiles
 límites ciertos, y que en paz florezcan
 de la alma paz los dones soberanos,
 y arredre a sediciosos y a tiranos.
 Brilla con nueva luz, rey de los cielos,
 brilla con nueva luz en aquel día
 del triunfo que magnífico prepara
 a su libertador la patria mía.*

Lo restante de este coro de las vestales peruanas es una hermosa descripción de la entrada triunfal de Bolívar en Lima; pero no nos parece conservar el carácter de himno que se percibe en las primeras estrofas.

Entusiasmo sostenido, variedad y hermosura de cuadros, dicción castigada más que en ninguna de cuantas poesías americanas conocemos, armonía perpetua, diestras imitaciones en que se descubre una memoria enriquecida con la lectura de los autores latinos, y particularmente de Horacio, sentencias esparcidas con economía y dignas de un ciudadano que ha servido con honor a la libertad antes de cantarla, tales son las dotes que en nuestro concepto elevan el *Canto a Bolívar* al primer lugar entre todas las obras poéticas inspiradas por la gloria del Libertador.

JUICIO SOBRE LAS POESIAS DE JOSE MARIA HEREDIA *

Sentimos, no sólo satisfacción, sino orgullo, en repetir los aplausos con que se han recibido en Europa y América las obras poéticas de don José María Heredia, llenas de rasgos excelentes de imaginación y sensibilidad; en una palabra, escritas con verdadera inspiración. No son comunes los ejemplos de una precocidad intelectual como la de este joven. Por las fechas de sus composiciones, y la noticia que nos da de sí mismo en una de ellas, parece contar ahora veintitrés años, y las hay que se imprimieron en 1821, y aun alguna suena escrita desde 1818: circunstancia que aumenta muchos grados nuestra admiración a las bellezas de ingenio y estilo de que abundan, y que debe hacernos mirar con suma indulgencia los defectos que de cuando en cuando advertimos en ellas. Entre las prendas que sobresalen en los opúsculos del señor Heredia, se nota un juicio en la distribución de las partes, una conexión de ideas, y a veces una pureza de gusto que no hubiéramos esperado de un poeta de tan pocos años. Aunque imita a menudo, hay por lo común, bastante originalidad en sus fantasías y conceptos; y le vemos trasladar a sus versos

con felicidad las impresiones de aquella naturaleza majestuosa del ecuador, tan digna de ser contemplada, estudiada y cantada. Encontramos particularmente este mérito en las composiciones intituladas: *A mi caballo*, *Al Sol*, *A la noche*, y *Versos escritos en una tempestad*; pero casi todas descubren una vena rica. Sus cuadros llevan por lo regular un tinte sombrío, y domina en sus sentimientos una melancolía, que de cuando en cuando raya en misantrópica, y en que nos parece percibir cierto sabor al genio y estilo de lord Byron. Sigue también las huellas de Meléndez, y de otros célebres poetas castellanos de estos últimos tiempos, aunque no siempre (ni era de esperarse) con aquella madurez de juicio tan necesaria en la lectura y la imitación de los modernos, tomando de ellos por desgracia la afectación de arcaísmos, la violencia de construcciones, y a veces aquella pompa hueca, pródiga de epítetos, de terminaciones peregrinas y retumbantes. Descartáramos que si el señor Heredia da una nueva edición de sus obras las purgase de estos defectos, y de ciertas voces y frases impropias, y volviese al yunque algunos de sus versos, cuya prosodia no es enteramente exacta.

Tenemos en esta colección poesías de diferentes caracteres y estilos, pero hallamos más novedad y belleza en las que tratan asuntos americanos, o se compusieron para desahogar sentimientos producidos por escenas y ocurrencias reales. La última de las que acabamos de citar es de este número; y como una muestra de las excelencias de nuestro joven poeta, y de los defectos o yerros en que algunas veces incurre, la copiamos aquí toda.

VERSOS ESCRITOS EN UNA TEMPESTAD

*Huracán, huracán, venir te siento;
y en tu soplo abrasado,
respiro entusiasmado
del Señor de los aires el aliento.
En alas de los vientos suspendido
vedle rodar por el espacio inmenso,
silencioso, tremendo, irresistible,
como una eternidad. La tierra en calma
funesta, abrasadora,
contempla con pavor su faz terrible.
Al toro contemplad... La tierra escarban
de un insufrible ardor sus pies heridos;
la armada frente al cielo levantando,
y en la hinchada nariz fuego aspirando,
llama la tempestad con sus bramidos.
¡Qué nubes! ¡qué furor!... El sol temblando
vela en triste vapor su faz gloriosa,
y entre sus negras sombras sólo vierte
luz fúnebre y sombría,
que ni es noche ni día,
y al mundo tiñe de color de muerte.
Los pajarillos callan y se esconden,
mientras el fiero huracán viene volando;
y en los lejanos montes retumbando,*

le oyen los bosques, y a su voz responden.
 Ya llega... ¿no le veis?... ¡Cuán desenvuelve
 su manto aterrador y majestuoso!
 ¡Gigante de los aires, te saludo!
 Ved cómo en confusión vuelan en torno
 las orlas de su parda vestidura.
 ¡Cómo en el horizonte
 sus brazos furibundos ya se enarcan,
 y tendidos abarcan
 cuanto alcanzo a mirar de monte a monte!
 ¡Oscuridad universal! su soplo
 levanta en torbellinos
 el polvo de los campos agitado.
 ¡Oíd...! Retumba en las nubes despeñado
 el carro del Señor; y de sus ruedas
 brota el rayo veloz, se precipita,
 hiere, y aterra al delincuente suelo,
 y en su lívida luz inunda el cielo.
 ¡Qué rumor!... ¡Es la lluvia!... Enfurecida
 cae a torrentes, y oscurece el mundo;
 y todo es confusión y horror profundo.
 Cielos, colinas, nubes, caro bosque,
 ¿dónde estáis? ¿dónde estáis? os busco en vano;
 desaparecisteis... La tormenta umbría
 en los aires revuelve un oceano
 que todo lo sepulta...
 Al fin, mundo fatal, nos separamos;
 el huracán y yo solos estamos.
 ¡Sublime tempestad! ¡Cómo en tu seno,
 de tu solemne inspiración henchido,
 al mundo vil y miserable olvido,
 y alzo la frente de delicia lleno!
 ¿Dó está el alma cobarde
 que teme tu rugir?... Yo en ti me elevo
 al trono del Señor; oigo en las nubes
 el eco de su voz; siento a la tierra
 escucharle y temblar; ardiente lloro
 descendiendo por mis pálidas mejillas;
 y a su alta majestad tiemblo y le adoro.

Hay en estos versos pinceladas valientes; y para que nos den puro el placer de la más bella poesía, sólo se echa menos aquella severidad que es fruto de los años y del estudio.

La siguiente es otra de las obras del señor Heredia en que encontramos más nobleza y elevación.

FRAGMENTOS DESCRIPTIVOS DE UN POEMA MEJICANO

¡Oh! ¡cuán bella es la tierra que habitaban
 los aztecas valientes! En su seno,
 en una estrecha zona concentrados,
 con asombro veréis todos los climas
 que hay desde el polo al ecuador. Sus campos
 cubren, a par de las doradas mieses,
 las cañas deliciosas. El naranjo,
 y la piña, y el plátano sonante,
 hijos del suelo equinoccial, se mezclan
 a la frondosa vid, al pino agreste,

y de Minerva al árbol majestuoso.
Nieve eterna corona las cabezas
de Iztaccihual purísimo, Orizaba
y Popocatepetl; pero el invierno
nunca aplicó su destructora mano
a los fértiles campos, donde ledo
los mira el indio en púrpura ligera
y oro teñirse, a los postreros rayos
del sol en occidente, que al alzarse,
sobre eterna verdura y nieve eterna
a torrentes vertió su luz dorada,
y vio a naturaleza conmovida
a su dulce calor hervir en vida.

.....
Era la tarde. La ligera brisa
sus alas en silencio ya plegaba,
y entre la yerba y árboles dormía,
mientras el ancho sol su disco hundía
detrás de Iztaccihual. La nieve eterna,
cual disuelta en mar de oro, semejaba
temblar en torno dél; un arco inmenso
que del empíreo en el cenit finaba,
como el pórtico espléndido del cielo,
de luz vestido y centellante gloria,
de sus últimos rayos recibía
los colores riquísimos; su brillo
desfalleciendo fue; la blanca luna
y dos o tres estrellas solitarias
en el cielo desierto se veían.
¡Crepúsculo feliz! Hora más bella
que la alma noche o el brillante día,
¡cuánto es dulce tu paz al alma mía!
Hallábame sentado de Cholula
en la antigua pirámide. Tendido
el llano inmenso que a mis pies yacía,
mis ojos a espaciarse convidaba.
¡Qué silencio! ¡qué paz! ¡Oh! ¿quién diría
que, en medio de estos campos, reina alzada
la bárbara opresión, y que esta tierra
brota mieses tan ricas, abonada
con sangre de hombres? . . .
Bajó la noche en tanto. De la esfera
el leve azul, oscuro y más oscuro
se fue tornando. La ligera sombra
de las nubes serenas, que volaban
por el espacio en alas de la brisa,
fue ya visible en el tendido llano.
Iztaccihual purísimo volvía
de los trémulos rayos de la luna
el plateado fulgor, mientras en oriente,
bien como chispas de oro, retemblaban
mil estrellas y mil . . .
Al paso que la luna declinaba,
y al ocaso por grados descendía,
poco a poco la sombra se extendía
del Popocatepetl, que semejaba
un nocturno fantasma. El arco oscuro
a mi llegó, cubríome, y avanzando
fue mayor, y mayor, hasta que al cabo
en sombra universal veló la tierra.

Volví los ojos al volcán sublime,
 que, velado en vapores transparentes,
 sus inmensos contornos dibujaba
 de occidente en el cielo.
 ¡Gigante de Anahuac! ¡oh! ¿cómo el vuelo
 de las edades rápidas no imprime
 ninguna huella en tu nevada frente?
 Corre el tiempo feroz, arrebatando
 años y siglos, como el norte fiero
 precipita ante sí la muchedumbre
 de las olas del mar. Pueblos y reyes
 viste hervir a tus pies, que combatían
 cual hora combatimos, y llamaban
 eternas sus ciudades, y creían
 fatigar a la tierra con su gloria.
 Fueron: de ellos no resta ni memoria.
 ¿Y tú eterno serás? Tal vez un día
 de tus bases profundas desquiciado
 caerás, y al Anahuac tus vastas ruinas
 abrumarán; levantaránse en ellas
 otras generaciones, y orgullosas
 que fuiste negarán...

¿Quién afirmarme
 podrá que aqueste mundo que habitamos
 no es el cadáver pálido y deforme
 de otro mundo que fue?...

El romance que sigue exprime con admirable sencillez la ternura del cariño filial.

A MI PADRE, EN SUS DIAS

Ya tu familia gozosa
 se prepara, amado padre,
 a solemnizar la fiesta
 de tus felices natales.
 Yo, el primero de tus hijos,
 también primero en lo amante,
 hoy lo mucho que te debo
 con algo quiero pagarte.
 ¡Oh! ¡cuán gozoso confieso
 que tú de todos los padres
 has sido para conmigo
 el modelo inimitable!
 Tomaste a cargo tuyo
 el cuidado de educarme,
 y nunca a manos ajenas
 mi tierna infancia fiaste.
 Amor a todos los hombres,
 temor a Dios me inspiraste,
 odio a la atroz tiranía
 y a las intrigas infames.
 Oye, pues, los tiernos votos
 que por ti Fileno hace,
 y que de su labio humilde
 hasta el Eterno se parten.
 Por largos años, el cielo
 para la dicha te guarde
 de la esposa que te adora

*y de tus hijos amantes.
 Puedas mirar tus bisnietos
 poco a poco levantarse,
 como los bellos retoños
 en que un viejo árbol renace,
 cuando al impulso del tiempo
 la frente orgullosa abate.
 Que en torno tuyo los veas
 triscar y regocijarse,
 y que, entre amor y respeto
 dudosos y vacilantes,
 halaguen con labio tierno
 tu cabeza respetable.
 Deja que los opresores
 osen faccioso llamarte,
 que el odio de los perversos
 da a la virtud más realce.
 En vano blanco te hicieran
 de sus intrigas cobardes
 unos reptiles oscuros,
 sedientos de oro y de sangre.
 ¡Hombres odiosos! . . . Empero
 tu alta virtud depuraste,
 cual oro al crisol descubre
 sus finísimos quilates.
 A mis ojos te engrandecen
 esos honrosos pesares;
 y si fueras más dichoso,
 me fueras menos amable.
 De la mísera Caracas
 oye al pueblo cual te aplaude,
 llamándote con ternura
 su defensor y su padre.
 Vive, pues, en paz serena;
 jamás la calumnia infame
 con hálito pestilente
 de tu honor el brillo empañe.
 Déte, en medio de tus hijos,
 salud su bálsamo suave;
 y bríndete amor risueño
 las caricias conyugales.*

Esta composición nos hace estimar tanto la virtuosa sensibilidad del señor Heredia, como admirar su talento. Iguales alabanzas debemos dar a los cuartetos intitulados *Carácter de mi padre*. Parécenos también justo, aunque sea a costa de una digresión, valernos de esta oportunidad para tributar a la memoria del difunto señor Heredia el respeto y agradecimiento que le debe todo americano por su conducta en circunstancias sobremanera difíciles. Este ilustre magistrado perteneció a una de las primeras familias de la isla de Santo Domingo, de donde emigró, según entendemos, al tiempo de la cesión de aquella colonia a la Francia, para establecerse en la isla de Cuba, donde nació nuestro joven poeta. Elevado a la magistratura, sirvió la regencia de la real audiencia de Caracas durante el mando de Monteverde y Boves; y en el desempeño de sus obligaciones, no sabemos qué resplandeció más, si el honor y la fidelidad al

gobierno, cuya causa cometió el yerro de seguir; o la integridad y firmeza con que hizo oír (aunque sin fruto) la voz de la ley; o su humanidad para con los habitantes de Venezuela, tratados por aquellos tiranos y por sus desalmados satélites con una crueldad, rapacidad e insulto inauditos. El regente Heredia hizo grandes y constantes esfuerzos, ya por amansar la furia de una soldadesca brutal que hollaba escandalosamente las leyes y pactos, ya por infundir a los americanos las esperanzas, que él sin duda tenía, de que la nueva constitución española pusiese fin a un estado de cosas tan horroroso. Desairado, vilipendiado, y a fuerza de sinsabores y amarguras arrastrado al sepulcro, no logró otra cosa que dar a los americanos una prueba más de lo ilusorio de aquellas esperanzas.

Volviendo al joven Heredia, desearíamos que hubiese escrito algo más en este estilo sencillo y natural, a que sabe dar tanta dulzura, y que fuesen en mayor número las composiciones destinadas a los afectos domésticos e inocentes, y menos las del género erótico, de que tenemos ya en nuestra lengua una perniciosa superabundancia.

De los defectos que hemos notado, algunos eran de la edad del poeta; pero otros (y en este número comprendemos principalmente ciertas faltas de prosodia) son del país en que nació y se educó; y otra tercera clase pueden atribuirse al contagio del mal ejemplo. De esta clase son las voces y terminaciones anticuadas, con que algunos creen ennoblecer el estilo, pero que en realidad (si no se emplean muy económica y oportunamente) le hacen afectado y pedantesco. Los arcaísmos podrán tolerarse alguna vez, y aun producirán buen efecto, cuando se trate de asuntos de más que ordinaria gravedad. Pero soltarlos a cada paso, y dejar sin necesidad alguna los modos de decir que llevan el cuño del uso corriente, únicos que nuestra alma ha podido asociar con sus afecciones, y los más a propósito, por consiguiente, para despertarlas de nuevo, es un abuso reprehensible; y aunque lo veamos autorizado de nombres tan ilustres como los de Jovellanos y Meléndez, quisiéramos se le desterrase de la poesía, y se le declarase comprendido en el anatema que ha pronunciado tiempo ha el buen gusto contra los afeites del gongorismo moderno. En los versos de Rioja, de Lope de Vega, de los Argensolas, no vemos las voces anticuadas que tanto deleitaron a Meléndez y a Cienfuegos. Agrégase a esto lo mal que parecen semejantes remedos de antigüedad en obras que por otra parte distan mucho de la frase castiza de nuestra lengua.

Uno de los arcaísmos de que más se ha abusado, es la inflexión verbal *fuera, amara, temiera*, en el sentido de pluscuamperfecto indicativo. Bastaría para condenarle la oscuridad que puede producir, y de hecho produce no pocas veces, por los diversos oficios que la conjugación castellana tiene ya asignados a esta forma del verbo. Pero los modernos, y en especial Meléndez, no contentos con el uso antiguo, la han empleado en acepciones que creemos no ha tenido jamás. Los antiguos en el indicativo no la hicieron más que pluscuamperfecto. Meléndez, y a su ejemplo

el señor Heredia, le dan también la fuerza de los demás pretéritos, de manera que, según esta práctica, el tiempo *amara*, además de sus acepciones subjuntiva y condicional, significa *amé*, *amaba* y *había amado*. Si esto no es una verdadera corrupción, no sabemos qué merezca ese nombre.

Otra cosa en que el estilo de la poesía moderna nos parece desviarse algo de las leyes de un gusto severo, es el caracterizar los objetos sensibles con epítetos sacados de la metafísica de las artes. En poesía no se debe decir que un talle es *elegante*, que una carne es *mórbida*, que una perspectiva es *pintoresca*, que un volcán o una catarata es *sublime*. Estas expresiones, verdaderos barbarismos en el idioma de las musas, pertenecen al filósofo que analiza y clasifica las impresiones producidas por la contemplación de los objetivos, no al poeta, cuyo oficio es pintarlos.

Como preservativo de estos y otros vicios, mucho más disculpables en el señor Heredia que en los escritores que imita, le recomendamos el estudio (demasiado desatendido entre nosotros) de los clásicos castellanos y de los grandes modelos de la antigüedad. Los unos castigarán su dicción, y le harán desdeñarse del oropel de voces desusadas; los otros acrisolarán su gusto, y le enseñarán a conservar, aun entre los arrebatos del estro, la templanza de imaginación, que no pierde jamás de vista a la naturaleza y jamás la exagera, ni la violenta.

Nos lisonjemos de que el señor Heredia atribuirá la libertad de esta censura únicamente a nuestro deseo de verle dar a luz obras acabadas, dignas de un talento tan sobresaliente como el suyo. En cuanto a la resolución manifestada en una nota a *Los placeres de la melancolía* de no hacer más versos, y ni aun corregir los ya hechos, protestaríamos altamente contra este suicidio poético, si creyésemos que el señor Heredia fuese capaz de llevarlo a cabo. Pero las musas no se dejan desalojar tan fácilmente del corazón que una vez cautivaron, y que la naturaleza formó para sentir y expresar sus gracias.

CAMPAÑA DEL EJERCITO REPUBLICANO AL BRASIL Y TRIUNFO DE ITUZAINGO CANTO LIRICO, POR JUAN CRUZ VARELA *

Entre la multitud de obras poéticas que se han publicado en América durante los últimos años, se distingue mucho la presente por la armonía del verso, por alguna más corrección de lenguaje de la que aparece ordinariamente en la prosa y verso americanos, y por la belleza y energía de no pocos pasajes. Citaremos, como uno de los mejores, estos diez versos de la introducción, en que el poeta se trasporta a las edades venideras para presenciar en ellas la gloria de su patria y su héroe.

*Las barreras del tiempo
rompió al cabo profética la mente;
y atónita se lanza en lo futuro,
y a la posteridad mira presente.
¡Oh porvenir impenetrable, oscuro!
rasgóse al fin el tenebroso velo
que ocultó tus misterios a mi anhelo.
Partióse al fin el diamantino muro
con que de mi existencia dividías
tus hombres, tus sucesos y tus días.*

El pensamiento que sigue no tiene ciertamente nada de original; pero sería difícil hallarle expresado con mayor suavidad y hermosura:

*Mi verso irá por cuanto Febo dora
del austro a los triones;
y leído en las playas de occidente,
llevado por la fama voladora,
admirará después a las naciones
que reciben la lumbré refulgente
del rosado palacio de la Aurora.*

He aquí otro pasaje que nos parece de gran mérito: el poeta apostrofa a las huestes brasileras y alemanas, que, ocupando los montes, no osan bajar a la defensa de los campos y pueblos invadidos por el enemigo:

*¿Qué hacéis, qué hacéis, soldados,
que ya no descendéis del alta cumbre,
y por estas llanuras derramados
ostentáis vuestra inmensa muchedumbre?
¿Todo el tesoro que Vallés encierra
abandonáis así? ¿No sois testigos
de que recogen ya los enemigos
las ansiadas primicias de la guerra?
¿Y están entre vosotros los valientes
que allá en el Volga y en el Rin bebieron,
y a la ambición y al despotismo fieles,
a playas remotísimas vinieron
en demanda de gloria y de laureles?
¡Qué! ¿No hay audacia en el feroz germano,
para bajar al llano
con impetu guerrero,
y que triunfe el valor, y no la suerte,
en los campos horribles de la muerte?
¡Vano esperar! Ni en la enriscada altura
defendidos se creen. Así acosada
del veloz cazador tímida cierva,
más y más se enmaraña en la espesura,
y aun su pavor conserva,
ya del venablo y del lebrél segura.*

La descripción del choque de las tropas argentinas con las brasileras después de la muerte del intrépido Brandzen, cuando Alvear, tomando el lugar de su amigo y jurando vengarle,

*hondo en el pecho el sentimiento esconde,
y se lanza, cual rayo, al enemigo,*

es acaso lo más animado de todo el poema; pero es demasiado larga para copiarse aquí.

Pasando ahora a los defectos (que son pocos y de poca magnitud comparados con la bellezas, y es probable que, por la mayor parte, se deban al limitado tiempo que tuvo el poeta para limar sus versos), notaremos en primer lugar la falta de propiedad o de conexión de algunas ideas, verbigracia:

*De Alvear empero la razón serena
el valor ardoroso dirigía,
sin ceder al furor que la enajena.*

¿Cómo puede estar serena la razón cuando la enajena el furor? Describiéndose al ilustre vencedor de Ituzaingó en la noche que precedió a la acción, se dice que lo ordena, y prevé todo con la misma serenidad y presencia de ánimo

*que, si en lugar de la batalla fiera,
la fiesta de su triunfo dispusiera.*

Extrañamos que el señor Varela no hubiese percibido que la idea sola de dedicar un héroe su atención a los preparativos de su fiesta triunfal, le degrada.

La versificación, por lo general armoniosa, peca a veces por un defecto comunísimo en los americanos: que es el de unir en una sílaba dos vocales que naturalmente no forman diptongo, licencia permitida de cuando en cuando (aunque no en toda combinación de vocales); pero que, si se usa inmoderadamente, ofende, y es indicio de hábitos de pronunciación viciosa. *Alvear*, por ejemplo, debe ser ordinariamente de tres sílabas, como *desear*, *pelear*. Encontramos también descuido de lenguaje, como "*oprimir* la madre el tierno infante contra el pecho", "*recién* abandonada", "*recién* empezará", "*hundir* legiones", "*filoso*", "*inapiadable*", etc.

El señor Varela nos parece imitar la manera de uno de los mejores poetas españoles de esta última época (uno cuyo nombre será siempre caro a los americanos, por el desinteresado y temprano amor que profesó a su libertad, el virtuoso y desgraciado Quintana); pero dejándose quizá arrastrar de su admiración a este elocuente cantor de los derechos de la humanidad, toma a veces un tono enfático, que no está enteramente libre de hinchazón: deslíz de que, en medio de grandes bellezas y de sublimes pensamientos, tampoco supo libertarse el Tirteo español. Ultimamente nos vemos en la necesidad de decir que nos desagradan las hipócritas orientales que el señor Varela, como otros poetas americanos, se creen permitidas cuando cantan a sus ciudades o héroes favoritos, y de

que ojalá no viésemos llena también demasiadas veces hasta la prosa de los documentos oficiales. Según el señor Varela, la gloria de la República Argentina será la única que se salvará *de la inmensa ruina de los tiempos*.

*Veo que no ha quedado ni memoria
de griegos y romanos; otra historia
de admiración embarga al universo. . .
No suenan las Termópilas, los llanos
de Maratón no suenan:
Platea y Salamina,
cual si no fueran, son; y ya no llenan
Leonidas y Temístocles el orbe,
que otra gloria más inclita domina
y la ambición del universo absorbe.*

Eso es demasiado. ¿Qué héroe, por grande que sea, se avergonzará de comparecer ante la posteridad al lado de un Catón o un Leonidas? El atrevimiento mismo de la poesía debe respetar ciertos límites y no perder mucho de vista la verdad, y sobre todo, la justicia.

Pero no faltemos a ella, desentendiéndonos de la exaltación patriótica en que debió hervir todo corazón argentino a las nuevas de la inmortal jornada de Ituzaingó; y esperemos mucho del joven poeta que escribe bajo la inspiración de estos sentimientos, y sabe expresarlos con tanta dignidad y nobleza.

LAS POESIAS DE HORACIO
TRADUCIDAS EN VERSOS CASTELLANOS, CON NOTAS Y
OBSERVACIONES, POR DON JAVIER DE BURGOS *

I

Pocos poetas han dado muestras de un talento tan vario y flexible como el de Horacio. Aun sin salir del género lírico, ¡bajo cuánta multitud de formas se nos presenta! No es posible pasar con más facilidad que él lo hace, de los juegos anacreónticos a los raptos pindáricos, o a la majestuosa elevación de la oda moral. El posee los varios tonos en que sobresalieron el patriótico Alceo, el picante Arquíloco, y la tierna Safo, haciéndonos admirar en todos ellos una fantasía rica, un entendimiento cultivado, un estilo que se distingue particularmente por la concisión, la belleza y la gracia, pero acomodado siempre a los diversos asuntos que trata, y en fin una extrema corrección y pureza de gusto. Pero mucho más raras deben ser sin duda la flexibilidad de imaginación y la copia de lenguaje necesarias para trasportarnos, como él nos trasporta, de la magnificencia y brillantez de la oda a la urbana familiaridad, la delicada ironía, la negligencia amable de la especie de sátira que él levantó a la perfección, y en que

la literatura moderna no tiene nombre alguno que oponer al de Horacio. No es grande la distancia entre las sátiras y las epístolas; y con todo, el poeta ha sabido variar diestramente el tono y el estilo, haciéndonos percibir a las claras la diferencia entre la libertad del razonamiento o la conversación, y la fácil cultura de la carta familiar, que, sin dejar de ser suelta y libre, pide cierto cuidado y aliño como el que distingue lo escrito de lo hablado. Y aunque su gran poema didáctico pertenece en rigor a esta última clase, tiene dotes peculiares en que el ingenio de Horacio aparece bajo nuevos aspectos tan comprensivo y rápido en los preceptos, como ameno en la expresión de las verdades teóricas del arte que enseña: maestro a un mismo tiempo y modelo.

Sería, pues, casi un prodigio que un traductor acertase a reproducir las excelencias de un original tan vario, juntándose a las dificultades de cada género las que en todos ellos nacen de la sujeción a ideas ajenas, que, privando al poeta de libertad para abandonarse a sus propias inspiraciones, no puede menos de entibiar en muchos casos el estro, y de hacer casi inasequibles aquella facilidad y desembarazo, que tan raras veces se encuentran aun en obras originales. El autor tiene siempre a su arbitrio presentar el asunto de que trata bajo los aspectos que mejor se acomodan o con su genio, o con el de su lengua, o con el gusto de su nación y de su siglo. Al traductor bajo todos estos respectos se permite muy poco.

No nos admiremos, pues, de que sean tan contadas las buenas traducciones en verso, y de que lo sean sobre todo las de aquellas obras en que brilla una simplicidad que nos enamora por su mismo aparente descuido. Así Homero será siempre más difícil de traducir que Virgilio, y La Fontaine infinitamente más que Boileau. Juvenal ha tenido excelentes traductores en algunas lenguas modernas; pero ¿qué nación puede gloriarse de haber trasladado con tal cual suceso a su idioma las sátiras y epístolas del poeta venusino?

Prevenidos por estas consideraciones para apreciar en su justo valor los aciertos, y mirar con indulgencia los defectos de la nueva traducción de Horacio, no la creemos, sin embargo, capaz de contentar al que haya medido, en la lectura de los poetas clásicos de la España, los recursos de la lengua y versificación castellana, y que contemple la distancia a que el señor Burgos ha quedado de Horacio, particularmente en los dos géneros que acabamos de mencionar. La primera cualidad de que debe estar bien provisto un traductor en verso, es el fácil manejo de la lengua y de los metros a que traduce, y no vemos que el señor Burgos la posea en un grado eminente. Su estilo no nos parece bastante poético, ni su versificación fluida y suave. Pero en lo que juzgamos que este caballero desconoció totalmente lo desproporcionado de la empresa a sus fuerzas, y pasó los límites de una razonable osadía, es en la elección de las estrofas en que ha vertido algunas odas. Así le vemos, violentado de las trabas

métricas que ha querido imponerse, unas veces oscurecer el sentido, y otras debilitarle. Un poeta lírico debe traducirse en estrofas; pero hacerlo en estrofas dificultosas es añadir muchos grados a lo arduo del empeño en que se constituye un intérprete de Horacio, que trata de dar a conocer, no sólo los pensamientos, sino el nervio y hermosura del texto.

Pero aunque juzgamos poco favorablemente del mérito poético de esta versión (y en ello creemos no alejarnos mucho de la opinión general), no por eso desestimamos el servicio que el señor Burgos ha hecho a la literatura castellana, dándole en verso (no sabemos si por la primera vez) todas las obras de aquel gran poeta; ni negaremos que nos presenta de cuando en cuando pasajes en que centellea el espíritu del original. Hallamos casi siempre en el señor Burgos, no sólo un intérprete fiel, sino un justo apreciador de las bellezas y defectos de lo que traduce, y bajo este respecto consideramos sus observaciones críticas muy a propósito para formar el gusto de la juventud, aficionándola al genio osado y severo de las musas antiguas, y preservándola de aquella admiración ciega, que por el hecho de hallarlo todo perfecto, se manifiesta incapaz de estimar dignamente lo que merece este título.

Parécenos justo comprobar nuestro juicio poniendo a la vista de nuestros lectores algunas muestras del apreciable trabajo del señor Burgos. Y empezando por la parte lírica, copiaremos desde luego la más bella de sus traducciones, que por tal tenemos la de la oda décima tercia del libro primero:

*Cuando tú, Lidia, alabas
los brazos de Telefo,
y de Telefo admiras
el sonrosado cuello,
la bilis se me inflama,
y juicio y color pierdo,
y asómanse a mis ojos
lágrimas de despecho,
que a mi despecho corren,
indicios de este fuego
que lentamente abrasa
mi enamorado pecho.
Árdome si a tus hombros
en desmandado juego
el tierno cutis aja,
o si en tus labios bellos
el diente agudo clava
beodo el rapazuelo,
¡Ah! créeme, y no juzgues
que el amor será eterno
de ese que ahora mancha
con sus labios groseros
tu boca deliciosa,
que plugo a la alma Venus
inundar con su néctar,
perfumar con su incienso.
¡Mil y miles de veces
venturosos aquellos*

que une en grata coyunda
amor con lazo estrecho,
lazo que no desatan
las quejas ni los celos!
El último suspiro
sólo podrá romperlo.

No nos agrada ni la repetición de *despecho*, que, si estudiada, es de mal gusto, ni el recíproco *árdome*, de que no nos acordamos de haber visto otro ejemplo en el estilo noble ni el *inundar una boca con néctar*, ni el *suspiro que rompe un lazo*. A pesar de éstos y algún otro casi imperceptible lunar, hay naturalidad, hay ternura en esta composición; y si el señor Burgos hubiera traducido siempre así, dejaría poco que desear.

El examen que vamos a hacer de la oda tercera del libro segundo nos dará ocasión de notar, junto con algunas que nos parecen inadvertencias en la interpretación, la especie de defectos en que ha incurrido más frecuentemente el traductor.

*Si de suerte importuna **
probares la crueza,
muestra serenidad, Delio, y firmeza,
y en la feliz fortuna
moderada alegría,
que de morir ha de llegar el día:

* Agregamos el texto latino para facilitar el cotejo:

Æquam memento rebus in arduis
Servare mentem, non secus in bonis
Ab insolenti temperatam
Lætitiâ, moriture Deli,
Seu mœstus omni tempore vixeris,
Seu te in remoto gramine per dies
Festos reclinatum bearis
Interiore nota Falerni,
Qua pinus ingens albaque populus
Umbram hospitalem consociare amant
Ramis, et obliquo laborat
Lympha fugax trepidare rivo.
Huc vina et unguenta et nimium breves
Flores amœnæ ferre jube rosæ,
Dum res et ætas et sororum
Fila trium patiuntur atra.
Cedes coemptis saltibus, et domo,
Villaque, flavus quam Tiberis lavit,
Cedes, et exstructis in altum
Divitiis potietur hæres.
Divesne, prisco natus ab Inacho.
Nil interest, an pauper et infima
De gente sub dio moreris
Victima, nil miserantis Orci.
Omnes eodem cogimur: omnium
Versatur urna, serius, ocius
Sors exitura et nos in æternum
Exsilium impositura cymbæ.

Ora en honda tristura
hayas hasta hoy yacido,
o en la pradera solitaria, henchido
el pecho de ventura,
del falernio collado
hayas bebido el néctar regalado:

Donde pino coposo,
donde gigante tilo
preparar aman con su sombra asilo,
y el raudal bullicioso
por el cauce torcido
con afán rueda y apacible ruido.

Pues que no tu contento
turban cuitas ni canas,
ni el negro estambre de las tres hermanas,
aquí suave ungüento,
y vino traer manda
y rosas que marchita el aura blanda.

Muriendo, el placentero
vergel y el bosque umbroso,
y tu quinta que baña el Tibre undoso,
debes a tu heredero
dejar, que ufano gaste
el oro que afanado atesoraste.

Que ora opulento seas,
e Inaco tu ascendiente,
ora de baja alcurnia descendiente,
ni humilde hogar poseas,
de la vida el tributo
has de pagar al inflexible Pluto.

Ley es la de la muerte,
y de todos los hombres
en la urna horrible agitanse los nombres:
ahora y luego la suerte
y la nao lanzaranos,
y a destierro sin fin condenaranos.

No nos satisface ni la *crueza de suerte importuna* comparada con la brevedad y eufemismo de *rebus arduis*; ni la tautología de *serenidad y firmeza*, que debilita la concisión filosófica de *æquam mentem*; ni mucho menos aquella rastrera trivialidad "que de morir ha de llegar el día", en que se ha desleído el vocativo *moriture*. Pero la estrofa segunda adolece de defectos más graves.

Hasta hoy es una añadidura que oscurece el sentido, porque el intervalo entre este día y el último de la vida se comprende necesariamente en el *omni tempore* del texto. Esto en cuanto a la sustancia. En cuanto a la expresión, *yacido* es desusado; *tristura* anticuado (y aquí notaremos de paso que el señor Burgos incurre bastante en la afectación de arcaísmos de la escuela moderna); *el pecho henchido de ventura*, impropio,

porque *ventura* no significa una afección del alma; y casi toda la estrofa una recargada amplificación del original.

Nuestro traductor alaba con razón, como uno de los mejores cuartetos de Horacio, el tercero. "Obsérvese, dice, *pinus ingens, alba populus, umbram hospitalem, lympa fugax, obliquo rivo*, en cuatro versos. Obsérvese asimismo la frase atrevida *laborat trepidare*, que la índole excesivamente tímida de las lenguas modernas no permite traducir. El verbo *consociare* está empleado del modo más atrevido que lo fue jamás. *Consociare amant umbram hospitalem* es una manera de expresarse muy singular, reprehensible tal vez en una obra mediana, pero admirable en uno de los cuartetos más ricos, más armoniosos que produjeron las musas latinas". La traducción de este pasaje tan maestramente analizado es una prueba melancólica de que el gusto más fino puede no acertar a reproducir las bellezas mismas que le hacen una fuerte impresión.

¡Preparar aman con su sombra asilo!

¿No es durísimo el *preparar aman*? ¿Y dónde está el *consociare* que es el alma de la expresión latina? ¿Qué lánguida, comparada con la acción específica de este verbo, la idea vaga y abstracta de preparar! La *sombra hospedadora* de Horacio es un compuesto, cuyos elementos, disueltos en la expresión castellana, sustituyen a la obra viviente de la imaginación un frío esqueleto. Hasta la variedad de colores de *pinus ingens* y *alba populus* desaparece en la versión. El raudal ha tenido mejor suerte que los árboles; pero *ruido* repite el concepto de *bullicioso*, y *apacible* es algo contradictorio de *afán*.

En la cuarta estrofa, se echa menos el *nimum breves*, expresión sentida, que alude finamente a lo fugitivo de los placeres y dichas humanas; y la blandura del aura no es tan del caso como la amenidad de las flores, cuya corta duración aflige al poeta. En cuanto a los comentadores que encuentran malsonante el *amænæ ferre jube rosæ*, no responderíamos con el señor Burgos que Horacio no estaba obligado a decir siempre lo mejor, sino que este poeta se propuso contentar el oído de sus contemporáneos, no el nuestro; que la desagradable semejanza que hallamos nosotros en las terminaciones de estas cuatro voces, sólo se debe a la corrupción del latín; y que en los buenos tiempos de esta lengua la *e* final de *ferre*, la de *jube*, y el diptongo con que terminan *amænæ* y *rosæ*, sonaban de muy diverso modo.

El *afanado atesorar* de la quinta estrofa no es de Horacio, ni hubiera sido un delicado cumplimiento a su amigo. Aún nos parece más defectuosa la sexta por la pobreza de las rimas segunda y tercera; por la oscuridad del cuarto verso, donde *ni* significa algo forzosamente *ni aun*; y por confundirse a Pluto y Plutón, que eran dos divinidades distintas.

Pero la peor de todas es sin disputa la última, y en especial los dos versos finales por aquel intolerable uso de los pronombres enclíticos, de que el señor Burgos nos ha dado tantos ejemplos.

Observaremos también que *urna* no es el sujeto de *versatur*, como parece haberlo creído este caballero, si hemos de juzgar por la puntuación que da al texto latino, y aun por la versión castellana *.

Otros descuidos de esta especie hemos creído encontrar en las odas, y por lo mismo que son raros, quisiéramos que (si no nos engañamos en el juicio que hemos hecho del verdadero sentido del texto) desaparecieran de una versión cuyo principal mérito es la fidelidad. Ya desde la oda primera del primer libro tropezamos en aquel pasaje:

"A esotro lisonjea **
que le aplauda y le eleve
del uno en otro honor la fácil plebe:
otro ansioso desea
cuanto en las eras de Africa se coge
guardar en su ancha troje:
a otro que su heredad cultiva ufano,
no el tesoro riquísimo empeñara
de Atalo a que surcara
tímido navegante el mar insano".

Prescindiendo de lo floja y descoyuntada, por decirlo así, que quedaría la construcción del pasaje latino, si se le diera este sentido, ¿quién no percibe que las imágenes de *guardar cosechas en trojes*, y de *cultivar los campos paternos*, denotan una misma profesión, que es la del labrador? Horacio, pues, habría dicho que unos gustan de labrar la tierra y otros también. Pero no dijo tal. *Gaudentem* es un epíteto de *illum*; y aprovechando lo que hay de bueno en la versión del señor Burgos, pudiéramos expresar así la idea del poeta:

Al uno si le ensalza
a la cumbre de honor la fácil plebe,
al otro si en su troje
cuantos granos da el Africa recoge,
y con la dura azada
abrir el campo paternal le agrada,
no el tesoro, etc.

En la oda tercera del mismo libro (que es una de las más elegantemente vertidas), leemos:

De bronce triple cota
el pecho duro guarneció sin duda
del que fió primero
el leño frágil a la mar sañuda,
sin ponerle temor su abismo fiero".

* Constrúyase: *sors omnium, serius vel ocus exitura, et nos impositura cymbæ in æternum exsilium, versatur urna*. De otro modo se pecaría contra las leyes métricas.

**

Hunc, si mobilium turba quiritium
Certat tergemini tollere honoribus;

No alcanzamos de qué provecho pudiera ser una armadura de bronce contra los peligros del mar. Horacio no dice esto, ni cosa que se le parezca; lo que dice es:

*Illum, si proprio condidit horreo
Quidquid de libycis verritur arcis;
Gaudentem patrios findere sarculo
Agros, attalicis conditionibus
Nunquam dimoveas, ut trabe cypria
Myrtoum pavidus nauta secet mare.*

*De roble y triple bronce tuvo el pecho
el que fió primero a la sañuda
mar una frágil tabla, etc.*

Modo de decir que se encuentra sustancialmente en otros poetas para ponderar la impavidez, o la dureza de corazón *.

Disentimos asimismo de la construcción que el señor Burgos da a las dos primeras estrofas de la oda 13 del libro segundo:

*"Aquel que te plantara **
árbol infausto, en ominoso día;
y el que con diestra impía*

* En este sentido da Teócrito a Hércules el epíteto de *corazón de hierro*, y en el mismo dijo Tibulo:

*"Quis fuit horrendos primus qui protulit enses?
Quam ferus et vere ferreus ille fuit!"*

Lo que pudo inducir en error a algunos comentadores fue la expresión *circa pectus*, que en este pasaje se aparta algo de la acepción común, significando *in pectore*; no de otra manera que, sin salir de Horacio, tenemos en la oda vigésima quinta de este mismo libro:

*"Quum tibi flagrans amor, et libido
Quæ solet matres furiare equorum,
Sæviet circa jecur",*

esto es, *in jecore*, porque esta entraña, según Platón y otros antiguos filósofos, era el asiento del amor.

**

*"Ille et nefasto te posuit die,
Quicumque primum, et sacrilega manu
Produxit, arbos, in nepotum
Perniciem, opprobriumque pagi:
Illum et parentis crediderim sui
Fregisse cervicem, et penetralia
Sparsisse nocturno cruore
Hospitis. . ."*

Súplanse en la oración incidente los verbos de la principal, y mediante esta elipsis, tan natural como elegante, construiremos así: "Quicumque primum te posuit et produxit, ille et nefasto die te posuit, et sacrilega manu produxit. Crediderim illum et fregisse cervicem . . . et sparsisse", etc. El señor Burgos construyó: "Ille quicumque te nefasto die posuit, et sacrilega manu produxit, crediderim illum et fregisse . . . et sparsisse". Donde, prescindiendo de la dislocación de ideas, es necesario tragar el solecismo *ille crediderim fregisse*. Y poco se ganaría leyendo *illum et nefasto* con Nic. Heinsio y Cunningham contra la fe de todos los manuscritos, porque es innega-

después te trasladara
a do su descendencia destruyeras,
y la mengua y baldón del lugar fueras,
En la noche sombría,
con sangre de su huésped inmolado
de su hogar despiadado
el suelo regaría,
y hierro atroz o criminosa planta
pondría de su padre en la garganta".

La mente de Horacio es: el que te plantó, en mal punto lo hizo para daño de su posteridad: él fue sin duda un sacrilego, un parricida, un asesino de sus huéspedes. La del señor Burgos es: el sacrilego que te plantó en mal punto para daño de su posteridad, fue un asesino, un parricida; en otros términos, el *malvado* que te plantó, fue un *malvado*.

La primera de las estrofas anteriores nos ofrece un ejemplo del uso impropio del antiguo pluscuamperfecto de indicativo (*plantara, trasladara*), abuso de que hemos hablado en otra parte, y en que incurre el señor Burgos con harta frecuencia. Además, *el que te plantara* y *el que te trasladara* señalan dos personas distintas: duplicación, que no autorizará el original de cualquier modo que se le construya, y que sólo sirve para embarazar más la sentencia. ¿Y a qué la *criminosa planta* de la segunda estrofa? ¿Representa ella naturalmente un instrumento de muerte? Y si no lo hace, ¿qué gradación hay del hierro atroz al pie criminal? ¿O se habla por ventura de un tósigo? Si es así, la expresión es oscura; y de todos modos no había para qué duplicar la idea del parricidio.

Se dirá tal vez que donde no están de acuerdo los comentadores, era libre a un traductor, y sobre todo a un traductor en verso, escoger la interpretación que le viniese más a cuento. Nosotros no hemos hecho mérito sino de aquellas que en nuestro concepto envuelven un yerro grave de gramática, o un evidente trastorno del sentido. Pero sin insistir más en esta clase de observaciones, haremos una sola con relación a las de la obra castellana, confesando empero estar generalmente escritas con juicio y gusto, y ser ésta una de las partes en que estimamos más digno de aprecio el trabajo del traductor.

"El hombre de conciencia pura (dice Horacio en la oda 22 del libro 1) nada tiene que temer, aunque peregrine por los más apartados montes y yermos. Así yo, mientras cantando a mi Lálaje, me internaba distraído por los bosques sabinos, vi huir delante de mí un disforme lobo, monstruo

ble que aun así quedaría violenta y embrollada la construcción. El pasaje siguiente de Horacio ilustra y confirma la nuestra (que es la de Bexter, Gesner y otros):

... "Casu tunc repondere vadato
Debebat; quod nī fecisset, perdere litem."
(*Sátiras*, 1, 9).

Esto es, *debebat perdere*, supliendo en la oración incidente el verbo de la oración principal.

horrible, cual no se cría en las selvas de Apulia, ni en los desiertos de la abrasada Numidia, nodriza de leones. Ponme en los yelos del norte, ponme en la zona que la cercanía del sol hace inaccesible a los hombres, y amaré la dulce sonrisa y la dulce habla de Lálaje". La segunda parte, dicen, no corresponde a la gravedad de la primera, y la tercera no tiene conexión con una ni con otra. Pero ¿no es propio de la ingenuidad y candor que respira esta oda, abultar el peligro de una aventura ordinaria, y atribuir la incolumidad al favor de los dioses, amparadores de la inocencia? Esta juvenil simplicidad se manifiesta a las claras en la ponderada calificación de la fiera, que después de todo no es más que un lobo de las cercanías de Roma. Pero el poeta se acuerda de Lálaje, se representa vivamente su dulce habla y su dulce sonrisa, y la jura un amor eterno. La idea de este amor se asocia en su alma con la idea de una vida inocente y sin mancha, que le asegura en todas partes la protección del cielo: transición adecuada a la índole de esta ligera y festiva composición. El señor Burgos dice que no se puede adivinar si es seria o burlesca. No es uno ni otro. Este candor ingenuo está a la mitad del camino que hay de lo grave a lo jocoso. El que quiera ver aún más claro cuán lejos estuvo de percibir el verdadero tono y carácter de esta pieza quien pudo así juzgarla, lea su traducción por don Leandro Fernández de Moratín, que los representa felicísimamente.

Pasando de las odas a las sátiras y epístolas castellanas, sentimos decir que no percibimos en éstas ni la exquisita elegancia, ni el desenfado, ni la gracia que hacen del original un modelo único. Rasgos hay sin duda de bastante mérito esparcidos acá y allá, pero a trechos sobrado largos. Ninguna de ellas se puede alabar en el todo, ya por lo desmayado y prosaico del estilo en que por lo general están escritas, ya por la poca fluidez del verso. Cotéjense los pasajes que siguen con los correspondientes de Horacio, y dígase si los ha animado el espíritu de este gran poeta. Hemos hecho uso de los que casualmente nos han venido a la mano:

*"¡Venturoso el soldado!
va a la guerra, es verdad, pero al instante
muere con gloria o tórnase triunfante".*

La expresión no es correcta. El soldado no muere o triunfa en el momento de salir a campaña.

*"¿Qué más da que posea
mil o cien aranzadas el que vive
según naturaleza le prescribe?—
Mas siempre es un encanto
tomar de donde hay mucho.— Y mientras puedo
de un pequeño montón tomar yo tanto,
¿valdrán más que mi saco tus paneras?
Lo mismo es así hablar, que si dijeras
agua para beber necesitando:
quiero mejor que de esta humilde fuente
irla a beber al rápido torrente".*

Entre estos versos hay algunos felices; pero *tomar tanto por tomar otro tanto* nos parece algo oscuro; ni Horacio habla de torrente, sino de un gran río, imagen que contrasta aquí mucho mejor con la de la fuente.

*"Es la ociosidad, hijo, una sirena:
húyela, o a perder hoy te acomoda
el buen concepto de tu vida toda".*

Aquí no hay más que el pensamiento de Horacio expresado en un verso durísimo, y en otros dos, que no tienen de tales más que la medida.

*"Yo mismo vi a Canidia arremangada,
descalza, los cabellos esparcidos,
y por la amarillez desfigurada,
dar con Sagana horrendos alaridos" **

Cualquiera percibirá cuánto realzan el cuadro de Horacio el *vadere* y el *nigra palla*, que es como si dijéramos el movimiento y el ropaje de la figura, y que el traductor se dejó en el tintero. Ni *arremangada* expresa lo que *succinctam*. *Arregazada* hubiera sido, si no nos engañamos, más propio.

En la fábula de los dos ratones, con que termina la sátira 6 del libro 2, derramó Horacio profusamente las gracias de estilo y versificación, haciéndola, no obstante la tenuidad del sujeto, una de sus producciones más exquisitas. Comparemos:

*"A un ratón de ciudad un campesino
su amigo y camarada,
recibió un día en su infeliz morada".*

El primer verso es anfibológico. *Un campesino* significa un hombre del campo, y no significa otra cosa. ¿Y cómo pudo el señor Burgos llamar infeliz la morada del ratón campesino, sin reparar que este epíteto se halla en contradicción con la moral de la fábula?

"En nada clava el ciudadano diente".

¿Pinta este verso, como el *tangentis male singula dente superbo* al convidado descontentadizo que prueba de todo y nada halla a su gusto? ¿Y puede darse a un diente el epíteto de *ciudadano*?

*"Al pueblo entrambos marchan convenido
para llegar después de oscurecido".*

*

Vidi egomet nigra succinctam vadere palla
Canidiam, pedibus nudis, passoque capillo,
Cum Sagana majore ulutantem... —

¿Dónde está la expresiva elegancia del *nocturni subrepere*? Los versos castellanos pudieran convenir a dos hombres, o a dos entes animados cualesquiera. Los de Horacio nos ponen a la vista dos ratoncillos.

Algo tienen de poético los que siguen:

*"En medio estaba ya del firmamento
la luna, cuando el par de camaradas
entróse en un alcázar opulento,
donde colchas en Tiro fabricadas
soberbias camas de marfil cubrían,
y aquí y allí se vian
mucho bandeja y mucha fuente llena
de los residuos de exquisita cena.
Sobre tapiz purpúreo al campesino
el ratón de ciudad coloca fino;
por do quier diligente corretea,
y de todo a su huésped acarrea;
y como fueros de criado lleva,
de cuanto al otro sirve, él también prueba.
De mudanza tan próspera gozaba
y por ella su júbilo mostraba
el rústico ratón; mas de repente
de gente y puertas tráfigo se siente.
Echanse de las camas los ratones;
y atravesando en fuga los salones,
van con doble razón despavoridos,
pues oyen de los perros los ladridos".*

¡Pero qué débil este último verso, comparado con el *domus alta molossis personuit canibus*, en que oímos el ladrido de los perros de presa, que llena todo el ámbito de un vasto palacio! Aún es peor la conclusión:

*"El campesino al otro entonces dice:
No esta vida acomódame infelice.
¡Adiós! seguro y libre yo prefiero
a estas bromas mi bosque y mi agujero".*

La índole del estilo familiar no se aviene con las violentas trasposiciones del señor Burgos, ni el buen gusto con sus voces y frases triviales.

La parte ilustrativa de las sátiras y epístolas se hace notar por la misma sensata filosofía y delicado gusto que caracterizan la de las odas. Deseáramos empero que se escardase de algunos (en nuestro sentir) graves errores. Citaremos unos cuantos que hemos encontrado en las notas a la sátira 10 del libro 1º.

"*Pater latinus* (se nos dice al verso 27) designa evidentemente al viejo Evandro, a quien Virgilio dio la misma calificación en el libro 7 de la *Eneida*". Ni Horacio ni Virgilio pudieron dar tal calificación a un príncipe griego.

En la nota al verso 43, se dice que "en los versos yambos y coreos se llevaba la medida de dos en dos pies, y entonces se llamaban trimetros,

así como se llamaban senarios cuando se hacía la cuenta por medidas prosódicas". Pero primeramente no hay versos yambos ni coreos. El señor Burgos quiso decir yámbicos y trocaicos. En segundo lugar, es inexacto decir que estos versos, cuando se llevaba la medida de dos en dos pies, se llamaban trímetros, porque es sabido que en tal caso podían llamarse también dímetros o tetrámetros, según el número de medidas o compases de que constaban. 3º Cuando se hacía la cuenta de otro modo, no por eso se llamaban necesariamente senarios, sino sólo cuando constaban de seis pies. Y 4º Queríamos que el señor Burgos nos explicase qué es lo que entiende por medidas prosódicas. No es éste el único lugar en que se le trasluce menos conocimiento de la prosodia y metros antiguos de lo que corresponde a un traductor de Horacio.

Resumiendo nuestro juicio, decimos que la obra de don Javier de Burgos es una imperfectísima *representación* del original. Ella nos da ciertamente las ideas, y aun por lo general, las imágenes de que aquel delicadísimo poeta tejió su tela; mas en cuanto a la ejecución, en cuanto al estilo, podemos decir, valiéndonos de la expresión de Cervantes, que sólo nos presenta el envés de una hermosa y rica tapicería. Justo es también añadir que, considerada como un *auxilio* para facilitar la inteligencia del texto, para dar a conocer el plan y carácter de cada composición, y para hacer más perceptibles sus primores, la conceptuamos utilísima. Es una débil traducción, y un excelente comentario.

II *

[La oda 1ª, libro 1º, empieza así:

*Mæcenas, atavis edite regibus,
O et præsidium, et dulce decus meum,
Sunt quos curriculo pulverem olympicum
Collegisse juvat; metaque fervidis
Evitata rotis, palmaque nobilis
Terrarum dominos evehit ad Deos;
Hunc, si mobilium turba quirittium
Certat tergeminis tollere honoribus;
Illum, si proprio condidit horreo
Quidquid de libycis verritur areis.
Gaudentem patrios findere sarculo
Agros Attalicis conditionibus
Nunquam dimoveas ut trabe cypria
Myrtoum, pavidus nauta, secet mare.*

[Don Javier de Burgos vertió al castellano estos versos como sigue:

*Mecenas, de elevada
alcurnia descendiente,
mi dulce gloria y protector potente:*

*a uno coger agrada
el polvo olímpico en disparado carro;
y si diestro y bizarro
la meta evita que el palenque cierra,
y orla su sien la palma de victoria,
elévale la gloria
a los dioses señores de la tierra.*

*A esotro lisonjea
que a porfía le eleve
de puesto en puesto veleidosa plebe.
Otro ansioso desea
cuanto en las eras de Africa se coge
guardar en su ancha troje.
A quien se goza en cultivar su hacienda,
no harán tesoros de Atalo opulento
que al líquido elemento,
medroso navegante, el seno hienda.*

[Don Juan Gualberto González, citado por Burgos, tradujo como sigue este pasaje:

*Mecenas inclito, de antiguos reyes
clara prosapia, oh mi refugio,
mi dulce gloria, hay quien se agrada
del polvo olímpico; y si evitándola,
cercó la meta su rueda férvida,
hasta los númenes dueños del mundo
ufano elévase con noble palma.
Gózase el otro si la voluble
turba de quirites favoreciéndole,
altos honores por ella alcanza.
Al que en su propio granero esconde
cuanto producen las eras líbicas,
y con sus bueyes paterno campo
labra contento, no serán parte
cuantas ostenta riquezas Atalo,
a hacer que surque, tímido nauta,
el mirtos piélago con nave cipria].*

La traducción de este caballero, no obstante algunos leves lunares, es de las mejores que se han hecho de Horacio; el ritmo de que se ha servido reproduce felicísimamente la cadencia del asclepiadeo.

A mi juicio, don Juan Gualberto González ha entendido este pasaje mucho mejor que Burgos; y sus versos, con ligeras alteraciones, lo representarían casi literalmente.

[Sin embargo, Bello hace, tanto a la traducción de Burgos, como a la de González, una observación que tengo por muy fundada.]

No me satisface la explicación que casi todos los traductores e intérpretes de Horacio dan del pasaje que empieza en el verso 7º: *Hunc si mobiliūm*. Suponen que *hunc* es regido de *juvat*, saltando para tomar este verbo sobre el otro verbo *evehit*, a que, como más cercano, debería más bien referirse el acusativo. Es preciso subentender los dos verbos o nin-

guno; y subentendiéndose los dos, tendríamos que *palma nobilis evehit ad deos illum qui proprio condidit horreo*, etc., es decir, al negociante codicioso. ¡Gloriosa palma sin duda la de la codicia! Nada tan absurdo, tan duro, como la supuesta elipsis.

[Bello corrige como sigue la traducción de don Juan Gualberto González, a fin de evitar el mencionado y otros defectos]:

*Al que los votos de la inconstante
plebe romana colman de honores,
o al que en su propio granero guarda
cuanto producen las eras libicas,
y con la azada paterno campo
labra contento, no serán parte
cuantas gozaba riquezas Átalo,
a que las ondas, tímido nauta,
surque, etc.*

[Bello no aprueba el que Burgos haya traducido el *quidquid de libycis verritur areis* por cuanto en las eras de África se coge].

La expresión latina no significa otra cosa que granos de las especies que se cultivan en Africa, cereales: *libycis* hace aquí el mismo papel que más adelante *cypria*, *myrtoum*, *icariis*: species pro genere.

[Burgos tradujo la *meta fervidis evitata rotis*, por:

La meta evita que el palenque cierra

Bello considera ésta una grave falta].

La meta que el palenque cierra da una idea errónea: la meta, aunque colocada en uno de los extremos del palenque, no lo cerraba, puesto que el carro debía dar vuelta alrededor de ella sin tocarla. Pero se necesitaba un consonante para *tierra*.

[La oda 1ª, libro 1º, concluye así:

*Te doctarum hederæ præmia frontium
Dis miscent superis, me gelidum nemus,
Nympharumque leves cum satyris chori
Secernunt populo, si neque tibus
Euterpe cohibet, nec Polyhymnia
Lesboum refugit tendere barbiton.
Quod si me lyricis vatibus inseres,
Sublimi feriam sidera vertice.*

[He aquí la traducción de estos versos por Burgos:

*Y yo, si la liviana
flauta Euterpe me entrega,
y la dulce Polimnia no me niega
la cítara lesbiana,
me alejaré también del vulgar bando*

de sátiros cantando
bailes alegres y de ninfas bellas,
y de los bosques las amenas sombras.
Si lírico me nombras,
tocaré con mi frente a las estrellas.

[Entre los comentarios con que don Javier de Burgos aclara este trozo, se encuentra el que va a leerse:

[*Te doctarum*. Este es uno de los pasajes más difíciles de Horacio; y no obstante, apenas uno o dos de sus comentadores o traductores se hicieron cargo de las diferentes dificultades que presenta. Todos, durante siglos, leyeron en este verso *me*, en lugar de *te*, sin advertir que con esta lección, hacían decir al poeta: — A *mí*, la yedra, premio de doctas frentes, *me confunde* o *igual*a con los dioses soberanos. — Si ningún hombre regular se permitió jamás tan pueril y absurda jactancia, a nadie pudo imputársele con menos apariencia de razón, que a un gran poeta que, dirigiendo una composición, destinada a encabezar la colección de sus obras, a un protector ilustrado y generoso, tenía necesidad de captarse su benevolencia, por la exactitud de las ideas y la conveniencia de la expresión. Usando aquí Horacio de la que sus editores le atribuyen, no sólo habría atropellado, como hombre, los miramientos con que el decoro y la urbanidad exigía que tratase a Mecenas, sino que habría incurrido, como escritor, en faltas de coherencia y de orden, propias para destruir el prestigio de que pretendía rodearse. En efecto, enlazando la idea contenida en el verso sobre que discurro, con las expresadas en el pasaje entero, el tenor de todo él sería el siguiente: — A *mí* la yedra *me mezcla* con los dioses soberanos, a *mí* el bosque umbroso *me separa* del vulgo. Si tú *me* cuentas entre los poetas líricos, *tocaré con mi frente a las estrellas*. — Así se encontraría repetido tres veces en ocho versos el mismo pensamiento; y contra todas las reglas del gusto y de la lógica, se repetiría en gradación descendente, puesto que es mucho menos *separarse del vulgo* que *igualarse a los dioses*, y que el que ya *se confundió con ellos* no necesitaba el voto de Mecenas, ni el de nadie, para *tocar con su frente a las estrellas*. Estos cargos, que no tienen medio de desvanecer los que leen *me* en este pasaje, se desvanecen por sí mismos leyendo *te*, con cuya sustitución las ideas aparecen exactas y oportunas, y además conveniente y elegantemente enlazadas. Horacio dijo entonces: — Unos se esfuerzan por ganar el premio de los juegos olímpicos; otros por obtener el favor popular; éstos buscan las riquezas corriendo los mares; aquéllos, cultivando los campos; unos gustan de combates; otros de cacerías; a *ti* la yedra *te* iguala a los dioses; a *mí* la flauta de Euterpe y el laúd de Polimnia *me separan* del vulgo, y aun quizá podré seguirte, o igualarte, y *tocaré con mi frente a las estrellas*, si te dignas darme un lugar entre los poetas líricos. — Movidó sin duda por estas consideraciones, de que hubo de sospechar la importancia, Rutgers leyó aquí *te* en lugar de *me*; y es asombroso que de todos los editores posteriores sólo hayan adoptado

esta variante, que consiste en la sustitución de una sola letra, Valart, Gargallo y otros dos o tres.

[“La variante que indico no sirve, sin embargo, más que para explicar el verso sobre que discurro; pero quedan aún por resolver otras dificultades que ofrece el conjunto del pasaje. — A mí, dice el poeta, el bosque sombrío y los coros de los sátiros y las ninfas me separan del vulgo, si no me niegan Euterpe su flauta, y Polimnia la lira de Lesbos. — Pero ¿qué tiene que ver esta musa con esta lira? No entraba en las atribuciones de Polimnia pulsar el laúd lesbio, esto es, el de Safo y Alceo, ni era por otra parte propia la lira de este vigoroso poeta para acompañar el canto destinado a celebrar objetos tan livianos, como bosques sombríos y bailes de ninfas y de sátiros. ¿Qué es, pues, lo que quiso decir Horacio? Por mí, creo que Euterpe y Polimnia significan aquí todas o cualesquiera musas, como antes *mare myrtoum* y *trabe cypria* significaban toda o cualquiera mar, toda o cualquiera nave. Creo igualmente que la frase: — el bosque sombrío y las danzas de los sátiros y ninfas me separan del vulgo — equivale a — yo me haré superior al vulgo, *celebrando o cantando* estos objetos; — y esta interpretación ya parece que la adivinaron los antiguos gramáticos Acrón y Porfirio, diciendo el primero: *materiam ipsam carminis pro laude posuit*; y el segundo: *per ea egregiam gloriam dicit consequi, de quibus canit*. El sentido será pues: — mientras tú, coronado de yedra, te levantas al cielo, yo me distinguiré de los hombres vulgares, cantando, con el favor de las musas, soledades amenas y alegres danzas. — Trabajo cuesta concebir que no se haya aclarado antes este embrollado pasaje”.

[Léase ahora lo que Bello expone acerca de la precedente disertación de Burgos]:

Te doctarum. Me parece muy atinada esta corrección; y por mi parte, la adopto, aunque entiendo que no hay códice ni edición antigua que la apoye. Las dificultades que el señor Burgos encuentra en los versos 33 y 34 son enteramente imaginarias. — No entraba en las atribuciones de Polimnia pulsar el laúd lesbio, esto es, el de Safo y Alceo, ni era propia la lira de este vigoroso poeta para cantar objetos tan livianos. — En efecto, Polimnia, según el señor Burgos, era la musa de la retórica. Pero nada más vago que las atribuciones de las Musas en los poetas antiguos. Erato, la de la poesía amorosa, es invocada en la *Eneida*, y no por cierto para cantar amores.

*Nunc age, qui reges, Erato, quæ tempora rerum,
Quis Latio antiquo fuerit status...
Tu vatem, tu, Diva, mone...*

El nombre mismo de Polimnia o Polyhimnia, *la de los muchos himnos*, manifiesta que no pudo repugnarle de ninguna manera la lira del Alceo. El señor Burgos ha olvidado que este poeta compuso un himno a Mercurio, del que la oda *Mercuri facunde*, es probablemente una traducción.

Que tampoco estuvo reñida con los asuntos *livianos* lo prueba la oda: *Nullam Vare*, que también es, o imitada, o traducida de Alceo. El primer verso es una versión literal de un fragmento del lírico de Lesbos, que se encuentra en *Ateneo*, X, 8, y está precisamente en el mismo metro:

Μηδὲν ἄλλο φυτεύσης πρότερον δένδριον ἀμπέλφ

Pero dado caso que no conviniesen tales atavíos a la lira de Alceo, ¿no quedaba la de Safo para absolver el *laúd lesbio*? La verdad es que Alceo, aunque sobresaliente en lo serio y grandioso, no se desdenó de celebrar en tonos más blandos los placeres del amor y del vino. Véase la *Historia de la Literatura Griega* de Schoell.

Por lo demás, en la construcción de todo el pasaje, no hay el embrollo que le atribuye el traductor español; y desde que se sustituye *te* a *me* en el verso 28, todo es llano, fácil, trasparente.

[Burgos, comentando el último verso de la oda 2ª, libro 1º, se expresa así:

["El César, a quien Horacio exhortaba a castigar a los medos o persas, o lo que es lo mismo, a llevar a cabo el propósito que poco antes de morir tenía formado Julio César, fue hijo de Atia, sobrina de éste, y de un Octavio, que, de la clase de caballero, se había elevado a la de senador. Este hijo, que nuestros autores han llamado casi constantemente *Octaviano*, nació en 691, recibió una educación brillante, y se hallaba completándola en Apolonia, ciudad del Epiro (hoy Polina o Pollina en la Albania), cuando recibió la noticia de la muerte trágica de su tío, y la de que éste, que le amaba tiernamente, le había adoptado e instituido su heredero".

[Consecuente Burgos con la impropiedad que, a su parecer, había en llamar *Octaviano* a *Octavio*, designa a este personaje con la segunda de estas denominaciones.

[Bello, en sus apuntes inéditos, observa sobre esto lo que sigue]:

Curioso es que Burgos extraña el uso de llamar *Octaviano* a *Octavio*. ¿Ignoraba que el que antes de la adopción de Julio César se llamaba *Cayo Octavio*, después de ella, añadió el nombre de su padre al suyo propio con una inflexión consagrada por el uso romano en tales casos, y se llamó *Cayo Julio César Octaviano*? ¿No ha visto en la lista de los cónsules a *Cayo Julio César Octaviano* el año de 710 de Roma, como el 720, el 722, el 723, etc.? *Octavio*, hablando de Augusto, después de la muerte de Julio César, es en rigor un anacronismo.

[La oda 3ª del mismo libro 1º contiene estos versos:

*Illi robur et æs triplex
Circa pectus erat, qui fragilem truci*

*Commisit pelago ratem
Primus...*

[Burgos los traduce así:

*Rodeaba sin duda
triple armadura de templado acero
el corazón de roble
del que a fiar se aventuró el primero
frágil esquiife a piélagó salobre.*

[Bello advierte acerca de este pasaje lo que paso a reproducir]:

¿De qué podía servir, sino de estorbo, una armadura de acero contra los peligros del mar? El sentido es *pecho de roble y de triple bronce*, pecho durísimo. *Circa pectus* es *in pectore*, como *circa jecur* (oda 25 de este mismo libro) es *in jecore*.

[Don M. Milá y Fontanals, a quien pertenece la traducción de esta pieza que Menéndez Pelayo ha incluido en la colección antes citada, da a estos versos el mismo sentido que Burgos.

*De acero triple clámide,
a aquél cercaba el pecho
que dio barquillas frágiles
primero al crudo piélagó.*

[La oda 4ª del mismo libro empieza así:

*Solvitur acris hiems grata vice veris et Favoni;
Trahuntque siccas machinæ carinas;
Ac neque jam stabulis gaudet pecus, aut arator igni;
Nec prata canis albicant pruinis.
Jam Cytherea choros ducit Venus, imminente luna;
Junctæque nymphis Gratiae decentes
Alterno terram quatiant pede, dum graves cyclopum
Vulcanus ardens urit officinas.
Nunc decet aut viridi nitidum caput impedire myrto,
Aut flore, terræ quem ferunt solutæ.*

[Burgos, en los comentarios a los versos 1º y 10º hace notar que *solvitur* y *solutæ* son el presente y el participio de un mismo verbo; pero, aunque empleados ambos en sentido traslaticio, no lo están en la misma acepción. *Solvitur*, según Burgos, significa *se deshace*, metáfora demasiado atrevida, que ningún traductor de Horacio ha empleado, mientras que *solutæ* significa *dilatadas por el calor*].

El *solvitur* del verso 1º, y el *solutæ* del 10º, están empleados en un mismo sentido. *Solvuntur terræ grata vice veris et Favonii* recordaría el *zephyro pruinis se gleba resolvit*. El invierno (*acris hyems*), que nos figuramos duro, porque todo lo endurece y congela, *se resuelve* de la misma manera. En castellano, se *ablanda* el rigor de la estación, y se *ablandan* las tierras al sople del céfiro.

[Burgos, comentando la expresión *choros ducit*, que se lee en el verso 5º, expone lo que va a leerse:

[“En Roma, se le hacían (a Venus) magníficas fiestas por el mes de abril, y duraban tres días. Las jóvenes que formaban las parejas de baile, se repartían los papeles de las divinidades subalternas que debían acompañar a Venus; y la doncella que representaba a esta diosa era sin duda la que dirigía las cuadrillas, que es lo que aquí significa *choros ducit*”].

[El mismo Burgos, comentando más adelante la expresión: *dum graves cyclopum Vulcanus ardens urit officinas*, que se encuentra en los versos 7º y 8º, discurre así:

[“Horacio no hace sólo contrastar las palabras, como he observado en las notas a la oda anterior, sino que muchas veces hace también contrastar las cosas. Así es que, después del espectáculo encantador de los bailes de las ninfas y de las Gracias, se apresura a presentar a Vulcano, dando martillazos en sus fraguas, y a los atezados cíclopes empleados en trabajos durísimos en las cuevas del Etna. Pero ¿con qué objeto se hace aquí mención de estos trabajos, y se recuerda que continuaban con mucho ardor en las grutas de Sicilia, mientras las ninfas y las Gracias celebraban en Roma con alegres bailes las fiestas de Venus? Lo que entre todo lo que se ha dicho para explicar este pasaje, me parece más verosímil, es que Horacio quiso recordar que, mientras en las tales fiestas, las mujeres se entregaban a toda clase de diversiones, sus maridos, excluidos de ellas, seguían trabajando con tanto más ardor, cuanto que, en la ausencia de sus mujeres, ocupadas en ejercicios que la religión santificaba, nada tenían que pudiese distraerlos de sus tareas. Habiéndose de recordar con este motivo la actividad con que a ellas se dedicaban los maridos en tal ocasión, nada era más natural que personificarlos a todos en Vulcano, ya porque éste era el marido de la diosa en cuyo honor se celebraban las fiestas a que, en la pieza, se alude, ya porque los trabajos a que estaba dedicado el esposo de Venus, eran más duros que los de otras profesiones. Esta circunstancia hacía preferible a cualquier otro el recuerdo especial de Vulcano, como que marcaba más señaladamente el contraste entre los maridos que se afanaban y las mujeres que se divertían”].

Esta Venus es la misma diosa, no una muchacha que, según Burgos, la representaba en los bailes, presidiendo a otras muchachas que hacían de Gracias y de ninfas. ¡Chistoso sería que Horacio pusiera en contraste a estos bailes de mozos con el dios Vulcano trabajando en la oficina de los cíclopes! ¡Pero a esta objeción, ha previsto el señor Burgos, haciendo a Vulcano representante de los maridos! Creíamos que estas explicaciones alegóricas estaban ya desterradas de la estética.

[En la oda 5ª, libro 1º, se lee este pasaje.

... *Heu! quoties fidem,
Mutatosque deos flebit, et aspera
Nigris æquora ventis
Emirabitur insolens,
Qui nunc te fruitur credulus aurea,*

*Qui semper vacuum, semper amabilem
Sperat, nescius auræ
Fallacis!...*

[“Este epíteto (de *aurea*), como el *vacuum* del verso siguiente”, dice Burgos, “son metafóricos, y embrollan la metáfora, o sea alegoría principal del mar alterado. Los jóvenes que pretendan formar su gusto por la lectura de los modelos de la antigüedad, deben precaverse de estos defectos, que no dejan de serlo por tener cierta brillantez. Es, por otra parte, demasiado largo el periodo que empieza en el *quoties* del verso 5º, y acaba en el *fallacis* del 12º”.

[Bello, en sus apuntes, observa acerca de este comentario de Burgos lo que sigue]:

La alegoría del mar alterado es de la especie que los retóricos llaman mixta, en que se mezclan las palabras propias con las alegóricas. *Vacuum* viene de *vacare*, *quæ uni tibi vacet*; no tiene nada de metafórico. *Aureus* no sólo significa lo que es hecho de este metal, sino lo que tiene un brillo puro (*sidus aureum*, Horacio; *aurea sidera*, Virgilio); y por extensión, lo que es moralmente puro, ingenuo, sincero (*tempus aureum*, el siglo de oro, *aurea mediocritas*, *mores aurei*): significado que, a fuerza de repetirse, dejó de ser metafórico, y debe contarse entre las acepciones naturales de la palabra. Así no hay nada de embrollado en la alegoría de Horacio, como piensa Burgos. Debe distinguirse el significado metafórico del secundario, en que a menudo se convierte por la frecuencia del uso. Así *concepción*, aplicado a cierta operación del alma, no es ya metafórico, aunque sin duda lo fue cuando empezó a usarse en este sentido.

[Don Javier de Burgos cree muy verosímil la opinión de que la oda 7ª *Ad Munatium Plancum* es, no una sola pieza, sino la reunión de dos.

[“Algunos manuscritos que vieron Escaligero y Heinsio”, dice, “presentaban esta pieza dividida en dos, de las cuales la primera, que acababa en el verso *mobilibus pomaria rivis*, tenía todas las apariencias de un fragmento. En el argumento de una y otra, nada hay de común, en efecto: en la una, declara el poeta preferir un sitio delicioso de Italia a las más afamadas ciudades del Asia Menor y de la Grecia; en la otra, aconseja a un amigo, que experimentaba o temía alguna desgracia, ahogar en vino sus pesares o sus temores. El padre Sanadon observa que uniendo las dos piezas, no sólo habría incoherencia en las ideas, sino que resultarían además las repeticiones desagradables de *perpetuo parturit* después de *perpetuum carmen*, y de *uda tempora* después de *uda pomaria*. Por mi parte, puedo decir que, en un códice de la Escuela de medicina de Montpellier, encontré las dos piezas divididas, y que la heterogeneidad de las partes hace muy verosímil la opinión de que los gramáticos las reunieron, al ver que, en la primera, no se completaba el concepto, y que la siguiente estaba escrita en el mismo metro”.

[Bello no admite este modo de ver].

Tengo por un capricho injustificable el de los que han creído que esta composición hasta el verso 14 no era más que un fragmento, y lo que sigue otra oda sobre diferente sujeto. No es preciso devanarse los sesos para encontrar el enlace y la transición que el señor Burgos echa de menos: ahí está el *Tiburis umbra tui*.

[Burgos, comentando la oda 8, pretende que “el adjetivo *apricus* tiene en latín dos significados opuestos; y unos escritores lo usaron en el sentido de *abrigado*, y otros como aquí Horacio” en el verso 3º, “en el de *abierto o descubierto* por todas partes”].

No tiene *apricus* dos significados opuestos, como quiere Burgos. *Apricus* es un campo *abierto, expuesto al aire y al sol*, y que, por esta última circunstancia, es más abrigado en invierno.

[Horacio empieza la oda 9ª diciendo que la nieve blanquea la cumbre del Soracte, agobia con su peso a las selvas, y paraliza el curso de los ríos; esto es, que era el rigor del invierno.

[En seguida, excita a Taliarco a que, sin acobardarse por la estación, goce del vino y del amor.

[A tal propósito, le amonesta, entre otras cosas, para que

... *Nunc et campus, et areæ,
Lenesque sub noctem susurri
Composita repetantur hora.
Nunc et latentis proditor intimo
Gratus puellæ risus ab angulo,
Pignusque dereptum lacertis,
Aut digito male pertinaci.*

[“Este *nunc* no significa aquí *ahora*”, dice Burgos; “pues como observó juiciosamente Sanadon, no era ocasión de dar citas para las eras, cuando el Soracte estaba cubierto de nieve, y el hielo paralizaba el curso de los ríos. *Nunc* se refiere, añade el mismo crítico, a la edad de Taliarco, no a la estación en que el poeta escribía. En cuanto a la palabra *campus* . . . , cuando se usaba sin calificación, significaba generalmente el campo de Marte. Una gran parte de él servía de paseo público; y a él, por tanto, se citaban frecuentemente los enamorados”].

No hay necesidad de referir el *nunc* a la edad del amigo de Horacio, y no a la estación. Los paseos en un campo abierto como el de Marte, y en áreas o plazas, no tienen nada de incompatible con el invierno.

[Burgos y el licenciado don Diego Ponce de León y Guzmán, en las traducciones en verso castellano que han hecho de esta oda, han dado al vocablo *areæ*, no el significado de *plazas*, que era el que le cuadraba, sino el de *eras*, que le venía mal.

[Burgos acepta una crítica que Dacier hizo a la construcción gramatical del pasaje antes copiado de Horacio.

[He aquí las palabras de Dacier.

[“El verbo *repetantur* rige todo este periodo, y me parece excesiva tal osadía. No creo que la haya semejante en toda la antigüedad, o por lo menos será difícil encontrar siete versos regidos por un solo verbo, y siete versos que abrazan cuatro expresiones diferentes. Parece que se necesita más de un espíritu para animar miembros tan distintos y separados; y no hay quien no sienta que los cuatro versos últimos piden algo que les hace falta”].

[“Este defecto”, agrega Burgos, “debía desaparecer en la traducción, so pena de hacerla embrollada e ininteligible”].

La crítica de Dacier sobre lo complicado del periodo que supone forman los últimos siete versos, carece de fundamento. Póngase punto en *hora*; y súplase, como tantas veces en latín, el verbo *est* en el verso antepenúltimo.

[Burgos pronuncia el siguiente juicio acerca de la oda 10ª. *Ad Mercurium*.

[“Porfirio aseguró que esta oda era traducción o imitación de un antiguo himno de Alceo; y un comentador moderno (Vanderbourg) sospechó que ella fue uno de los primeros ensayos que hizo Horacio para apoderarse de la lira de los griegos. Sea de uno u otro lo que se quiera, el himno no pasa de mediano. El elogio de Mercurio es vago e incoherente; y entre los versos, hay tres o cuatro cuyas cadencias son duras y poco armoniosas”].

Convengo en que este himno a Mercurio tiene poco mérito; pero sin que el señor Burgos tenga razón para criticar de duras y poco armoniosas ciertas cadencias. A nuestros oídos, acostumbrados a un ritmo puramente acentual, no suenan bien:

*Mercuri facunde, nepos Atlantis
Nuntium, curvæque lyræ parentem
Sedibus, virgæque levem coerces...;*

porque no podemos reconocer en estos versos el

Dulce vecino de la verde selva.

Pero los latinos y griegos juzgaban de otro modo. ¿Qué diría el señor Burgos de los sáficos de la misma Safo, que les dio su nombre, y que se alejaban mucho más que los de Horacio de nuestros sáficos acentuados?

[Los juicios de Burgos y de Bello acerca de la oda 11ª no están acordes.

[Léase el del primero.

[“Escalígero criticó esta pequeña pieza con demasiado rigor, si bien hay en ella algunos pensamientos que están expresados en otra parte, ya del mismo modo, y ya con más gracia y exactitud. La idea de *spatio brevi spem longam reseces* está desenvuelta con más propiedad, aunque casi en los mismos términos, en la oda 4ª, donde dice *Vitæ summa brevis spem nos vetat inchoare longam*. En la oda 9ª, se había dicho. *Quid sit futurum cras fuge querere*; y en ésta, *Carpe diem quam minimum cre-*

dula postero. Los versos tienen poca armonía, y el lenguaje es oscuro o ambiguo".

[Léase ahora el del segundo].

Burgos acusa de poco armoniosa la versificación, pero con poca justicia. El verso no tiene nada que desdiga de la práctica conocida de los poetas en el coriámbico. Las frases no adolecen de oscuridad, aunque extremadamente concisas. El señor Burgos no parece haber sentido la elegancia del optativo: *fugerit*; haya huido en buena hora.

[Las tres primeras estrofas de la oda 12ª, dicen así:

*Quem virum aut heroea lyra vel acri
Tibia sumis celebrare, Clio?
Quem Deum? Cujus recinet jocosa
Nomen imago,*

*Aut in umbrosis Heliconis oris,
Aut super Pindo gelidove in Hæmo?
Unde vocalem temere insecutæ
Orphea silvæ,*

*Arte materna rapidos morantem
Fluminum lapsus celeresque ventos,
Blandum et auritas fidibus canoris
Ducere quercus.*

[Inserto en seguida la traducción de Burgos:

*¿Cuál paladín, cuál hombre
hoy con flauta o laúd cantarás, Clio?
¿Cuál numen cuyo nombre
repita el eco, de Helicón umbrío
en el fresco collado,
o sobre el Pindo, o sobre el Hemo helado?*

*Los montes allí un día
corrieron a oír de Orfeo el blando acento:
su dulce melodía
paró el río fugaz y el raudal viento;
y a la arrobada encina,
tras sí arrastró su cítara divina.*

[El mismo Burgos dice en un comentario sobre este pasaje, entre otras cosas, lo que sigue:

[“Yo no he podido expresar más fuertemente el hipérbole que envuelve este epíteto (de *auritas*) que aplicando el de *arrobadas* a las encinas, pues *dotadas de oído* me ha parecido demasiado. Esto en cuanto a la expresión; en cuanto a la idea, diré que algunos calificaron de trivial y pobre la de que *las encinas corriesen* detrás de Orfeo, después de haberse dicho que *corrían las selvas*. No observaron, sin embargo, los que así juzgaron el pasaje, que el primero de los prodigios que aquí se enumeran, lo obró el músico con el canto (*vocalem insecutæ*), y el segundo con la lira (*ducere fidibus canoris*); y que se puede sin inconveniente decir: —se atropella-

ron los montes al oír su canto: *corrieron tras él los robles* al oír los sonos de su laúd—. Para que Horacio dijera esto, no era menester sustituir *rupes* a *silvæ*, como lo hicieron algunos editores, sino emplear como yo lo he hecho, para traducir esta última palabra, la de *montes*, que lo mismo designa las alturas compuestas de peñascos, que las pobladas de árboles".

[Léase lo que Bello expone acerca de este comentario]:

No me parece mal la defensa que hace el señor Burgos del *auritas ducere quercus*, que a primera vista es una repetición ociosa del *silvæ temere insecutæ vocalem Orphea*. Creco, con todo, que no es necesario buscar una diferencia en *vocalem* y *fidibus canoris*, como si se atribuyesen la primera maravilla a la flauta y la segunda al canto. La estrofa que principia por *arte materna* no es para añadir un nuevo prodigio, sino para explicar el que acaba de señalarse. *Vocalem temere insecutæ Orphea silvæ, quippe qui arte materna adeo excellerat ut moraretur flumina et ventos, et adeo blandus esset fidibus ducere ut duxerit quercus, tanquam auribus præditas.*

[Burgos hace notar que, en los manuscritos y las ediciones, se lee en el verso 31 de esta oda —*quod sic voluere* —*di sic* —*quia sic*— y de otras dos o tres maneras.

El *quod sic*, y el *quia sic* de los manuscritos, es inaceptable. Léase *sic di voluere*, giro verdaderamente horaciano, análogo al *sic dis placitum*, sátira 6ª, libro 2º, verso 22.

[La estrofa 9ª de esta oda es la que va a leerse.

*Romulum post hos prius, an quietum
Pompill regnum memorem an superbos
Tarquini fasces, dubito, an Catonis
Nobile lethum.*

¿Diré a Rómulo osado
luego, o de Numa el próspero reinado?
¿Las fasces de Tarquino
o de Catón la generosa muerte?

["El epíteto de *soberbias* que da Horacio a las *fasces de Tarquino*", escribe Burgos, "hizo pensar a algunos que él quiso aludir en este pasaje a *Tarquino el Soberbio*, séptimo y último rey de Roma. Pero éste es un error, que se refuta por la sola consideración del contraste que con Rómulo y Numa, modelo el uno de valor, y el otro de sabiduría, haría un monstruo que marchando por entre el incesto y el fratricidio, subió hasta el trono regado con la sangre de su suegro y de su rey. Héroes solamente nombra aquí Horacio, y héroe no podía ser el segundo Tarquino, sino su ilustre abuelo Lucio Tarquino Prisco, quinto rey de Roma".

["Este verbo *dubito*", agrega Burgos, "hubiera podido a mi parecer ser suprimido, o reemplazado a lo menos por otro más digno de la majestad lírica"].

Se me hace duro creer que se trate del primer Tarquino. El epíteto *superbos* parece destinado de propósito a señalar al segundo. Si Horacio hizo bien o mal en colocarle entre los hombres ilustres de Roma, es otra cuestión. Tarquino el Soberbio aumentó considerablemente el poder romano. Es a mi juicio demasiado severo el señor Burgos en su reprobación del *dubito*.

[La estrofa 12 de esta oda es la que va a leerse:

*Crescit occulto velut arbor ævo
Fama Marcelli; micat inter omnes
Julium Sidus, velut inter ignes
Luna minores.*

*Cual el árbol que al cielo
se alza en lento crecer, tal sube y crece
la fama de Marcelo;
y así la Estrella Julia resplandece,
cual entre astros sin cuento,
la luna en el lúmbroso firmamento.*

[“No parece caber duda en que el Marcelo a quien aquí aludió Horacio”, dice Burgos, “fue el que ocupa en los fastos de Roma un lugar eminente, y no otro personaje célebre del mismo nombre, que vivió ciento cincuenta años después que él. El de que aquí se trata fue Marco Claudio Marcelo, que nació a fines del siglo quinto de Roma, y adquirió en el sexto tanta gloria, como Camilo en el cuarto”.

[Bello no acepta esta interpretación de Burgos].

*Crescit occulto velut arbor ævo
Fama Marcelli*

no puede referirse, sino a una persona viviente, joven y de grandes esperanzas.

[“Los comentadores de Horacio”, expone Burgos, “no están de acuerdo sobre la inteligencia de estas palabras *Julium Sidus*, por las cuales pretenden unos que quiso el poeta designar a Julio César, aludiendo a una estrella desconocida, que después de su muerte apareció, y se mantuvo visible durante siete días continuos, y que el pueblo creyó ser el alma del dictador; y otros al joven Marcelo, sobrino de Augusto, como hijo de su hermana Octavia, yerno del mismo como casado con su hija Julia, y su hijo adoptivo, además de yerno y sobrino. Esta última opinión es la más verosímil, pues Horacio, que no había desflorado las alabanzas de algunos de sus dioses y de sus héroes, sino para recaer en el elogio de Augusto, no podía preparar mejor la transición, que hablando primero del gran Marcelo, y yendo a parar después a uno de sus descendientes a quien tantos y tan íntimos lazos unían con el hombre que el poeta se proponía encomiar. Marcelo el joven vivía aún cuando se compuso esta pieza; y a la edad de veintitrés años, había ya desempeñado el cargo de edil, aca-

baba de ser nombrado sumo pontífice, y sus altas cualidades le hacían mirar como la esperanza del imperio. El pesar que su imprevista muerte, ocurrida a poco, ocasionó a su tío y suegro, fue tan vivo, como tierna la impresión que le hizo algo después el delicado recuerdo que de aquel joven recién arrebatado al amor de su familia, y al del pueblo que estaba destinado a gobernar, ingirió Virgilio en su *Eneida*. No podía ocultarse a Horacio, que vivía casi en la intimidad de aquella familia, el excelente efecto que produciría sobre Augusto el alto elogio del hijo de su hermana, hecho como consecuencia del de uno de sus ilustres ascendientes, y presentado como exordio del de Augusto mismo. El poeta sabía, por otra parte, que las alabanzas del joven Marcelo serían del gusto de todos, cuando podían no serlo las de Julio César. El elogio contenido en la expresión: *brilla como la luna entre las estrellas*, podía en verdad parecer exagerado, tratándose de un joven que todavía no era más que una esperanza, pero más exagerado debía parecer, cuando se aplicase a un hombre, que sucumbió en la empresa de variar en su país la forma de gobierno sancionada por siete siglos. Ciertamente es que Augusto hacía lo mismo a la sazón, pero a Augusto, la autoridad, la opinión, y el cansancio producido por largos desastres habían conferido ya, sin esfuerzos ostensibles de su parte, el poder que circunstancias contrarias habían impedido a Julio César afirmar en sus manos. A pesar de estas consideraciones, es posible que a él y no al joven Marcelo, designase Horacio por la denominación de *Julium Sidus*, por lo cual he preferido conservar a esta calificación su anfibología original, y he dicho simplemente la *Estrella Julia*, por no hacer decir al poeta lo que quizá no tuvo la intención de decir”].

Julium Sidus, es probablemente Augusto.

POESIAS DE D. J. FERNANDEZ MADRID *

Sabemos que han llegado de Europa muchos ejemplares de la obra que anunciamos, y que van a ponerse en venta en esta capital. Recomendamos su lectura, y su pronto despacho nos lisonjearía como una prueba de los progresos del buen gusto literario.

Cuán necesario sea éste en una sociedad culta es asunto que no requiere pruebas ni comentarios. Cuán fácil sería su adquisición en un país que adelanta como el nuestro, es idea que asaltarán a los ojos de cualquiera que estudie las circunstancias en que vivimos. Tenemos por decir así cierta virginidad de impresiones muy favorables al desarrollo de nuestras aptitudes literarias. Apenas son conocidos los modelos clásicos; apenas hemos empezado a saborear los goces poéticos, y éstos son los que encade-

nando la fantasía, y ablandando los sentimientos, llegan a ejercer un gran influjo en las costumbres y en las ideas.

En los pueblos que gozan de una civilización antigua la razón pública se ha formado por la lenta acción de los siglos, y sufriendo grandes intervalos, en los cuales los extravíos y los errores han ocupado el lugar de la sensatez y de la verdadera cultura. La perfección presente supone la asidua labor de la experiencia, y ésta no se forma sino con escarmientos y retractaciones. La moda, la ignorancia, el capricho ensalzan algunos modelos, y éstos cimentan la opinión, que en semejantes casos aplaude y adopta a ciegas. Antes que llegue la época del desengaño ¡cuánto papel se ha impreso en balde! ¡Cuánto tiempo se ha perdido! Las bibliotecas están llenas de poetas de la escuela gongorina; escuela que ha producido mil veces más imitadores y adeptos que las de León y Meléndez. Los primeros esfuerzos de los que abatieron aquel coloso fueron coronados del éxito más satisfactorio. Trigueros, los Iriartes, Samaniego, Moratín padre fueron los ídolos de su época. A su vez fueron destronados por Jovellanos, Cienfuegos, Noroña, Meléndez, y Quintana. Y sin embargo, aunque tan modernos, todavía se ha dado un paso adelante. La severidad del gusto moderno censura en unos de estos poetas la afectación, en otros la superficialidad; en éste una blandura afeminada; en aquél un tono demasiado amanerado y simétrico. Los poetas del día huyen de estos defectos, y favorecidos por una época fecunda en grandes sucesos, y que necesariamente ha debido excitar los sentimientos más intensos y generosos, aspiran a ponerse a la altura de su siglo, y consignar en sus versos los recuerdos de las vicisitudes de que hemos sido espectadores.

Al mismo tiempo los sentimientos afectuosos, considerados como asuntos poéticos, se van despojando de la hojarasca mitológica y pastoril, con que los han disfrazado los poetas anteriores. La filosofía ha descubierto que para movernos y seducirnos el amor no necesita de la flecha ni del cayado, y aunque este espíritu de seriedad ha traspasado sus límites, y ha degenerado a veces en una afición desmedida a impresiones fuertes y horribles, éstas son más dignas del hombre, que los coloquios almibarados, y las insipideces bucólicas.

Esta misma filosofía ha dictado sus lecciones en rimas armoniosas, y uniéndose al patriotismo ha presentado cuadros grandiosos que satisfacen la razón, y halagan la fantasía. Ella ha enseñado a los hombres el secreto de sus pasiones, el enigma de las catástrofes históricas, el arte de adornar dignamente la verdad, y al mismo tiempo ha perfeccionado el instrumento de la poesía, dando al lenguaje elevación, majestad, exactitud, armonía y haciéndolo susceptible de representar todas las imágenes, de expresar todos los afectos, de interpretar lo más sublime de la meditación, y lo más profundo del raciocinio.

Nosotros tenemos la fortuna de hallar tan adelantada la obra de la perfección intelectual, que todo está hecho y preparado para nuestros go-

ces y para nuestros progresos. Las convulsiones políticas externas nos han sido igualmente favorables. La nación cuya lengua hablamos ha sufrido una crisis que ha dispersado en suelos extranjeros sus ingenios más esclarecidos, y allí, sin las trabas del doble despotismo político y religioso que los aquejaba, han ampliado la esfera de sus trabajos y los han puesto al nivel de los de los hombres superiores de los pueblos más cultos. Las otras repúblicas americanas han entrado también en la arena intelectual, y han dado ya a luz producciones que llevan el sello de su perfección, a que propenden en la época actual todos los esfuerzos del genio y de la razón.

A esta última clase pertenece la obra que anunciamos. Su autor es un colombiano distinguido, cuyas disposiciones favorables a la poesía han sido fomentadas de consuno por el genio de los amores, y por el de la libertad. La dote principal de su talento es la flexibilidad; así es que sobresale en el género anacreóntico, y en las graves meditaciones a que han dado lugar los sucesos importantes de su era.

La pequeña colección que ha intitulado *Las Rosas* respira toda la frescura y la gracia que indica su nombre. En ella se encuentra el siguiente cuadro:

*¡Mil veces venturosas las sencillas
y tiernas avecillas,
caprichos que formó naturaleza
y modelos de gracia y ligereza!
Es el placer su guía;
quien les da sus colores, su armonía,
quien les enseña a fabricar sus nidos,
cunas que flotan a merced del viento,
con sus hijos queridos.
Estos dulces cantores,
de los bosques delicia y ornamento,
gozan en libertad de sus amores.
Entre ellos no hay ley dura,
que se oponga a la ley del sentimiento;
ni saben qué cosa es remordimiento,
ni es un crimen para ellos la ternura.*

En las endechas siguientes la musa del autor se muestra más tierna y afectuosa.

*Blanca, rubia y más hermosa
que la madre del amor,
hoy naciste, tierna esposa,
en un valle de dolor.*

*Así brota en roca dura
y en estéril pedernal,
de agua dulce, fresca y pura,
cristalino manantial.*

*En el árido camino
de mi vida procelosa,
te encontré ¡feliz destino!
te tomé, cándida rosa.*

*Te vi, Amira, y fui sensible,
te vi, Amira, y te adoré;
no es posible, no es posible,
que no te ame quien te ve.*

*Tú pagaste con ternura
la constancia de mi amor,
y me hallé con tu hermosura,
a un monarca superior.*

*Si tu gracia, gentileza
y virtud son mi tesoro,
¿Qué me importan piedras ni oro,
ni altos puestos ni grandeza?*

*Cuantos bienes yo deseo
los encuentro, Amira, en ti:
Llévate ávido Europeo,
todo entero el Potosí.*

Entre las composiciones de un género más elevado encontramos algunas de un mérito muy distinguido. En la primera de toda la colección intitulada *Canción al padre de Colombia*, leemos las siguientes estrofas, tan admirables por la grandeza de las concepciones, como por la destreza en el manejo de un metro difícil.

*¿Aún hay opresores? Pichincha indignado
arroja torrentes de fuego y furor:
del gran Chimborazo, que horrendo ha bramado,
se lanza y eleva triunfante el Condor.*

*Venid Colombianos
que aún quedan tiranos,
aún brilla la espada del Libertador.
Del hondo sepulcro sacando gozosos
las frentes, orladas, del rojo cordón,
los Incas Peruanos,
saludan tres veces al gran Campeón;
y al ver que están libres sus hijos dichosos,
entonan el himno de amor y de unión.*

*En fuego divino los Andes se inflaman:
de doce monarcas la voz paternal
repiten sus ecos, que al mundo proclaman
de América el triunfo, la gloria inmortal.*

*¡O manes sagrados!
Volved aplacados
volved a las tumbas, familia imperial;
no más servidumbre, no sombras augustas;
cesó la ignominia del yugo español;
ya estamos vengados
y reinan de nuevo, con leyes más justas,
más dignas del padre, los hijos del sol.*

*¡Oh cuántos prodigios y heroicas hazañas
la gloria en sus fastos podrá eternizar!
Decidlo vosotras, inmensas montañas,
vosotros, oh ríos rivales del mar.*

*¿Y qué no supera
Colombia guerrera
si tú la diriges, Deidad tutelar?
En medio de abismos, escollos y horrores
la nao velera,
al puerto anhelado va pronto a surgir.
Y al sabio piloto con palmas y flores
América libre saldrá a recibir.*

El inagotable tema de los modernos poetas liberales, es decir el amor a la libertad, el odio al despotismo, la censura amarga de esa liga infausta de tiranía y fanatismo que oprime y humilla a la Europa, ha suministrado al autor asunto digno de sus inspiraciones. Era difícil que dotado de una imaginación vehemente, de un espíritu cultivado, y sobre todo habiendo respirado esa atmósfera de libertad que cubre a la América entera, resistiese al deseo de señalarse en la carrera en que se han immortalizado Byron, Moore, Béranger, Monti y Lavigne. Puede asegurarse que jamás se ha presentado a la fantasía del poeta un campo más vasto ni más digno de esta mezcla feliz de entusiasmo y filosofía que caracteriza a la escuela creada por los hombres eminentes que acabamos de nombrar. En todos tiempos las ideas liberales se han prestado admirablemente al colorido poético, y si ha habido Horacios y Virgilio que han llegado a la inmortalidad, pagando un deplorable tributo a los tiempos en que vivían, ha sido preciso una reunión extraordinaria de dotes distinguidísimas para preservarse del olvido en que comúnmente se sumergen los que abrazan ese partido. Y en todo caso más pura es la gloria de Dante, y no hay hombres de buenos sentimientos que no prefieran los aplausos de las naciones, a la admiración de una corte corrompida. Veamos cómo nuestro autor pinta la situación de Europa en 1824.

*No el manto reluciente
por las divinas artes fabricado;
ni la corona rica de tu frente;
ni tu cetro de hierro aunque dorado,
ni de tus ciencias el acento grave,
ni de tus dulces musas la suave
voz armoniosa, plácida y festiva,
América te envidia, Europa altiva:
porque bajo tus pies se halla un abismo
de servidumbre, lágrimas y horrores,
y el feroz despotismo,
áspid mortal, se oculta entre las flores.*

*¿Qué importa la grandeza
de tus vastos palacios suntuosos?
Plaga devoradora tu nobleza,
miseria general tus poderosos.
¿Y tus reyes? ¡Europa esclavizada!
Todo tus reyes, y tus pueblos nada.
Mas tú en el trono reinas dignamente,
monarca de Albión, tú, que el tridente
riges en la extensión del Oceano.*

Tú, que a la liga inicua y tenebrosa
no extendiste la mano
la noble mano, fuerte y generosa.

¡Oh pueblos! ya lo veo;
viene del Septentrion; y ha superado
la barrera del alto Pirineo,
en una mano el cetro ensangrentado,
en otra lleva la homicida lanza.
¡Oh cuánto es formidable su venganza!
Mas no, que está su cuerpo giganteo
en pies de barro frágil apoyado;
no perdáis la esperanza
¡Oh pueblos, a las armas, a la guerra!
Y caerá por tierra
ese coloso enorme destrozado.

¿Qué haces? España, España,
en vez de unirse con estrechos lazos
tus propios hijos ¿en su horrible saña
al enemigo prestarán sus brazos?
¡Oh ignorancia, execrable fanatismo!
En el sangriento altar del despotismo
la patria de Lanuza y de Padilla,
víctima involuntaria, a la cuchilla
extiende la garganta. ¡Oh mengua, oh crimen!
Y ante el ídolo atroz de los tiranos
se prosternan y gimen
los altivos y fieros Castellanos.

Todos estos extractos prueban que el autor es un verdadero poeta, y ciertamente los aficionados a la buena literatura española verán con satisfacción que en medio del abandono que ella experimenta, las generaciones futuras hallen estas y otras publicaciones, que les servirán como de faros luminosos, en medio de la oscuridad en que las circunstancias del día envuelven el buen gusto de aquel país.

La colección que anunciamos termina con algunas traducciones del poema de Delille, *Los cuatro reinos de la naturaleza*, y con una tragedia intitulada *Atala*, cuyo asunto es sacado de la novela del mismo nombre por Chateaubriand.

Aquellas traducciones, conservan, no hay duda, las prendas principales del estilo del autor; mas no nos parece juiciosa la elección del modelo. Delille es tan puramente francés, y entre los poetas franceses, se distingue de tal modo por su amaneramiento, que no creemos posible la empresa de trasladar sus composiciones con buen éxito a otro idioma. Grandes son en verdad sus méritos, y admirable la facilidad con que sobrepuja las grandes dificultades que se propone. La flexibilidad de su talento se dobla a toda especie de asunto, y así sobresale en lo grandioso, sombrío y tremendo como en lo tierno y sencillo, si bien en este último género se deja conocer la impresión del trabajo. Sus descripciones son cuadros vivos, y luce mucho en la acertada elección de los puntos a que sabe dar un particular relieve. Mas todas estas prendas son peculiares a su idioma, al

género poético de su nación, a la estructura de los alejandrinos. Sus obras son a manera de mosaicos, en que mucho más se admira la paciencia que la invención; más agradan los pormenores que el conjunto.

Atala no es asunto digno de la musa trágica. Es demasiado sencilla la acción para permitir aquel contraste de caracteres tan esencial a las representaciones dramáticas. El autor ha hecho cuanto ha podido por calzar el coturno a la virgen de los primeros amores; pero no creemos que lo haya logrado. Sin embargo, su obra es un diálogo interesante en cuyo estilo se han evitado los escollos que ofrecía el tipo original. La sobriedad en estos casos es un gran mérito; y el autor a lo menos no entra en el *servum pecus* de los imitadores, plaga de la literatura.

LA ORACION INAUGURAL DEL CURSO
DE ORATORIA DEL LICEO DE CHILE
DE JOSE JOAQUIN DE MORA
(Artículos y Notas de la polémica)¹⁰

I¹¹

Página 2ª y otras. Se halla la palabra *genio*. Abrase el *Diccionario de la Academia*, y se verá que esta palabra no ha significado jamás la facultad de *crear*. Para expresar esta idea, los autores clásicos emplean constantemente la palabra *ingenio*. Capmany, cuya autoridad en esta materia es conocida, ha dicho formalmente que el uso de *genio* en el sentido de que se trata, es un galicismo *.

Página 3ª *Concepción* no es la palabra propia para exprimir la idea concebida por el entendimiento. Debió decirse *concepto*.

Id. y otras. Los buenos filólogos enseñan que *lo* como acusativo masculino de la tercera persona no es correcto, aunque el uso de los andaluces es diferente.

Página 6ª *Retrazar* sólo significa volver a trazar, y no *ofrecer* o *presentar a la vista*.

Página 7ª *Dédalo* por laberinto es un purísimo galicismo.

Página 8ª El señor Mora cita el verbo *embellecer* como uno de los neologismos modernos. Consúltese el *Diccionario de la Academia*, y se verá que es tan puro como *hermosear*.

* "En estos últimos tiempos a fuerza de tantas traducciones se ha introducido en los escritos de algunos de nuestros literatos, el abuso de llamar *genio* a lo que constantemente han dicho *ingenio* nuestros padres y abuelos". Capmany, *Filosofía de la Elocuencia*, art. "del ingenio".

Página 18. ¿Se servirá el señor Mora decirnos en qué consistía la *moderación de Ciro*?

Página 19. *El prurito de los adelantos*. Prurito en español es una palabra de censura, y no de alabanza. Adelantos no es castellano; debió decirse *adelantamientos*.

Página 4ª ¿Qué quiere decirnos el señor Mora en aquello de que *el hombre ha adivinado las esencias materiales*? ¿Ignora el director del Liceo que el hombre sólo conoce los efectos de las cosas, y que los principios son inaccesibles a su razón, y permanecen ocultos entre los misterios de la creación?

Id. ¿Qué significa *las cantidades metafísicas*? ¿La cantidad no es por sí misma un ente abstracto, y por consiguiente, metafísico? ¿Hay cantidades que sean más metafísicas que otras?

Página 9ª La topografía de la *peregrinación mental* es una frase que junta la impropiedad a la afectación. No se dice *topografía*, sino *itinerario*, cuando se habla de viajes o peregrinaciones; y por otra parte, no es hacer un gran beneficio a nuestra bella lengua querer naturalizar en ella el estilo ridículo que la crítica juiciosa de Molière desterró largo tiempo ha de la suya.

Pero he aquí la prueba más decisiva de la ignorancia de un hombre que se precia de literato, y profesa públicamente la elocuencia. En la página 17, se dice: *así disponían de Atenas y de la Grecia toda Isócrates y Demóstenes; del mundo romano, Calidio y Cicerón*. No decimos nada de la comparación que se hace entre Isócrates y Demóstenes, aunque los principiantes de retórica saben que Isócrates no pudo jamás disponer de la Grecia, porque la debilidad de sus órganos no le permitía subir a la tribuna; que se contentó con abrir una escuela de elocuencia, y no fue más que un maestro de retórica, celebrado a la verdad por la pureza de su estilo, y la suavidad y abundancia de su elocución, pero destituido de aquella cualidad característica de los oradores populares, de aquella fuerza de pensamiento y expresiones tan poderosa y tan terrible en la boca de Demóstenes. ¿Pero qué diremos del que, en un discurso público, en un discurso inaugural de la clase de oratoria, pone en primer lugar, y al lado de Cicerón como orador y personaje célebre, a un hombre tan desconocido como Calidio? ¿Dónde están las arengas de ese orador que tuvo bastante poder para disponer del mundo romano? ¿Qué cargos importantes obtuvo en la república? ¿De qué precipicio la salvó? ¿Qué medidas le dictó? ¿Qué leyes conservan su nombre? ¿Qué historiadores hablan de él? El único testimonio que se halla de él en toda la antigüedad se encuentra en Cicerón. ¿Y qué idea nos da de él Cicerón? Que era un abogado que se distinguía bastante por cierta elegancia, y armonía de dicción; pero que carecía absolutamente de elevación y vehemencia. He aquí, pues, el hombre que nuestro profesor de elocuencia nos representa como uno de los dos grandes motores y reguladores del imperio más poderoso del mun-

do, igualándole nada menos que al padre de Roma y de la elocuencia romana.

II ¹²

Sobre la palabra *genio*. Se ha citado no sólo la autoridad del *Diccionario de la Academia*, que el señor Mora tiene demasiados motivos de recusar, sino la de un escritor que en materia de lenguaje vale por muchos. Se nos opone el ejemplo de Meléndez, Quintana y otros. En un escritor que tanto declama contra la afectación galicana, y que ha tomado sobre sus hombros el arduo empeño de restaurar la pureza clásica de la lengua, es un triste efugio acogerse al uso moderno.

El *Popular no es palabra propia para exprimir una autoridad en materia de gusto*. Cítese un escritor clásico que diga *concepción* en vez de *concepto*.

El acusativo masculino *lo*. Si los escritores clásicos han usado indiferentemente a *le* y *lo* como acusativo masculino, y si el uso no se ha fijado todavía, ¿qué razón ha tenido el señor Mora para proscribir el *le*, y para llenar de vituperios a la Academia, porque este cuerpo ha sido de diferente opinión? ¿Tiene el señor Mora privilegio exclusivo para decidir, cuando el autor del *Quijote* dudaba?

Retrazar. La partícula *re* antepuesta a un verbo castellano, significa de ordinario, repetición, v. g. *reanimar*, *reasumir*, *rebautizar*, *reconstruir*, *reconquistar*, *reedificar*, *reponer*. *Retrazar* es de este número, y no significa lo que los franceses llaman *retracer* sino entre los traductores de que habla el director del Liceo. Cítenos un literato de buena nota que haya usado a *retrazar* en este sentido, y le creeremos.

Dédalo por laberinto. El *si volet usus* al aire es el *recurso ordinario de los que no tienen otro recurso*. Compruébese el tal uso, si existe.

Embellecer. El señor Mora nos pide nada menos que un escritor del siglo xvi en que se halle este verbo. Pero Meléndez y Quintana con quienes el restaurador del castellano apadrinaba poco ha la significación gálica de *genio* ¿de qué siglo son? ¿y no bastará a Moratín? ¿Será Moratín otro autor de los muchos cuya autoridad en materia de lenguaje se admite o se rechaza según el gusto de cada cual? No lo extrañaríamos. Pero valga lo que valiere, copiaremos aquí dos pasajes sacados del prólogo que precede a sus comedias en la última edición de París. *El poeta observador de la naturaleza escoge en ella lo que únicamente conviene a su propósito, lo distribuye, lo embellece* (p. XXI); *no es fácil embellecer sin exageración el diálogo familiar* (p. XXIII).

La moderación de Ciro. Los contemporáneos de Jenofonte recibieron la *Ciropedia* de este autor como una novela política. Platón cree que Jenofonte no acertó a bosquejar un príncipe perfecto en la persona de

Ciro [leg. 1. 3], lo que prueba que miraba la *Ciropedia* como una obra de pura invención en cuanto al carácter del héroe; pues la historia no pinta a los hombres como debieron ser sino como fueron.

Heródoto, Ctesias, Diodoro de Sicilia, Justino y Valerio Máximo contradicen en muchas particularidades importantes la narración de Jenofonte. El primero de estos historiadores, que es el más antiguo de todos los profanos, dice que *Ciro pereció en una guerra contra los Escitas, cuya reina Tomiris le mandó cortar la cabeza, y ponerla en un odre lleno de sangre diciendo: Sáciate de la sangre humana de que siempre has estado sediento* *. Bien sabido es aquello de Cicerón: *Cirus ille a Xenofonte, non ad historae fidem scriptus sed ad effigiem iusti imperii*. ¿Qué más? El mismo Jenofonte, cuando escribe la historia, pinta las cosas de muy otra manera que en su novela política. *Ciro* [en la *Anabasis*] hace la guerra a su abuelo Astiajes y se apodera de la Media.

Todos los escritores modernos de alguna nota han confirmado el fallo de Cicerón; y es preciso ser algo novicio en la literatura francesa para ignorar lo que dijeron sobre este particular Freret, Millot, Condillac ** y La Harpe ***, o para citar a Rollin [escritor por otra parte apreciable] como voto competente en cuestiones de crítica histórica.

Esencias materiales. Hablando de los progresos de la filosofía no se debió decir, ni aun por vía de hipérbole, que los modernos las han adivinado. Cabalmente una de las cosas que caracterizan a la filosofía moderna y la distinguen de la jerigonza escolástica, es el haber trazado con precisión los límites de la razón humana, no tomando jamás en boca las esencias materiales sino para decirnos que el autor de la naturaleza las ha cubierto con un velo impenetrable.

Cantidades metafísicas. No es cierto que las del cálculo infinitesimal sean más metafísicas que las de la geometría ni las algebraicas más que las aritméticas. Los signos pueden ser más o menos abstractos, la cantidad no.

La influencia política de Isócrates. Lo que el mismo Isócrates dice en sus cartas es decisivo en la materia: *yo he sido siempre incapaz de defender los intereses del Estado en las juntas populares, y he sentido el doble tormento de la ambición y de la imposibilidad de ser útil*. Y en otra parte: *¿De qué me han servido mis talentos? ¿He obtenido acaso las magistra-*

* Lo mismo dice Justino *satia te, inquit, sanguine quem sitisti, cujusque insatiabilis semper fuisti*.

** Condillac en su historia antigua sostiene que Jenofonte no se propone hacer más que una novela, pintándonos a *Ciro* como un príncipe grande y benéfico, y después de haber criticado el retrato que el historiador griego hace de él, termina diciendo: es bien difícil creer que sea éste el *Ciro* de los Persas. *Obras completas*. tom. V hist. ant.

*** La Harpe dice: se admira a Jenofonte como filósofo y estadista en su encantadora *Ciropedia*, que se puede comparar a nuestro *Telémaco*.

turas, las distinciones que veo conferir todos los días a oradores viles que hacen traición a su Patria? *

Calidio. ¿Dónde halló V. señor Mora, que Cicerón atribuyese a Calidio la *elevación de conceptos* de que V. habla en la traducción con que se ha servido favorecernos? La expresión de Cicerón es: *reconditas exquisitas-que sententias*. Cicerón alaba en él la blandura, transparencia y soltura del estilo, el acertado uso de las figuras y otras dotes secundarias de la elocución oratoria; pero dice también que le faltaba aquel mérito que consiste en conmover e incitar los ánimos; que no había en él ninguna fuerza, ninguna vehemencia **.

La posteridad rebajó mucho aun este concepto. Ni Quintiliano en la gran reseña que hace de la literatura griega y romana [lib. X, cap. 1] en que menciona bastante número de oradores eminentes, contemporáneos de Cicerón [Asinio Polión, César, Mesala, Celio, Calvo, Servio Sulpicio] ni el autor del *Diálogo de los oradores* atribuido a Tácito, que añade a este catálogo el nombre de Bruto, creyeron que Calidio era digno de figurar con ellos pues le han pasado en silencio.

En cuanto a las palabras crasa majadería, ignorancia, orgullo, envidia, pequeñez, mala fe y otras, sólo observaremos que el señor Mora se engaña mucho si cree que en el público chileno han de pasar las injurias por razones.

Hemos visto pocos días ha dos artículos en *El Mercurio de Valparaíso* en que se ataca al Colegio de Santiago, y aunque el órgano por medio del cual han visto la luz pública basta para privarlos de todo crédito, desearíamos que los profesores de este establecimiento respondiesen a ellos, no pudiendo hacerlo nosotros por no estar suficientemente instruidos de los hechos.

III ¹³

"Ingenio significa una facultad menos elevada y poderosa". Meléndez mismo, que ha dicho *ingenio* siempre que se lo ha permitido la medida del verso, nos servirá para probar lo contrario:

"¡Oh pinceles! ¡Oh alteza peregrina
del grande Rafael! ¡Oh bienhadada
edad, en que hasta el cielo
en alas del Ingenio la divina
invención se vio alzada",

Odas filos. IV ¹⁴

* Epist. ad y Phil. Panath. 1, 2.

** Aberat illa laus qua permoveret atque incitaret animus, neque erat ulla vis atque contentio.

"¡Oh de ingenio divino
suma poder! La mente creadora,
émula del gran Ser que le dio vida,
hasta las obras enmendar desea
de su alta, excelsa idea".

Odas filos. XVI.

En este último pasaje Meléndez pudo muy bien decir *genio* sin faltar a las leyes del metro; sin embargo prefiere *ingenio*, aun cuando se trata de ponderar el poder del entendimiento humano, la altura de sus conceptos, la fecundidad de sus creaciones.

Pero no podemos decir el *ingenio de Newton*, el *ingenio de Bonaparte*. Concedámoslo. ¿Se sigue de aquí que debemos decir el *genio de Bonaparte* en otro sentido que en el de la índole de Bonaparte, que es el que tiene sancionado tantos siglos ha el uso de la lengua? ¿No es esto introducir en ella la confusión y la anfibología, a pretexto de hacerla más filosófica? ¿Cuál innovación es más atrevida, cuál hace más violencia a la lengua, la que para significar *la mente creadora* en la estrategia, en la política, en las investigaciones científicas, se vale de la palabra que significa la misma facultad creadora en las artes, o la que se vale de una palabra que siempre, y hoy mismo nos ha denotado una cosa totalmente diversa? ¿Qué se gana con dar de mano a la voz *ingenio* porque suele tomarse a veces en otro sentido, si se le sustituye una voz que ofrece el mismo o más grave inconveniente?

Capmany, queriendo hacer una especie de transacción entre los clásicos y los galicistas, se allana al uso de la palabra *genio* en el sentido francés con tal que se le junte algún epíteto especificativo como *creador*, *inventivo*, *divino*, etc., pero reprueba el uso absoluto de *genio* en esta acepción, como impropio y obscuro. Admitase esta transacción, si se quiere; pero obsérvese que en nada favorece al pasaje que nos ha parecido censurable en el Discurso inaugural.

El señor Mora contrapone como autoridad en materia de lengua, el autor de la Palomita de Filis, al autor de *La Mojigata*. El primero, dice, fue el fundador de la escuela a que pertenece el segundo. Si hubiera dicho que *criticó severamente* el segundo, acusándole de "alterar la sintaxis y propiedad de su lengua, de quitar a las palabras su acepción legítima, o darles la que suelen tener en otros idiomas, e inventar a su placer, sin necesidad ni acierto, voces extravagantes, formando un lenguaje obscuro y bárbaro, compuesto de arcaísmos, galicismos y neologismos ridículos", se hubiera acercado más a la verdad. Véase el prólogo antes citado. No suscribimos a todo el rigor de esta censura, por lo que toca a Meléndez; pero que éste es uno de los autores, a que Moratín alude, aunque no le nombran allí, puede probarse con evidencia. Entre sus poesías hay una parodia en que se remeda el lenguaje y estilo de Meléndez y sus imitadores:

*Sí; tus abriles bonancibles años;
Que meció cuna en menear dormido
De bostezante sueñecito umbrátil,
Huyen, y huyendo, caro Andrés, no tornan, &c.*

(Tomo 3 de la edición de París, pág. 409).

Y en esta parodia encontramos gran número de vocablos y frases favoritas, y lo que es más, versos enteros de Meléndez, v. gr.:

*"Salud, lúgubres días, horrorosos
Aquilones, salud",*

que pueden leerse *verbatim* en la primera de las odas filosóficas.

Esencias Materiales. Autores de metáforas violentas y de hipérboles extravagantes, amontonad a vuestro sabor los absurdos. El Sr. Mora os abre ancho camino para justificarlos: Si os dicen que la hipérbole es una verdad abultada, y no una falsificación de los hechos, no importa. Apostrofad a Buffon y Virey, colocaros modestamente a su lado, y decid que vuestros bárbaros críticos han tenido la osadía de violar en vosotros los fueros del arte oratoria.

Dédalo. En sentido de laberinto es voz propia de la lengua francesa. Si se ha usado así en otras, lo ignoramos, y quisiéramos verlo probado. La retórica no tiene nada que hacer aquí. No creemos que el Sr. Mora haya pensado esta vez en metáforas, y los que lo suponen, rebajan su talento oratorio mucho más que nosotros. Ensánchense cuanto se quiera las libertades del estilo figurado, ¿podrá decirse, hablando de un palacio, *este Vitrubio*; hablando de una estatua, *este Fidias*? ¿Se ha dicho jamás de una tragedia patética, *éste es un Eurípides*, que una bella sinfonía es un Haydn, que un elocuente sermón es un Bossuet? ¿Qué retórico recomendó jamás tan ridícula figura? ¿Qué orador la empleó jamás? Los cuadros de Murillo, se llaman, por abreviación, *Murillos*, y las obras o esculturas de Canova, *Canova*; como se llama un *Virgilio* el libro que contiene sus poesías; para salir de estos límites es necesario el pasaporte del uso. Dédalo en la lengua francesa es un hecho solitario; y por eso el trasladar esta práctica a la nuestra, es cometer un galicismo. Si se generaliza, tanto mejor; es una voz que no tiene los inconvenientes de *genio* y enriquecerá la lengua, sin confundir las acepciones recibidas; pero entre tanto es galicismo.

Véase el artículo Crítica de *El Mercurio de Valparaíso*, N^o [78] ¹⁵. Esta es una de aquellas defensas que con las mejores intenciones del mundo echan a perder la causa que defienden.

¿Según el uso presente de los castellanos, se dice *le* o *lo* en el acusativo masculino? Este es un punto para cuya resolución basta tener *ojos* y *oídos*; y una vez que el Sr. Mora, auscultando los suyos, nos ha dicho expresamente, en la Nota B de su Gramática, que su opinión *tiene en contra el uso general*, nos parece que no hay nada que añadir en la materia. Se citan las academias y los autores, como testigos e intérpretes, no como legis-

ladores del uso, que está en posesión de dar las leyes siempre al lenguaje, y no las recibe de nadie. El uso es un déspota caprichoso, que no se paga de argumentos. Con esto bastaba; es una cuestión de hecho. La razón promulga las reglas, y el uso introduce las excepciones; y las excepciones se observan a pesar de las reglas.

Pero no queremos contender con el Sr. Mora *cum suo jure*; descendiremos gustosos a la arena a que nos convida: examinaremos sus razones. Para que se vea mejor la fuerza de esta razón, pondremos aquí un pasaje de Cervantes: "La menesterosa Doncella pugnó por besarle las manos, mas Don Quijote que en todo era comedido y cortés caballero, jamás lo consintió; antes la hizo levantar, y mandó a Sancho que le armase luego al punto". El Sr. Mora aprueba el primer *le* porque es dativo o régimen indirecto, pero no está bien con el segundo, y cree que sería mejor decir *lo* armase, para que el acusativo tenga diferente terminación que el dativo.

Fúndase para ello; lo primero, en la claridad que resulta a la lengua de la distinción de dos relaciones diversas; y lo segundo, en la analogía; pues diferenciándose en el género *le* y *la*, *les* y *los*, *les* y *las*, y apropiando el uso la primera forma al régimen indirecto y la segunda al directo, parezca conforme a la razón que se haga la misma diferencia en *le* y *lo*.

En realidad, hemos ya demostrado la debilidad de estos argumentos. Hemos dicho que en la mayor parte de los pronombres castellanos el régimen directo y el indirecto tienen una misma terminación; que *me*, *te*, *se*, *nos*, y *os* son a un mismo tiempo acusativos y dativos. La analogía, pues, o la razón que se funda en la paridad de circunstancias, lejos de oponerse a que demos al *le* el doble empleo de acusativo y de dativo, está a favor de esta práctica. ¿Pero no es más conveniente, no es más claro, que señalemos cada diferente empleo con una terminación diferente? Respondemos que sí, siempre que por huir de una ambigüedad, no tropecemos en otra. *Lo* es acusativo neutro, y en nuestra lengua la diferencia del género es de más importancia que la del régimen. El género es esencial para que se distinga entre muchas cuál es la idea reproducida por el pronombre; el régimen por lo regular no lo es. Así en el ejemplo citado el *lo* neutro presenta desde luego al espíritu el concepto de una acción anteriormente indicada, al paso que el *le* reproduce el concepto de un objeto de género masculino. Dígase *lo* en ambos casos, y la claridad y distinción con que se verifica esta reproducción de ideas, desaparecerá.

El ejemplo de que se sirve el Sr. Mora es el más a propósito de que puede echarse mano, para que se perciba cuánto menos importante es para la perspicuidad del lenguaje la diferencia de régimen que la de género. "Cuando hablando de Pedro se dice *le maté* no se sabe si Pedro es el muerto, o algún ser viviente que le pertenecía, puesto que si el muerto es un caballo se debe decir *le maté un caballo*". ¿Pero no ve el

Sr. Mora que en este segundo caso no se puede decir absolutamente *le maté*, y que en añadiendo *un caballo*, cesa ya todo motivo de duda?

Es tan fácil de confundir en la escritura el *le*, con el *lo*, y comparativamente tan raro el uso del *lo*, como acusativo masculino en los autores clásicos castellanos, que nos parece francamente probable la conjetura de la Academia de que en la mayor parte de los casos este *lo* es un yerro de impresor. Además; ¿quién duda que nuestros clásicos, y Cervantes entre ellos, pecaron a veces gravemente contra la corrección gramatical? ¿No se encuentra *les* en el *Quijote* como acusativo masculino? ¿Y no ha sido éste un solecismo en todas las épocas de la lengua?

Obsérvese que los que proscriben el *lo*, suponen que la lengua castellana se ha fijado tiempo ha en el *le*; y que el Sr. Mora proscribe esta última terminación, sin embargo de reconocer que el uso general está por ella.

Concepciones. Hemos pedido un autor clásico que diga *concepciones* en vez de *concepto*, y el Sr. Mora nos cita a Feijoo. A esta cita oponemos otra. El Abate Andrés, después de enumerar las buenas cualidades del estilo del P. Feijoo, dice así: "Pero la continua lectura de libros franceses, lo nuevo de las materias, y su poco o ningún estudio de la lengua nativa y de sus autores clásicos, dan a su elocución una forma algo nueva, y un cierto aire de peregrina". *Origen y progresos de la liter.*, tomo V, pág. 229, de la trad. de D. Carlos Andrés.

No es necesario hablar el castellano con la pureza de un Moratín o de un Capmany, para ser un escritor agradable y aun elocuente¹⁶. En los escritos de Quintana hallamos elevación, amenidad, ideas nuevas, expresiones a veces vigorosas; y sin embargo ¿quién negará que su verso y su prosa están salpicados de galicismos? En este caso se hallan otros; y aunque Feijoo no es de los más licenciosos, dudamos que se le haya citado hasta ahora como modelo de un lenguaje castizo.

Hemos sostenido y sostenemos que la metafísica aplicada a la cantidad no puede significar sino abstracto: que toda cantidad, objeto de ciencia matemática, es necesariamente abstracta; que la idea que 2 ofrece al espíritu es la de una cantidad abstracta; que X hace lo mismo; y que la diferencia entre estos dos signos consiste en que el primero es menos general que el segundo, el cual, según los diferentes casos, puede significar 2, 3, 4, 5 y cualquier otro número imaginable.

"La cantidad 2 (dice el Sr. Mora) es positiva y la cantidad X no lo es". Según eso X es una cantidad negativa. Si el Sr. Mora no respeta más la propiedad del idioma castellano, que la del lenguaje matemático, medrados están sus alumnos de oratoria. "Lo opuesto a lo positivo es en este caso lo metafísico". Lo opuesto a lo positivo es lo negativo, y lo opuesto a lo metafísico es lo físico; y así como no puede decirse que A sea más físico que B, tampoco puede decirse que B sea más metafísico que A. "Pero esa voz tiene también la significación de oscuridad, y por

cierto que una fórmula algébrica no es la idea más clara posible". Las fórmulas no son ideas; son signos de ideas; frases de una lengua de convención, y cabalmente de la más clara, exacta y precisa de todas las lenguas, y de la sola lengua en que no se conocen sofismas ni embrollos.

IV ¹⁷

CIRO

Lo que se cuenta de la moderación de Ciro no tiene otro origen que la *Ciropedia* de Jenofonte, como es fácil verlo en Rollin, y en todos los historiadores que tratan de Ciro y de la Persia. La cuestión rueda, pues, sobre si merece o no crédito la *Ciropedia*. Hemos sostenido que no, con razones y autoridades, que el crítico de Valparaíso califica, no sabemos por qué, de *citaciones vagas, haciéndoles mucho favor*. Ya que gusta de citas a la letra, procuraremos contentarle, copiando una que vale por muchas, sacada del artículo *Xenophon*, de la *Biografía Universal*, tomo 51, página 389.

"La *Ciropedia*, según muchos autores antiguos, es una novela política. Cicerón lo dice formalmente. . . Aún es más terminante Ausonio. . . Dionisio de Halicarnaso fue del mismo dictamen. Diodoro de Sicilia y Trogo Pompeyo formaron sin duda igual concepto, pues no han seguido a Jenofonte en la relación que hace de la muerte de Ciro. Entre los modernos, Erasmo, Vosio, Luis Vives, Escalígero, Calvisio, Simson, Fraguier, Desvignoles, Freret, Larcher, Sainte-Croix, Weiske, etc., están conformes en mirar la *Ciropedia* como un tratado de política, cuyo autor no tuvo otro objeto que exponer los medios de formar ciudadanos justos y valerosos, y presentar en acción un capitán no menos cuerdo y moderado, que hábil en el arte de la guerra. Hállanse mezcladas con la doctrina del autor algunas verdades históricas, pero más o menos desfiguradas: la mayor parte de los personajes, y todos quizá, excepto Ciro y sus padres, son de pura invención; los hechos que se les atribuyen, ficticios, o presentados según las miras del autor; las costumbres que da a los Persas son las de los griegos, y sobre todo las de los espartanos. En fin, como obra histórica la *Ciropedia* es de una autoridad debilísima por la dificultad de discernir qué es lo que hay de verdadero en los hechos".

Pero si es así, dirán algunos, ¿cómo es posible que un hombre tan instruido y tan sensato como Rollin crea a pie-juntillas en la moderación de Ciro, sin más fiador que una autoridad tan sospechosa? No es difícil explicarlo. Rollin fue un moralista juicioso, y muy estricto juez de las producciones literarias; sus obras respiran por todas partes el amor a la virtud, y el gusto de la literatura clásica; no raya tan alto en la crítica de la historia, y lo que ha escrito en este género presenta algunas mues-

tras de credulidad verdaderamente senil ²⁸. Una alma como la de Rollin, enamorada de la virtud, podía resistir difícilmente a la tentación de presentar a los jóvenes, para quienes escribe, un modelo tan atractivo y tan acabado, como el héroe de Jenofonte. En fin, la aparente conformidad de algunos de los hechos referidos por éste con lo poco que la Escritura dice de Ciro, dio a la *Ciropedia* un crédito histórico, que jamás tuvo en la antigüedad, y fue otro motivo de irresistible fuerza para un escritor como Rollin. Freret demostró que esta conformidad era una suposición fundada, y que la escritura favorece más bien a Heródoto. Pero sucedió lo que ha sucedido otras veces. La afición a lo extraordinario y maravilloso pudo más en algunos compiladores modernos de historia antigua, que el voto de la antigüedad, que el juicio de Erasmo, Vosio, Escaligero y Luis Vives, y las demostraciones de Larcher y Freret.

Hemos tenido alguna razón para insistir en el voto de este último escritor. Freret, como crítico y anticuario, es una autoridad de mucho peso que la de Rollin, Segur y Ramsay. Sobre todo en la cuestión presente, que trató de propósito en una disertación presentada a la Academia de las Inscripciones, confrontando todos los testimonios de la antigüedad; lo que regularmente no suelen hacer los escritores de historias generales, a quienes lo vasto del asunto no permite prestar tanta atención a una parte.

Pero dejándonos de autoridades, consultemos a la sana razón. La vida de Ciro fue una serie continua de guerras y de victorias; sujetó multitud de naciones; fundó uno de los mayores imperios que ha visto el mundo. ¿Presenta la historia otro ejemplo de un conquistador, que haya invadido y sojuzgado tantos pueblos y haya sido al mismo tiempo un hombre moderado y justo? ¿No ha sido la ambición el móvil de todos los conquistadores? ¿Y es compatible con ella la moderación ejemplar que se atribuye a Ciro?

Para nosotros esta sola razón vale más que todas las autoridades. Si el crítico de *El Mercurio* es bastante imparcial para pronunciar un juicio desapasionado, confesará que el héroe de Jenofonte, que, según parece, por pura filantropía, no tiene tanto aire de verdad ni una fisonomía tan parecida a la del hombre real, como aquel Ciro despiadado, soberbio y sanguinario que nos pinta Heródoto.

Otra razón de gran peso para nosotros es la forma semi-dramática de la *Ciropedia*, que ciertamente no es la de la historia griega, ni se asemeja mucho a la que adoptó el mismo Jenofonte en otras obras, indudablemente históricas. Algo más pudiéramos añadir; pero tenemos que fatigar la paciencia del público. Por una parte la decisión del crítico de Valparaíso nos basta. De ella resulta que la moderación de Ciro no es una de aquellas cosas indisputables y proverbiales que puedan ponerse al lado de la continencia de Escipión, la justicia de Aristides, etc.

Dédalo se dice en francés *le dédale des lois, le dédale des procédures*, porque *dédale* en esta lengua no sólo es nombre de persona, sino un sustantivo común que significa laberinto, como se puede ver en el *Diccionario de la Academia francesa*, y en el de Boiste. En el *Diccionario de sinónimos* de Girard ¹⁹.

La lógica de los comentarios es de lo más curioso que hemos visto aun en las obras del Sr. Mora, en que la razón nos ha parecido siempre la parte flaca.

¿Un autor clásico emplea la voz *genio*? Luego la emplea en el mismo sentido que el Sr. Mora. ¿Hay hipérboles en Buffon? Basta con esto para que el Director del Liceo se coloque modestamente a su lado, y trate a los que critican las suyas, de bárbaros, que cometen un desafuero contra los privilegios del arte oratoria. ¿Cicerón alaba en Calidio la suavidad y armonía de la dicción, los conceptos sutiles y finos? Aunque el mismo Cicerón nos diga a renglón seguido que careció de nervio, que no supo mover, que le faltó lo principal, hemos de tener a Calidio por un orador de primer orden que dispuso del mundo romano. ¿Fue pretor? Luego hombre grande. De manera que por esa sola cuenta hubo en Roma como 1200 grandes lumbreras poco más o menos, en sólo el siglo de Cicerón. Pero vamos por partes.

Genio. En el pasaje citado por el señor Mora no se trata de facultad mental, ni cosa que se le parezca, sino del *estilo* de Séneca. Si el Sr. Mora lo duda, consulte, recuerde quién fue el que dio al *estilo* de Séneca el apodo de *arena sin cal*, y por qué. Lo que Bartolomé de Argensola llama *genio* es, ello por ello (casi hasta con las mismas letras), lo que Suetonio llama *genus scribendi*, y sobre lo que este historiador dice expresamente que recayó el apodo. Con que es claro que el rector de Villahermosa habla aquí del *carácter de la dicción* de Séneca, de aquel amaneramiento de cláusulas cortas y brillantes, pero inconexas, que se ha censurado tantas veces en este autor. *Genio*, pues, tiene aquí su antigua y nativa acepción de *carácter* o *índole*, aplicada metafóricamente al *estilo*, que es de lo que viene hablando el poeta.

Los progresos del entendimiento humano siguieron voces nuevas para expresar ideas nuevas. Una de dos: ¿O los castellanos no habían pensado en la facultad inventiva hasta ahora, o no se les había ocurrido ponerle nombre? En probándose una de estas dos proposiciones, podrán venir al caso los *progresos del entendimiento humano*, ajada divisa de todos los innovadores, con razón o sin ella.

Escuela de Moratín. Hasta aquí habíamos entendido por escuela, en la literatura, como en las artes, la adopción de unos mismos principios, y la semejanza de formas en la composición. Según el señor Mora pertenecer a una escuela no es más que encontrarla en el mundo. Sucede que un escritor abomina del gusto reinante y echa por un rumbo nuevo. Abomina enhorabuena, dirá el Sr. Mora con su acostumbrado desem-

barazo: *que fulano censura la tal escuela, no tiene duda: que salió de ella y en ella se crió, tampoco la tiene.*

De aquí sacamos varias consecuencias curiosas. Si Moratín perteneció a la escuela de Meléndez, Meléndez perteneció a la de los Iriartes, los Iriartes a la de Góngora, Góngora a la de Boscán y Garcilaso; y de eslabón en eslabón, venimos a parar en el descubrimiento originalísimo de que no ha habido de Adán acá, ni puede haber, más que una sola escuela de poesía en el mundo.

A las preguntas del Sr. Mora respondemos, que no vemos ningún absurdo en que Moratín haga escuela aparte, y que, no obstante la superioridad de talento, quizá tiene Moratín más analogía con el autor de las *Fábulas literarias* que con el de la Palomita de Filis.

Le y lo. Otra vez las razones, como si no estuviesen ya refutadas; y las autoridades del siglo xvi, contra las cuales ha prescrito el uso general, reconocido por el mismo Sr. Mora. Si el Director del Liceo quiere reformar la lengua a su modo, a despecho de la razón y del uso, es otra cosa. No le disputaremos que puede hacerlo.

Nos hemos desentendido de la ortografía del Sr. Bello, por varios motivos. El principal es porque no viene al caso. La ortografía se ha reformado mil veces: los franceses simplificaron la suya: los italianos lo mismo: todos los pueblos que hablan castellano han admitido sin repugnancia las alteraciones recomendadas por la Real Academia Española. Pero en la lengua hablada no es así. La razón en ella es el uso: ir contra el uso es ir contra la razón. Madama de Sévigné quiso que se dijese: *s' il est heureux, elle ne la sera pas*; y todo el mundo siguió diciendo *elle le sera*, a pesar de las razones buenas o malas de Madama de Sévigné. Todo lo que puede la gramática es fijar y uniformar el lenguaje, sujetando al uso con las cadenas que él mismo ha querido ponerse.

Esencias materiales: No es cosa fácil señalar el punto preciso en que cesa el buen uso de las figuras, y principia el abuso. ¿Cómo podrá determinarse si la parte de verdad que contiene una hipérbole es más o menos de lo que debe ser para que no peque por extravagante? De esto no puede juzgarse, sino por medio de percepciones delicadas, que se evaporan, cuando se trata de analizarlas.

Por fortuna, para probar que la hipérbole del Sr. Director es absurda, no se necesita de ningún instrumento de nueva invención. La hipérbole es una verdad abultada. Alguna parte de verdad es necesario que haya en ella. Si no hay un átomo solo, no es una verdad abultada, sino una falsificación completa.

Del grande ingenio que fue capaz de determinar las leyes impuestas por el creador al movimiento de los orbes celestes, pudo decirse con alguna verdad, que *adivinó el secreto de la creación*; pues aunque estas leyes no son *todo* el secreto, son una parte de él. Figurémonos que Newton, en vez de explorar los misterios de la naturaleza, los hubiese tenido por

inescrutables, y se hubiese impuesto la ley de no pensar jamás en ellos. ¿Podría decirse, ni aun por vía de hipérbole, que este filósofo *había adivinado el secreto de la creación*?

Este es nuestro caso. La filosofía moderna demostró que las esencias materiales no están al alcance de la razón humana, y las desterró de la escuela. Y el señor Mora, le atribuye que las ha adivinado.

Positivas y metafísicas, según el Sr. Mora, significa lo mismo que *claras y oscuras*. No disputaremos la propiedad de los términos. Pero apelamos a los lectores imparciales que han leído la oración inaugural. ¿Hay alguno a quien se le haya ocurrido que el Sr. Mora, cuando dijo (empleando una de sus hipérboles) que se habían conocido y demostrado hasta en sus más sublimes combinaciones todas las cantidades *positivas y metafísicas*, quiso decir *claras y oscuras*?

Concepciones. No queremos abundar en nuestro sentido: admitimos la autoridad del P. Feijoo.

Calidio. Aunque se ha dicho tan claro que la pretura era una magistratura que se daba a muchos, el Director del Liceo lo entiende a su modo, y cree o que estos muchos eran sucesivamente, o que si se elegían varios a un tiempo, no eran todos para la ciudad de Roma. *El Pretor no era menos en Roma que el canciller en Inglaterra*. ¿El Pretor? ¿Conque no había más que uno en la capital del mundo? ¿Está el Sr. Mora por desayunarse a la hora de éstas de que, para la sola ciudad de Roma, se elegían en tiempo de Cicerón diez o doce de estos *cancilleres* cada año?

Esta es una de las peregrinas especies de la lección histórica que ha tenido la bondad de darnos, y en que no sabemos qué admirar más, si la dialéctica, los conocimientos históricos, o la buena fe. El Pretor juzgaba, y el canciller juzga. Luego éste y aquél son una misma cosa. El uno es presidente nato del senado británico, y el otro presidía por alguna rara contingencia al senado romano. Luego éste no es menos que aquél. Si el canciller es miembro de un ejecutivo de seis o siete personas que tiene en sus manos la balanza del universo, el Pretor era una fracción infinitesimal del ejecutivo romano. La paridad es exacta. Si el uno tiene una vasta influencia en lo eclesiástico, nombra todos los jueces de paz del reino, es tutor de todos los menores, y superintendente de todas las fundaciones pías, el otro daba la señal para las carreras del circo. Conque allá se van.

Nihil quod magis ipsius arbitrio fingeretur ut nullius æque oratoris in potestate fuerit. Confesamos nuestra flaqueza. No entendemos este texto. El que tradujo *reconditas* por *elevadas* podrá darnos alguna luz.

Pero volvamos a Calidio. Este orador aparece en la historia dos veces, dos veces solas, en dos importantes debates del senado romano. En el primero fue uno de 417 senadores que se declararon por Cicerón contra Clodio; mérito tan relevante, que Cicerón, en el discurso de acción de gracias que pronunció en el Senado a su vuelta del destierro, y en que

se explaya tanto sobre los buenos oficios de sus parciales, destina renglón y medio a Calidio: *Marcus Calidius, statim designatus, sententia sua, quam esset cara sibi mea salus declaravit*. En el segundo, opinó por la paz, y aun defendiendo tan buena causa, no pudo arrastrar un voto. Estos son los hechos; si hay otros desearíamos saberlos. Explíquese el silencio de los historiadores; explíquese el fatal *quendam* de uno tan instruido y tan diligente como Dión, que refiere por menor los sucesos de aquella época. El Sr. Mora, haciendo que responde a este *quendam*, alega por la centésima vez su pasaje de Cicerón. ¿Pero se contradicen estos dos escritores? El uno niega a Calidio la sola cualidad que pudo dar a un orador influjo político: el otro, escribiendo las revoluciones de Roma, columbra apenas la existencia de Calidio en la historia. ¿Qué oposición hay en esto? En el uno vemos la causa, y en el otro el efecto.

¿Pero y la *lucha victoriosa de Calidio contra la facción de Clodio*? Es el renglón y medio susodicho, empollado por el Director del Liceo. Los que no sepan qué cosa es *genio creador*, abran cualquier historia romana, y lean la narrativa de la contienda del senado con la facción de Clodio; aquel drama célebre, cuyos pormenores son tan sabidos, y de que el señor Mora hace protagonista a Calidio. Busquen a Calidio en él. No pedimos acciones, debates, arengas. Con el nombre solo nos contentamos. Y luego, pronuncien.

Isócrates. Los atenienses debieron a su influjo algunos años de paz. ¿Pero a qué especie de influjo? ¿Fue por ventura al de la elocuencia, que *obra sobre una nación entera, como dócil instrumento de la acción que quiere imprimirle el orador*? El señor Mora nos ha presentado a Isócrates disponiendo de Atenas y de la Grecia toda desde la tribuna. Nosotros hemos dicho que Isócrates no subió a ella. Oponernos que los atenienses (rebaja considerable; se trataba de toda la Grecia; pero pase) le debieron algunos años de paz, sin decirnos cómo, no es tocar el punto que se cuestiona. Esto es, sin embargo, lo que el Director del Liceo llama su principal argumento; y no deja de tener razón.

Hemos procurado responder a todo, y ser claros; falta sólo contestar a las chufletas y a las injurias; pero ésta es una especie de certamen en que le cedemos la palma sin dificultad, así como se la cedemos en otras cosas, que redundan más que éstas en honor suyo. El señor Mora es un buen abogado, según nos han dicho: un buen poeta, un escritor agradable, y aun elocuente, cuando no se mete en honduras; un excelente juez de las producciones literarias, un hombre de instrucción y talento. ¿Qué más quiere? ¿No basta esto para contentar su ambición literaria? ¿A qué erigirse en modelo de pureza, y meter la luz en la literatura clásica, adquisiciones secundarias que no hacen ninguna falta a su reputación? Hombre que en materia de antigüedades históricas se aferra en el sensato Rollin y en el *Diccionario* de Bouillet, no es gran cosa.

En *El Mercurio de Valparaíso* n. 103 hay una crítica severa y a nuestro parecer injusta del lenguaje del literato español Marchena. No hemos leído un solo renglón de este autor, pero sabemos que tiene el concepto, no sólo de escrupuloso en materia de galicismos, sino de purista extremado, que, como Capmany, por imitar el lenguaje y estilo de los autores clásicos, cae algunas veces en afectación y mal gusto.

Sea de esto lo que fuere, los galicismos de Marchena alegados en *El Mercurio* no prueban gran cosa.

A decir la verdad no vemos en ellos construcción ni palabra, que no sea perfectamente castiza.

Eso más es animada la acción histórica (dice Marchena), *que más parecidas son las facciones y la fisonomía de los personajes retratados a lo que ellos realmente fueron.* El crítico de *El Mercurio* pretende que éste es un galicismo por excelencia, una versión servil de: *plus elle est animée, plus les traits et la physionomie de ceux donc on en fait le portrait, ressemblent aux personnages qui existent réellement*; sin reparar, lo primero, que de este modo se invierte el sentido, porque Marchena no dice que cuanto más animada es la acción, tanto es mayor la semejanza de los personajes históricos a los reales, sino al contrario, que, cuanto mayor es esta semejanza, más animada es la acción, y tanto más nos entretiene y embelesa la narración histórica, o vertiendo el pasaje en francés: *la quelle est d'autant plus animée, que les traits et la physionomie, &c.*; y lo segundo, que las dos construcciones francesa y castellana no son análogas, pues en francés faltan los elementos equivalentes a *eso* y a *que*, palabras esenciales que ligan el un inciso o miembro con el otro, como han acostumbrado hacerlo en castellano, cuando se significa proporción o igualdad.

Lo que hay de peculiar con *plus elle revivie sa personne, plus elle nous interesse*, es la falta de conectivos. Si tradujéramos: más no se cuida del adorno, más nos interesa, cometeríamos un galicismo imperdonable. Para evitarlo empleamos los conectivos, cuanto menos se cuida del adorno, más nos interesa, &c. o de otro modo, que es de Marchena, eso más nos interesa, que menos se cuida del adorno.

La alocución de Marchena en este sentido (que es indispensablemente el del autor) nos parece correcta y clásica. "Eso más es animada la pintura, que más se asemejan los objetos representados a sus originales". No percibimos en este modo de hablar nada que huela a galicismo: la expresión *plus la peinture est animée, plus* &c. fuera de invertir el sentido, presenta una construcción diversa²¹. ¿Dónde están en francés los elementos equivalentes de *eso* y de *que*? ¿Son acaso redundantes estas dos palabras? ¿No son ellas precisamente las que ligan el un miembro con el otro?

¿Y no es este modo de ligar los miembros o incisos, cuando se significa proporción o medida, perfectamente castellano?

VI ²²

Hemos visto en *El Mercurio de Valparaíso* nos. 98, 99 y 104 dos interesantes artículos sobre la controversia entre el señor Mora y nosotros. Nuestras ocupaciones y el justo temor de cansar la paciencia del público nos obligan a ceñirnos a breves observaciones sobre los puntos que nos han parecido de más importancia.

Los artículos de *El Popular* relativos a estas discusiones literarias no han sido redactados por don Andrés Bello, como se supone gratuitamente en *El Mercurio*. Sin embargo, como las opiniones de este individuo y las nuestras han sido unas mismas en todos los puntos de la controversia literaria, la equivocación es de poco momento. Supondremos, pues, que el crítico de Valparaíso habla con nosotros.

Ciro. He aquí un resumen de nuestros argumentos. El único fiador de la moderación de *Ciro* es Jenofonte en una obra que el mismo Jenofonte parece haber querido que se mirase como una utopía o novela política, pues la contradice abiertamente cuando escribe como historiador; en una obra que está escrita en forma de novela y no de historia; en una obra, de que los mismos que la siguen, descartan los pormenores como apócrifos; en una obra finalmente, que Platón, Cicerón y Justino miraron como una novela, y que muchos críticos modernos de primer orden han caracterizado como tal. El voto de Freret nos ha parecido de gran peso, porque trató este asunto de propósito, en una disertación presentada a la Academia de las Inscripciones, compulsando todos los testimonios de la antigüedad; lo que regularmente no hacen los compiladores, de historias generales, a quienes lo vasto del asunto no permite prestar tanta atención a una parte. Freret manifiesta que la principal razón de los que han preferido la *Ciropedia* es su aparente conformidad con la Escritura; demuestra que esta suposición es falsa; y prueba, al contrario, que lo poco que la Escritura dice de *Ciro* es más bien favorable a Heródoto. Sea de esto lo que fuere, nos contentamos con la decisión de *El Mercurio*. De ella resulta que la moderación de *Ciro* no es una de aquellas cosas indisputables y proverbiales que se pueden poner al lado de la continencia de Escipión, la justicia de Aristides, &c.

Dédalo. Procuraremos expresar nuestra opinión con toda la claridad posible. Creemos que esta palabra no se ha usado jamás en castellano en sentido de laberinto, y en esto nos fundamos para pensar que no pudo emplearse metafóricamente, en el sentido de laberinto ideal pues el uso figurado de una palabra supone el propio.

Se dice *le Dédale des lois, le dédale des procédures*, porque *dédale* en francés no sólo es nombre propio de persona, sino un sustantivo común que significa laberinto, como es fácil verlo en el *Diccionario de la Academia Francesa* y en el de Boiste.

En el *Diccionario de sinónimos* de Girard, aumentado por Beauzée y otros literatos, sólo se distingue a *Dédale* de *Labyrinthe* en que el primero es más propio del estilo noble y poético, y se toma casi siempre metafóricamente para significar una cosa intrincada y confusa. El *Diccionario* de Núñez Taboada está enteramente acorde con éstos: *Dédale*, s. m. *Es lo mismo que laberinto en el sentido propio y en el metafórico.*

No es así en castellano. Ni en el *Diccionario de la Academia*, ni en el mismo Núñez Taboada, que no ha sido muy escrupuloso en admitir voces nuevas, se encuentra esta palabra. *Dédalo* en nuestra lengua ha sido solamente un nombre propio de persona, y en esto nos hemos fundado para pensar que no pudo un neologismo emplearse metafóricamente en el sentido de cosa intrincada y confusa, pues el uso figurado de una palabra supone el propio.

La cuestión se ha presentado recientemente bajo otro aspecto ²³. *Dédalo*, se dice, es un nombre propio de persona, pero que figuradamente puede significar un laberinto, porque *Dédalo* construyó un laberinto. Preséntese, pues, una figura análoga en un buen orador. Nosotros no tenemos reparo en confesar que no hemos visto ninguna.

Permítasenos hacer sensible el punto de la dificultad por medio de algunos ejemplos. Praxíteles hizo, como todos saben, bellísimas estatuas. Supongamos que uno, al ver una estatua de Canova o de otro escultor exclamase: ¡*Oh qué bello Praxíteles!* ¿Sería tolerable la figura? Se dice de una casa desordenada en que todos mandan y nadie obedece: *esta casa es una babilonia*. ¿Podiera decirse; *esta casa es un Nemrod*, porque Nemrod, según se cree, fue el fundador de Babilonia? Sería fácil multiplicar los ejemplos.

Si se cita el ejemplo de *Dédalo* en otras lenguas, decimos que no sabemos cómo empezó la segunda acepción de esta palabra en ellas. Pudo empezar por una mala figura retórica, y pudo empezar de otro modo. ¿Quién puede poner coto a las irregularidades y caprichos del uso?

Los que creen que el autor de la Oración inaugural quiso emplear una figura de esta clase, le hacen quizá menos justicia que nosotros, que sólo le hemos atribuido un neologismo, y no una metáfora extravagante. Si este neologismo es de los que pueden permitirse de cuando en cuando, otros lo decidirán. No hemos visto jamás con horror la introducción de voces nuevas, que no confunden las acepciones recibidas. *Dédalo* no tiene este inconveniente. Si se naturaliza en castellano, habremos adquirido una voz nueva; adquisición de puro lujo, supuesto que tenemos ya a *laberinto*, que no es ni menos propia, ni menos expresiva, ni menos armoniosa; pero el lujo de las palabras es el más inocente de todos.

Por lo que toca a *genio*, pensamos (y pensaremos, mientras no se pruebe lo contrario) que nada se gana, en dar una nueva acepción a esta voz, confundiendo en ella lo que los franceses distinguen con las dos palabras *naturel*, y *génie*. *Il a un bon naturel*; *il a un grand génie*. ¿Aprobará la buena filosofía que expresemos dos ideas tan diferentes por medio de un mismo sustantivo?

Hemos tomado de los latinos la voz *ingenio* en el sentido de facultad inventiva para toda clase de producciones literarias y de las artes. *Ingenium Grajis causa dubit*, dijo Horacio en este sentido. El mismo escritor explica esta palabra por las expresiones *vena dives* y *mens diviniior*. D

El y Ovidio las contraponen [al] estudio y al arte. *Ego me studium sini divite vena // Nec rude quid prosit* ²⁴ *video ingenium*. // *Ennius ingenio maximus; arte rudis*. Cicerón asimismo en varios pasajes de sus obras la contrapone al arte, al esmero, al trabajo. Con que si algo vale la etimología, no vemos en esta parte nos hagan ninguna ventaja nuestros contrarios. La partícula compositiva *in*, que ha parecido a algunos superflua, no lo es. *In* no tiene la misma fuerza en *ingenio*, que en *ingenuo*, *ingénito*, *innato*, y otras voces análogas, en todas las cuales significa una cosa *inherente* al alma que nace con el hombre, y no se adquiere con el arte, ni el trabajo. Lejos, pues, de ser vacía la partícula, da un valor y energía particular a estas palabras.

No hemos admitido la transacción de Capmany ²⁵. No hemos hecho más que referirla, y añadir, que ni aun ella favorece al uso de la voz *genio* en la Oración inaugural. La admisión que se nos atribuye, es una pura voluntariedad de nuestro crítico. La verdad es que la tal transacción nos había parecido siempre algo opuesta a los principios del mismo Capmany. No lo expresamos así, porque no había para qué, y porque creímos que para acusar de error en materia de lenguaje a un hombre como Capmany, era necesaria una larga vida empleada en el estudio de los autores clásicos. Con igual voluntariedad supone nuestro crítico que el pasaje censurado era el de la pág. 15 de la Oración inaugural, el cual copia y comenta a la larga para probar que equivocamos su inteligencia. Trabajo perdido. El pasaje no es ése, sino el de la pág. 2: *¿Os hablaré yo de los prodigios que en todos tiempos ha obrado el lenguaje, inspirado por el genio, y pulido por el trabajo?* ²⁶.

Tampoco ha percibido el crítico el motivo que hemos tenido para dar importancia a las citas de Meléndez. Al que autoriza con este poeta la voz *genio*, y cree que esta palabra, según su uso moderno, expresa algo más que *ingenio*, no se le podía citar en comprobación de lo contrario autoridad más fuerte que la de Meléndez. Para probar que *ingenio* en castellano significa la facultad mental creadora, no necesitábamos de un autor tan moderno. Bastaba haber abierto el *Quijote*. Sin pasar de las primeras líneas del prólogo, hubiéramos podido alegar un pasaje decisivo, cual es el que sigue: *¿qué pudo engendrar el estéril y mal cultivado inge-*

nio mío, sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo, lleno de pensamientos varios y nunca imaginado de otro alguno, bien como quien se engendró en una cárcel? Bastaba el título de la obra: el ingenioso hidalgo don Quijote. Si el crítico de Valparaíso ignora qué quiere decir ingenioso en este título, sepa que el mismo Cervantes ha tenido cuidado de explicarlo: *lleno de pensamientos varios y nunca imaginado de otro alguno*; por donde se ve que *ingenio* se aplica mucho más propiamente a las concepciones originales que al talento imitativo.

Para probar que la voz *genio* ha tenido de tiempo atrás el sentido que le dan los modernos, se han citado estos versos de Bartolomé de Argensola:

*Mas quien el genio floreciente y vago
de Séneca llamó cal sin arena
no probó los efectos de su halago.*

Lo que Bartolomé de Argensola llama aquí *genio* es (casi hasta con las mismas letras) lo mismo que Suetonio llama *genus scribendi*, y sobre lo que este historiador dice terminantemente, que recayó el apodo de *arena sin cal*, que Calígula dio a las obras de Séneca. No se trata aquí de facultad inventiva, sino del carácter de la dicción de este filósofo, pulida, pero inconexa y disuelta, como todos la han caracterizado antes y después de Argensola. *Genio*, pues, en el pasaje alegado, conserva su antigua y genuina acepción de carácter o índole, aplicada metafóricamente al estilo, que es de lo que viene hablando el poeta:

*Porque los dos genéricos estilos
más de un naufragio nuevo nos avisa
que no por frecuentados son tranquilos.
Obliga el uno a brevedad concisa
que aunque la demastada luz deseamos
precia la elocución peinada y lisa.*

Enumera luego los varios géneros de composición a que se adapta mejor el estilo cortado; menciona algunos que sobresalieron en él como Horacio y Tácito; y añade:

*De Trajano las dotes inmortales
refiere Plinio en este acento puro,
sin voces tenebrosas ni triviales.
¿De las primeras quién se vio seguro
si el presbítero docto de Cartago
aspirando a ser breve quedó oscuro?
Mas quien el genio floreciente y vago, etc.*

Creemos pues (y lo decimos francamente, aunque nos acusen de obstinación o de magisterio) que hasta ahora nada se ha dicho que haga fuerza, en favor del uso moderno de esta palabra.

Pero los que nos reprochan ese engreimiento ridículo ¿nos hacen justicia? ¿O no leen lo que ellos escriben? Nada nos parecería más vergonzoso

que la flaqueza de negar las justas alabanzas que se deben a los conocimientos o talentos de otros, particularmente los de una persona, a quien no pudiéramos escasearlos, sin contradecirnos; pero la infalibilidad es un atributo que no reconocemos en ningún mortal. Acúsenos el señor Mora con buenas razones; convénzanos; y verá cuán poco nos cuesta confesar un error. Sarcasmos, y lo que es peor, injurias, no han hecho jamás triunfar una mala causa, y no son necesarios para defender una buena.

Si es preciso combatir con armas de este temple, abandonamos el campo. La pluma que traza estos renglones no ha sido nunca órgano de la detracción, ni de pasiones rencorosas; y estamos resueltos a no emplearla jamás de otro modo que el que hemos acostumbrado hasta aquí, aunque se trate de nuestra propia defensa.

Sólo nos atrevemos a decirle que si la falta de armas de otro temple disculpa las chocarrerías, nada puede paliar la indecencia de las personalidades injuriosas dirigidas (quizá contra quien ha tenido menos parte en esta querella) sin alegar hecho alguno. Hay en este arte de sembrar especies vagas, en esta táctica *de spargere voces in vulgum ambiguas*, una malignidad cobarde: la calumnia descarada es menos repugnante al honor. Hasta en el modo ha procedido el señor Mora con poca cordura. Poner (aunque sea aparentemente) en la boca de los alumnos del Liceo dicterios contra una persona que les es desconocida, no es darles una buena lección de moral ni de urbanidad. Pero nos inclinamos a creer . . . ²⁷.

LEYENDAS ESPAÑOLAS

POR JOSE JOAQUIN DE MORA ²⁸

Esta es una colección de poesías, digna de la fecunda y bien cortada pluma de su autor, que ha ensayado en ellas un género de composiciones narrativas que nos parece nuevo en castellano, y cuyo tipo presenta bastante afinidad con el de *Beppo* y el *Don Juan* de Byron, por el estilo alternativamente vigoroso y festivo, por las largas digresiones, que interrumpen a cada paso la narración (y no es la parte en que brilla menos la vivaz fantasía del poeta), y por el desenfado y soltura de la versificación, que parece jugar con las dificultades. En las *Leyendas*, fluye casi siempre como de una vena copiosa, una bella poesía, que se desliza mansa y trasparente, sin estruendo y sin tropiezo, sin aquellos, de puro artificiosos, violentos cortes del metro, que anuncian pretensión y esfuerzo; y al mismo tiempo, sin aquella perpetua simetría de ritmo que empalaga por su monotonía; todo es gracia, facilidad y ligereza. Y no se crea que es pequeño

el caudal de galas poéticas que cabe en este modo de decir natural, sosegado y llano, que esquivo todo lo que huele a la elevación épica, y desciende, sin degradarse, hasta el tono de la conversación familiar. Sus bellezas son de otro orden; pero no menos a propósito que las de un género más grave, para poner en agradable movimiento la fantasía. Antes, si hemos de juzgar por el efecto que en nosotros producen, tiene este estilo un atractivo peculiar, que no hallamos en la majestad enfática, que algunos han creído inseparable de la epopeya.

Las descripciones (que abundan en estas *Leyendas*) son particularmente felices; por ejemplo, la siguiente, con que principia *La Judía*:

*Solo está el bosque. Sin testigo mueve
sus linfas el raudal, de espuma leve
salpicando las flores de su orilla,
y el techo que le forma la varilla
del mimbre y del aroma.*

*Sola en la cumbre del celeste domo
plácidamente el argenteo disco
la luna ostenta; y el pelado risco
con varios tintes sus vislumbres quiebra,
ora en blanquizca masa o sutil hebra,
ora en grupos de nácar. El reflejo
celestial, en su copa, el roble añejo
de forma extraña viste;
y con pendiente rama el sauce triste
en móviles figuras la convierte.*

*Con esplendor más fuerte,
la luminosa inundación dilata
sus anchas olas de bruñida plata
por el llano vecino, desde donde,
bajo florida rama que la esconde,
susurra y juega en armoniosa risa,
cargada de placer y olor la brisa:
y al mover de sus alas, se difunde
la exquisita fragancia, y leve cunde
por la callada esfera. En lejanía
vaporosa levanta oscura frente
noble castillo, ingente
masa de enormes piedras, que algún día,
día de un siglo excelso, aunque remoto,
retumbó con el bíblico alboroto,
y oyó de alegre fiesta el alto grito;
y en el opuesto lado, cual sañudo
gigante, sus colosos de granito
levanta el monte, cuyo aspecto rudo
disfrazan con diáfana cortina
la luna y la neblina.*

Las composiciones en metro octosílabo no salen casi nunca del tono de nuestros buenos romances; y en pocos de ellos, se hallarán versos más fáciles, blandos y graciosos, que los de estas coplas de *Pedro Niño*:

*Cuando don Juan, el infante
de Portugal, en quien brilla
grande valor, fe constante,*

*nombre y honor sin mancilla,
con escuadrón arrogante
vino de paz a Castilla,
donde con pompa esmerada
don Enrique le dio entrada;*

*Consigo trajo una estrella
que eclipsaba a la más pura:
doña Beatriz, su hija bella,
flor de gracia y de hermosura;
mas tan rebelde doncella,
que el padre en vano procura
darle un ilustre marido,
de los mil que la han pedido.*

*Porque de Aragón y Francia,
Navarra y otras naciones,
a jurarle fe y constancia
vienen potentes barones.
Mas ella, con arrogancia,
contesta en breves razones,
insensible y altanera,
que en vano espera el que espera.*

*En Valladolid convoca
don Enrique a la grandeza,
a quien el empeño toca
de lucir gala y riqueza;
y la emulación provoca
su vanidad, cuando empieza
a ostentarse en galanteos,
y en saraos, y en torneos.*

*Pasan alegres los días;
gastan profusos tesoros
en ruidosas cacerías,
bailes y fiestas de toros,
y en valientes correrías
de cristianos y de moros,
copiando al vivo los lances
de historias y de romances.*

*Llega en tanto un caballero
portugués, a quien la fama,
como invencible guerrero,
sin par en la lid proclama.
Fatal es siempre su acero
al que en combate lo llama;
y por brío y robusto
a un gigante diera susto.*

*Y el renombre de Castilla
su vanidad tanto hiere,
que con toda la cuadrilla
justar a caballo quiere.
Sin mal odio y sin rencilla,
salga al campo el que saliere,
a los más fuertes y activos
hará perder los estribos.*

*Admiten los castellanos
con venia de Enrique, el reto;
y se aperciben ufanos
a salir de aquel apricto,
y reciben de albas manos,
besándolas con respeto,
bandas de varios colores,
prendas de tiernos amores.*

*Siéntase en la galería,
que ornan ricos tafetanes,
la vistosa compañía
de damas y de galanes.
Al resonar la armonía
del clarín, los alazanes
tascan briosos los frenos,
de ardor generoso llenos.*

En las justas que siguen, Pedro Niño tuvo la gloria de descabalgar al campeón portugués. La infanta se aficiona a Pedro Niño, que enamorado le escribe este billete:

*—“Lo que al alma aprisionada”
(le dice) “ofreceros toca,
los sostendrá con la espada,
con la pluma y con la boca;
buena fama bien ganada,
pecho firme como roca,
y honra pura como armiño:
vuestro esclavo —Pedro Niño”.*

.....

*Pasó la noche despierta,
pensando que fuera ultraje,
tan inesperada oferta,
de su nombre y su linaje.
Por la mañana a la puerta
viendo de servicio al paje,
le diz: —“Menino discreto,
cúmpleme hablarte en secreto”.—*

La infanta pregunta quién es Pedro Niño, y el menino responde así:

*“Pedro Niño es el guerrero
más audaz que vio Castilla,
pues nunca emprendió su acero
contienda sin decidilla.
A Enrique en combate fiero
ganó su fuerte cuchilla
gloria que hoy al mundo espanta”.*
—“Prosigue”, dijo la infanta.

*—“Delante de Pontevedra,
a un jayán que allí vivía,
fuerte y duro como piedra,
temerario desafia.
Mas nada su pecho arredra;
y aunque doncel todavía,
con nunca vista fiera
le partió en dos la cabeza.*

"En las ilustres arenas
donde floreció Cartago,
por las huestes agarenas
sembró el terror y el estrago.
Las empinadas almenas
se rendían al amago
de su espada; y la fortuna
postró de la media-luna.

"Cuando las anchas riberas
del Guadalquivir maltrata,
y villas y sementeras
el atrevido pirata,
Niño con fuertes galeras
lo acomete y desbarata,
y el imperio de las olas
dio a las armas españolas.

.....
.....

"La voz en Francia extendida
de hazañas tan superiores,
el rey francés lo convida,
y bienes le da y honores".
—"Buen menino, por tu vida,
refiéreme sus amores",
(así interrumpe la infanta)
"con la señora almiranta".

.....
.....

—"Y después de ese mensaje,
¿vio a quien tanto lo enamora?"
pregunta Beatriz; y el paje
le contesta:—"Si, señora.
Hízole tierno homenaje,
pero lo demás se ignora".
La infanta, con ceño oscuro,
dijo—"Ya me lo figuro".

—"Mas ayer con gran respeto"
(presto el paje le replica),
"en un mensaje secreto
su intención le significa:
que a más elevado objeto
sus afectos sacrifica,
y que perdone Janela,
si por otra se desvela".

Entre risueña y airada,
diz la infanta:—"Buen menino,
tu plática bien fraguada
muestra tu ingenio ladino;
mas te aprovecha de nada:
que he de ser de acero fino
contra amorosos extremos".
Y el paje dice:—"Veremos".

Así está escrita toda esta leyenda, que es una de las mejores de la colección.

Una de las cosas que nuestros lectores habrán notado sin duda, es la felicidad con que el poeta embute en su lenguaje ciertas locuciones, que, cabalmente, porque pertenecen al tono más familiar, tienen una expresión característica. Pero donde estos modos de decir ocurren más a menudo (como era de esperar) es en los pasajes sarcásticos y burlones de las leyendas (que no son pocos). Entre muchos ejemplos que pudiéramos citar del *Don Opas*, nos limitaremos a los dos o tres que siguen. Desvelábase este perverso prelado en tramar una rebelión para precipitar del trono a Rodrigo, y colocar en él la raza de Witiza.

*Viendo cuán vanos eran sus conatos,
dijo don Opas entre sí: —"Paciencia;
ya que lo quieren estos insensatos,
consúmanse en brutal indiferencia.
Cubran mi mesa succulentos platos;
brillen en casa el lujo y la opulencia;
manténganse los sacos de oro llenos,
y haya buena salud; del mal el menos".*

El conde don Julián, su sobrino, le hace sabedor de ciertos tratos con los moros, y le consulta sobre si podría *tuta conscientia* unirse a los infieles para vengar la injuria mortal que había recibido del monarca:

*—"Sólo falta que ilustres mi ignorancia
y calmes los escrúpulos que abrigo.
¿Es lícito tratar sin repugnancia
al enemigo de la fe, de amigo?
¿Habrá quién luego absuelva mi arrogancia,
si, porque se le antoja a don Rodrigo
dar rienda a su apetito con la Cava,
en sangre goda mi baldón se lava?"*

*—"¡Que tenga yo un sobrino tan salvaje!"
clamó don Opas, dando un golpe recio.*

*.....
Toma la pluma y fragua una respuesta,
digna de aquella singular consulta.*

*—"¿Qué ignominia", decía al conde, "es ésta
que tu imaginación crea y abulta?"*

*.....
"¡Una corona te seduce! Tonto,
una corona es un joyel liviano
que el aliento deslustra: no más pronto
disipa airado viento el humo vano.*

*Yo más arriba mi ambición remonto.
¿Qué sirve un cetro en impotente mano,
si vive el que lo empuña en ansia eterna?
Mejor es gobernar al que gobierna.*

*"Con ese moro amable que te estrecha,
toda dificultad la astucia zanje.
Sus ofertas benignas aprovecha;
liga tu agudo acero al corvo alfanje.
Renuncio a tu amistad, si en esta fecha,
puesto al frente de intrépida falange,
con ella a nuestra España no galopas.
Toledo y Mayo veintitrés —don Opas".*

Las octavas que ponemos a continuación nos ofrecen una buena muestra de esta felicidad idiomática, al mismo tiempo que de las digresiones a la manera de Byron. El poeta compara la Edad Media con los siglos modernos.

*No había protocolos ni gacetas,
máquinas de sofisma y de patraña,
que, con frases pomposas y discretas,
convierten en blandura lo que es saña;
ni en narcóticas rimas los poetas
daban a la política artimaña,
barniz de convulsiva fraseología,
que desde media legua huele a logia.*

*El crimen era crimen, pero franco,
y decía a las claras: —"Esto quiero".
No aspiraba a tornar lo negro en blanco,
ni quitaba a su víctima el sombrero,
ni al amarrar a un misero en el banco,
lo halagaba con tono lisonjero;
ni decía el poder al sacerdocio:
—"Partiremos el lucro del negocio".*

*Juzgábase una causa en la palestra,
cuerpo a cuerpo: sistema aborrecido,
en que el fallo pendía de la diestra,
y pagaba las costas el vencido.
Mas hoy la ilustración ¿cómo se muestra?
¿En esto hemos ganado, o bien perdido?
El influjo, cual antes la pelea,
¿no dicta los oráculos de Astrea?*

*Llámesese fuerza, o bien llámesese influjo,
¡qué importa lo que diga el diccionario,
si bajo el grave peso yo me estrujo,
cuando estrujar debiera al adversario!
Que ganen la belleza, el oro, el lujo,
al favor de vascuence formulario,
o el tajo y el revés de estoque y daga,
¿al fin no es la justicia quien la paga?*

*Y a propósito, ¡qué ruin pobreza
la del célebre idioma castellano!
Justicia es la verdad y la pureza,
y justicia es un juez y un escribano.
Y así cuando me oprima con fiereza
fallo vendido por proterva mano,
diré correctamente y sin malicia:
¡qué cosa tan injusta es la justicia!*

*Y para ser justicia en el sentido
metafórico, absurdo, de que trato,
¿se requiere tal vez ser buen marido,
ciudadano provector, hombre sensato?
No, señor; nada de eso se ha pedido.
¿Filósofo tal vez, o literato,
en quien profundo estudio deje impreso
lo que es injusto o justo? —Nada de eso.*

*¿No se exige del juez cumplida ciencia
del ser mental? ¿del hondo mecanismo,
cuya acción modifica la conciencia,
y la convierte en templo u en abismo?
¡Qué! ¿No ha de conocer la íntima esencia
del vicio y la virtud, para que él mismo
no quede entre los límites suspenso
de la virtud y el vicio? —Ni por pienso.*

*¿Pues quién me va a juzgar? Un mozalbete,
que en seis años de oscura algarabía,
logró cubrirse el cráneo de un bonete,
símbolo de precoz sabiduría.
Con esta iniciación, y algún librete,
que más le ofusca el seso todavía,
no ha menester más tiempo ni trabajo:
bien puede echar sentencias a destajo.*

.....

*Así la espada de Damocles pende,
y amenaza invisible fama, vida,
familia y bienestar; así se extiende
doquiera la asechanza, apercebida
por incógnita mano, que sorprende
en su sueño al honrado; y de la herida
siente el dolor, y atormentado muere,
sin ver el filo agudo que lo hiere.*

*Lejos del conde y de Tarif estamos,
y dando sin querer enorme brinco,
del año setecientos diez, pasamos
al de mil ochocientos treinta y cinco.
Con andar más de prisa ¿qué logramos?
¿qué vamos a ganar si con ahínco
perseguiamos la historia paso a paso,
para hallarnos al fin con un fracaso?*

LA ARAUCANA

POR DON ALONSO DE ERCILLA Y ZUÑIGA ²⁹

Mientras no se conocieron las letras, o no era de uso general la escritura, el depósito de todos los conocimientos estaba confiado a la poesía. Historia, genealogías, leyes, tradiciones religiosas, avisos morales, todo se consignaba en cláusulas métricas, que, encadenando las palabras, fijaban las ideas, y las hacían más fáciles de retener y comunicar. La primera historia fue

en verso. Se cantaron las hazañas heroicas, las expediciones de guerras, y todos los grandes acontecimientos, no para entretener la imaginación de los oyentes, desfigurando la verdad de los hechos con ingeniosas ficciones, como más adelante se hizo, sino con el mismo objeto que se propusieron después los historiadores y cronistas que escribieron en prosa. Tal fue la primera epopeya o poesía narrativa: una historia en verso, destinada a transmitir de una en otra generación los sucesos importantes para perpetuar su memoria.

Mas, en aquella primera edad de las sociedades, la ignorancia, la credulidad y el amor a lo maravilloso, debieron por precisión adulterar la verdad histórica y plagarla de patrañas, que, sobreponiéndose sucesivamente unas tras otras, formaron aquel cúmulo de fábulas cosmogónicas, mitológicas y heroicas en que vemos hundirse la historia de los pueblos cuando nos remontamos a sus fuentes. Los *rapsodos* griegos, los *escaldos* germánicos, los *bardos* bretones, los *troveres* franceses, y los antiguos *romanceros* castellanos, pertenecieron desde luego a la clase de poetas historiadores, que al principio se propusieron simplemente versificar la historia; que la llenaron de cuentos maravillosos y de tradiciones populares, adoptados sin examen, y generalmente creídos; y que después, engalanándola con sus propias invenciones, crearon poco a poco y sin designio un nuevo género, el de la historia ficticia. A la epopeya-historia, sucedió entonces la epopeya-histórica, que toma prestados sus materiales a los sucesos verdaderos y celebra personajes conocidos, pero entreteje con lo real lo ficticio, y no aspira ya a cautivar la fe de los hombres, sino a embelesar su imaginación.

En las lenguas modernas se conserva gran número de composiciones que pertenecen a la época de la epopeya-historia. ¿Qué son, por ejemplo, los poemas devotos de Gonzalo de Berceo, sino biografías y relaciones de milagros, compuestas candorosamente por el poeta, y recibidas con una fe implícita por sus crédulos contemporáneos?

No queremos decir que después de esta separación, la historia, contaminada más o menos por tradiciones apócrifas, dejase de dar materia al verso. Tenemos ejemplo de lo contrario en España, donde la costumbre de poner en coplas los sucesos verdaderos, o reputados tales, que llamaban más la atención subsistió largo tiempo, y puede decirse que ha durado hasta nuestros días, bien que con una notable diferencia en la materia. Si los romanceros antiguos celebraron en sus cantares las glorias nacionales, las victorias de los reyes cristianos de la Península sobre los árabes, las mentidas proezas de Bernardo del Carpio, las fabulosas aventuras de la casa de Lara, y los hechos, ya verdaderos, ya supuestos, de Fernán González, Ruy Díaz y otros afamados capitanes; si pusieron algunas veces a contribución hasta la historia antigua, sagrada y profana; en las edades posteriores el valor, la destreza y el trágico fin de bandoleros famosos, contrabandistas y toreros, han dado más frecuente ejercicio a la pluma de los poetas vulgares y a la voz de los ciegos.

En el siglo XIII, fue cuando los castellanos cultivaron con mejor suceso la epopeya-historia. De las composiciones de esta clase que se dieron a luz en los siglos XIV y XV, son muy pocas aquellas en que se percibe la menor vislumbre de poesía. Porque no deben confundirse con ellas, como lo han hecho algunos críticos traspirenaicos, ciertos romances narrativos, que, remedando el lenguaje de los antiguos copleros, se escribieron en el siglo XVII, y son obras acabadas, en que campean a la par la riqueza del ingenio y la perfección del estilo *.

Hay otra clase de romances viejos que son narrativos, pero sin designio histórico. Celébranse en ellos las lides ³⁰ y amores de personajes extranjeros, a veces enteramente imaginarios; y a esta clase pertenecieron los de Galvano, Lanzarote del Lago, y otros caballeros de la Tabla Redonda, es decir, de la corte fabulosa de Arturo, rey de Bretaña (a quien los copleros llamaban Artus); o los de Roldán, Oliveros, Baldovinos, el marqués de Mantua, Ricarte de Normandía, Guido de Borgoña, y demás paladines de Carlomagno. Todos ellos no son más que copias abreviadas y descoloridas de los romances que sobre estos caballeros se compusieron en Francia y en Inglaterra desde el siglo XI. Donde empezó a brillar el talento inventivo de los españoles, fue en los *libros de caballería*.

Luego que la escritura comenzó a ser más generalmente entendida, dejó ya de ser necesario, para gozar del entretenimiento de las narraciones ficticias, el oírlas de la boca de los *juglares y menestrales*, que, vagando de castillo en castillo y de plaza en plaza, y regocijando los banquetes, las ferias y las romerías, cantaban batallas, amores y encantamientos, al son del harpa y la vihuela. Destinadas a la lectura y no al canto, comenzaron a componerse en prosa: novedad que creemos no puede referirse a una fecha más adelantada que la de 1300. Por lo menos, es cierto que en el siglo XIV se hicieron comunes en Francia los romances en prosa. En ellos, por lo regular, se siguieron tratando los mismos asuntos que antes: Alejandro de Macedonia, Arturo y la Tabla Redonda, Tristán y la bella Iseo, Lanzarote del Lago, Carlomagno y sus doce pares, etc. Pero una vez introducida esta nueva forma de epopeyas o historias ficticias, no se tardó en aplicarla a personajes nuevos, por lo común enteramente imaginarios; y entonces fue cuando aparecieron los *Amadises*, los *Belianises*, los *Palmerines*, y la turbamulta de caballeros andantes, cuyas portentosas aventuras fueron el pasatiempo de toda Europa en los siglos XV y XVI. A la lectura y a la composición de esta especie de romances, se aficionaron sobremanera los españoles, hasta que el héroe inmortal de la Mancha la puso en ridículo, y la dejó consignada para siempre al olvido.

La forma prosaica de la epopeya no pudo menos de frecuentarse y cundir tanto más, cuanto fue propagándose en las naciones modernas el cul-

* Cayeron en esta equivocación: Sismondi, *Littérature du Midi de l'Europe*, chapitre 24; el autor del *Tableau de la Littérature* (en el tomo 24 de la *Encyclopédie* de Courtin) párrafo 18; y otros varios.

tivo de las letras, y especialmente el de las artes elementales de leer y escribir. Mientras el arte de representar las palabras con signos visibles fue desconocido totalmente, o estuvo al alcance de muy pocos, el metro era necesario para fijarlas en la memoria, y para transmitir de unos tiempos y lugares a otros los recuerdos y todas las revelaciones del pensamiento humano. Mas, a medida que la cultura intelectual se difundía, no sólo se hizo de menos importancia esta ventaja de las formas poéticas, sino que, refinado el gusto, impuso leyes severas al ritmo, y pidió a los poetas composiciones pulidas y acabadas. La epopeya métrica vino a ser a un mismo tiempo menos necesaria y más difícil; y ambas causas debieron extender más y más el uso de la prosa en las historias ficticias, que destinadas al entretenimiento general se multiplicaron y variaron al infinito, sacando sus materiales, ya de la fábula, ya de la alegoría, ya de las aventuras caballerescas, ya de un mundo pastoril no menos ideal que el de la caballería andantesca, ya de las costumbres reinantes; y en este último género, recorrieron todas las clases de la sociedad y todas las escenas de la vida, desde la corte hasta la aldea, desde los salones del rico hasta las guaridas de la miseria y hasta los más impuros escondrijos del crimen.

Estas descripciones de la vida social, que en castellano se llaman *novelas* (aunque al principio sólo se dio este nombre a las de corta extensión, como las *Ejemplares* de Cervantes), constituyen la epopeya favorita de los tiempos modernos, y es lo que en el estado presente de las sociedades representa las *rapsodias* del siglo de Homero y los *romances rimados* de la media edad. A cada época social, a cada modificación de la cultura, a cada nuevo desarrollo de la inteligencia, corresponde una forma peculiar de historias ficticias. La de nuestro tiempo es la novela. Tanto ha prevalecido la afición a las realidades positivas, que hasta la epopeya versificada ha tenido que descender a delinearlas, abandonando sus hadas y magos, sus islas y jardines encantados, para dibujarnos escenas, costumbres y caracteres, cuyos originales han existido o podido existir realmente. Lo que caracteriza las historias ficticias que se leen hoy día con más gusto, ya estén escritas en prosa o en verso, es la pintura de la naturaleza física y moral reducida a sus límites reales. Vemos con placer en la epopeya griega y romántica, y en las ficciones del Oriente, las maravillas producidas por la agencia de seres sobrenaturales; pero sea que esta misma, por rica que parezca, esté agotada, o que las invenciones de esta especie nos empañen y sacien más pronto, o que, al leer las producciones de edades y países lejanos, adoptemos como por una convención tácita, los principios, gustos y preocupaciones bajo cuya influencia se escribieron, mientras que sometemos las otras al criterio de nuestras creencias y sentimientos habituales, lo cierto es que buscamos ahora en las obras de imaginación que se dan a luz en los idiomas europeos, otro género de actores y de decoraciones, personajes a nuestro alcance, agencias calculadas, sucesos que no salgan de la esfera de lo natural y verosímil. El que introdujese hoy día la maquinaria

de la *Jerusalén Libertada* en un poema épico, se expondría ciertamente a descontentar a sus lectores.

Y no se crea que la musa épica tiene por eso un campo menos vasto en que explayarse. Por el contrario, nunca ha podido disponer de tanta multitud de objetos eminentemente poéticos y pintorescos. La sociedad humana, contemplada a la luz de la historia en la serie progresiva de sus transformaciones, las variadas fases que ella nos presenta en las oleadas de sus revoluciones religiosas y políticas, son una veta inagotable de materiales para los trabajos del novelista y del poeta. Walter Scott y lord Byron han hecho sentir el realce que el espíritu de facción y de secta es capaz de dar a los caracteres morales, y el profundo interés que las perturbaciones del equilibrio social pueden derramar sobre la vida doméstica. Aun el espectáculo del mundo físico, ¿cuántos nuevos recursos no ofrece al pincel poético, ahora que la tierra, explorada hasta en sus últimos ángulos, nos brinda con una copia infinita de tintes locales para hermosear las decoraciones de este drama de la vida real, tan vario y tan fecundo de emociones? Añádanse a esto las conquistas de las artes, los prodigios de la industria, los arcanos de la naturaleza revelados a la ciencia; y dígame si, descartadas las agencias de seres sobrenaturales y la magia, no estamos en posesión de un caudal de materiales épicos y poéticos, no sólo más cuantioso y vario, sino de mejor calidad que el que beneficiaron el Ariosto y el Tasso. ¡Cuántos siglos hace que la navegación y la guerra suministran medios poderosos de excitación para la historia ficticia! Y sin embargo, lord Byron ha probado prácticamente que los viajes y los hechos de armas bajo sus formas modernas son tan adaptables a la epopeya como lo eran bajo las formas antiguas; que es posible interesar vivamente en ellos sin traducir a Homero; y que la guerra, cual hoy se hace, las batallas, sitios y asaltos de nuestros días, son objetos susceptibles de matices poéticos tan brillantes como los combates de los griegos y troyanos, y el saco y ruina de Ilión.

*Nec minimum meruere decus vestigia graeca
Ausí deserere et celebrare domestica facta.*

En el siglo xvi, el romance métrico llegaba a su apogeo en el poema inmortal del Ariosto, y desde allí empezó a declinar, hasta que desapareció del todo, envuelto en las ruinas de la caballería andantesca, que vio sus últimos días en el siglo siguiente. En España, el tipo de la forma italiana del romance métrico es el *Bernardo* del obispo Valbuena, obra ensalzada por un partido literario mucho más de lo que merecía, y deprimida consiguientemente por otro con igual exageración e injusticia. Es preciso confesar que en este largo poema algunas pinceladas valientes, una paleta rica de colores, un gran número de aventuras y lances ingeniosos, de bellas comparaciones y de versos felices, compensan difícilmente la prolijidad insoportable de las descripciones y cuentos, el impropio y desatinado lenguaje de los afectos, y el sacrificio casi continuo de la razón a la rima, que, lejos de ser esclava de Valbuena, como pretende un elegante crítico espa-

ñol, le manda tiránica, le tira acá y allá con violencia, y es la causa principal de que su estilo narrativo aparezca tan embarazado y tortuoso.

El romance métrico desocupaba la escena para dar lugar a la epopeya clásica, cuyo representante es el Tasso: cultivada con más o menos suceso en todas las naciones de Europa hasta nuestros días, y notable en España por su fecundidad portentosa, aunque generalmente desgraciada. La *Austriada*, el *Monserate*, y la *Araucana*, se reputan por los mejores poemas de este género, en lengua castellana escritos; pero los dos primeros apenas son leídos en el día sino por literatos de profesión, y el tercero se puede decir que pertenece a una especie media, que tiene más de histórico y positivo, en cuanto a los hechos, y por lo que toca a la manera, se acerca más al tono sencillo y familiar del romance.

Aun tomando en cuenta la *Araucana* si adhiriésemos al juicio que han hecho de ella algunos críticos españoles y de otras naciones, sería forzoso decir que la lengua castellana tiene poco de qué gloriarse. Pero siempre nos ha parecido excesivamente severo este juicio. El poema de Ercilla se lee con gusto, no sólo en España y en los países hispano-americanos, sino en las naciones extranjeras; y esto nos autoriza para reclamar contra la decisión precipitada de Voltaire, y aun contra las mezquinas alabanzas de Boutterweck. De cuantos han llegado a nuestra noticia *, Martínez de la Rosa ha sido el primero que ha juzgado a la *Araucana* con discernimiento; mas, aunque en lo general ha hecho justicia a las prendas sobresalientes que la recomiendan, nos parece que la rigidez de sus principios literarios ha extraviado alguna vez sus fallos **. En lo que dice de *lo mal elegido del asunto*, nos atrevemos a disentir de su opinión. No estamos dispuestos a admitir que una empresa, para que sea digna del canto épico, deba ser *grande*, en el sentido que dan a esta palabra los críticos de la escuela clásica; porque no creemos que el interés con que se lee la epopeya, se mida por la extensión de leguas cuadradas que ocupa la escena, y por el número de jefes y naciones que figuran en la comparsa. Toda acción que sea capaz de excitar emociones vivas, y de mantener agradablemente suspensión la atención, es digna de la epopeya, o, para que no disputemos sobre palabras, puede ser el sujeto de una narración poética interesante. ¿Es más grande, por ventura, el de la *Odisea* que el que eligió Ercilla? ¿Y no es la *Odisea* un excelente poema épico? El asunto mismo de la *Iliada*, desnudo del esplendor con que supo vestirlo el ingenio de Homero, ¿a qué se reduce en realidad? ¿Qué hay tan importante y grandioso en la empresa de un reyezuelo de Micenas, que, acaudillando otros reyezuelos de la Grecia, tiene sitiada diez años la pequeña ciudad de Ilión, cabecera de un pequeño distrito, cuya oscurísima corografía ha dado y da materia a tantos estériles

* Después de escrito este artículo, hemos visto el de la *Biographie Universelle*. V. ERCILLA. Su autor. M. Bocous, nos ha parecido un inteligente y justo apreciador de la *Araucana*.

** En el prólogo a sus *Poesías*, publicadas en el año de 1836, hace ya profesión de una fe literaria más laxa y tolerante, que la de su *Arte poética*.

debates entre los eruditos? Lo que hay de grande, espléndido y magnífico en la *Iliada*, es todo de Homero.

Bajo otro punto de vista, pudiera aparecer mal elegido este asunto. Ercilla, escribiendo los hechos en que él mismo intervino, los hechos de sus compañeros de armas, hechos conocidos de tantos, contrajo la obligación de sujetarse algo servilmente a la verdad histórica. Sus contemporáneos no le hubieran perdonado que introdujese en ellos la vistosa fantasmagoría con que el Tasso adornó los tiempos de la primera cruzada, y Valbuena, la leyenda fabulosa de *Bernardo del Carpio*. Este atavío de maravillas, que no repugnaba al gusto del siglo xvi, requería, aun entonces, para emplearse oportunamente y hacer su efecto, un asunto en que el trascurso de los siglos hubiese derramado aquella oscuridad misteriosa que predispone a la imaginación a recibir con docilidad los prodigios: *Datur hæc venia antiquitati ut miscendo humana divinis primordia urbium augustiora faciat*. Así es que el episodio postizo del mago Fitón es una de las cosas que se leen con menos placer en la *Araucana*. Sentado, pues, que la materia de este poema debía tratarse de manera que, en todo lo sustancial, y especialmente en lo relativo a los hechos de los españoles, no se alejase de la verdad histórica, ¿hizo Ercilla tan mal en elegirla? Ella sin duda no admitía las hermosas tramoyas de la *Jerusalén* o del *Bernardo*. Pero ¿es éste el único recurso del arte para cautivar la atención? La pintura de costumbres y caracteres vivientes, copiados al natural no con la severidad de la historia, sino con aquel colorido y aquellas menudas ficciones que son de la esencia de toda narrativa gráfica, y en que Ercilla podía muy bien dar suelta a su imaginación, sin sublevar contra sí la de sus lectores y sin desviarse de la fidelidad del historiador mucho más que Tito Livio en los anales de los primeros siglos de Roma; una pintura hecha de este modo, decimos, era susceptible de atavíos y gracias que no desdijesen del carácter de la antigua epopeya, y conviniesen mejor a la era filosófica que iba a rayar en Europa. Nuestro siglo no reconoce ya la autoridad de aquellas leyes convencionales con que se ha querido obligar al ingenio a caminar perpetuamente por los ferrocarriles de la poesía griega y latina. Los vanos esfuerzos que se han hecho después de los días del Tasso para componer epopeyas interesantes, vaciadas en el molde de Homero y de las reglas aristotélicas, han dado a conocer que era ya tiempo de seguir otro rumbo. Ercilla tuvo la primera inspiración de esta especie; y si en algo se le puede culpar, es en no haber sido constantemente fiel a ella.

Para juzgarle, se debe también tener presente que su protagonista es Caupolicán, y que las concepciones en que se explaya más a su sabor, son las del heroísmo araucano. Ercilla no se propuso, como Virgilio, halagar el orgullo nacional de sus compatriotas. El sentimiento dominante de la *Araucana* es de una especie más noble: el amor a la humanidad, el culto de la justicia, una admiración generosa al patriotismo y desnudo de los vencidos. Sin escascar las alabanzas a la intrepidez y constancia de los

españoles, censura su codicia y crueldad. ¿Era más digno del poeta lisonjear a su patria, que darle una lección de moral? La *Araucana* tiene, entre todos los poemas épicos, la particularidad de ser en ella actor el poeta; pero un actor que no hace alarde de sí mismo, y que, revelándonos, como sin designio, lo que pasa en su alma en medio de los hechos de que es testigo, nos pone a la vista, junto con el pundonor militar y caballeresco de su nación, sentimientos rectos y puros que no eran ni de la milicia, ni de la España, ni de su siglo.

Aunque Ercilla tuvo menos motivo para quejarse de sus compatriotas como poeta que como soldado, es innegable que los españoles no han hecho hasta ahora de su obra todo el aprecio que merece; pero la posteridad empieza ya a ser justa con ella. No nos detendremos a enumerar las prendas y bellezas que, además de las dichas, la adornan; lo primero, porque Martínez de la Rosa ha desagraviado en esta parte al cantor de Caupolicán; y lo segundo, porque debemos suponer que la *Araucana*, la *Eneida* de Chile, compuesta en Chile, es familiar a los chilenos, único hasta ahora de los pueblos modernos cuya fundación ha sido inmortalizada por un poema épico.

Mas, antes de dejar la *Araucana*, no será fuera de propósito decir algo sobre el tono y estilo peculiar de Ercilla, que han tenido tanta parte, como su parcialidad a los indios, en la especie de disfavor con que la *Araucana* ha sido mirada mucho tiempo en España. El estilo de Ercilla es llano, templado, natural; sin énfasis, sin oropeles retóricos, sin arcaísmos, sin trasposiciones artificiosas. Nada más fluido, terso y diáfano. Cuando describe, lo hace siempre con las palabras propias. Si hace hablar a sus personajes, es con las frases del lenguaje ordinario, en que naturalmente se expresaría la pasión de que se manifiestan animados. Y sin embargo, su narración es viva, y sus arengas elocuentes. En éstas, puede compararse a Homero, y algunas veces le aventaja. En la primera, se conoce que el modelo que se propuso imitar fue el Ariosto; y aunque ciertamente ha quedado inferior a él en aquella negligencia llena de gracias, que es el más raro de los primores del arte, ocupa todavía (por lo que toca a la ejecución, que es de lo que estamos hablando), un lugar respetable entre los épicos modernos, y acaso el primero de todos, después de Ariosto y el Tasso.

La epopeya admite diferentes tonos, y es libre al poeta elegir entre ellos el más acomodado a su genio y al asunto que va a tratar. ¿Qué diferencia no hay, en la epopeya histórico-mitológica, entre el tono de Homero y el de Virgilio? Aun es más fuerte en la epopeya caballeresca el contraste entre la manera desembarazada, traviesa, festiva, y a veces burlona del Ariosto, y la marcha grave, los movimientos compasados, y la artificiosa simetría del Tasso. Ercilla eligió el estilo que mejor se prestaba a su talento narrativo. Todos los que, como él, han querido contar con individualidad, han esquivado aquella elevación enfática, que parece desdeñarse de descender

a los pequeños pormenores, tan propios, cuando se escogen con tino, para dar vida y calor a los cuadros poéticos.

Pero este tono templado y familiar es Ercilla, que a veces (es preciso confesarlo) degenera en desmayado y trivial, no pudo menos de rebajar mucho el mérito de su poema a los ojos de los españoles en aquella edad de refinada elegancia y pomposa grandiosidad, que sucedió en España al gusto más sano y puro de los Garcilasos y Leones. Los españoles abandonaron la sencilla y expresiva naturalidad de su más antigua poesía, para tomar en casi todas las composiciones no jocosas un aire de majestad, que huye de rozarse con las frases idiomáticas y familiares, tan íntimamente enlazadas con los movimientos del corazón, y tan poderosas para excitarlos. Así es que, exceptuando los romances líricos, y algunas escenas de las comedias, son raros desde el siglo xvii en la poesía castellana los pasajes que hablan el idioma nativo del espíritu humano. Hay entusiasmo, hay calor; pero la naturalidad no es el carácter dominante. El estilo de la poesía sería se hizo demasiadamente artificial; y de puro elegante y remontado, perdió mucha parte de la antigua facilidad y soltura, y acertó pocas veces a trasladar con vigor y pureza las emociones del alma. Corneille y Pope pudieran ser representados con tal cual fidelidad en castellano; pero ¿cómo traducir en esta lengua los más bellos pasajes de las tragedias de Shakespeare, o de los poemas de Byron? Nos felicitamos de ver al fin vindicados los fueros de la naturaleza y la libertad del ingenio. Una nueva era amanece para las letras castellanas. Escritores de gran talento, humanizando la poesía, haciéndola descender de los zancos en que gustaba de empinarse, trabajan por restituirla su primitivo candor y sus ingenuas gracias, cuya falta no puede compensarse con nada.

EL GIL BLAS ³¹

Después de lo que se ha escrito en España y Francia acerca de la nacionalidad del *Gil Blas* (*adhuc sub iudice lis est*) las observaciones siguientes podrán quizá contribuir a fijar las ideas en cuanto al mérito de esta célebre causa.

Ante todo, ¿cuál es el objeto sobre que recae la controversia entre las dos naciones españolas y francesas? Desde la traducción servil hasta la originalidad completa, hay una infinidad de grados y matices intermedios; y cuando se trata de averiguar si Lesage fue o no autor de esta novela, convendría primero determinar la especie de invención original que se le disputa. Nadie dudará que en cuanto a creación primitiva, el *Gil Blas* de Lesage no puede ponerse en paralelo con el *Expósito* de Fielding o con el *Quijote* de Cervantes, donde no hay cosa alguna que no sea de la propiedad de los respectivos autores, que absolutamente lo sacaron todo de su propio fondo: acción principal, episodios, caracteres, ideas, gusto, estilo,

lenguaje. Pero nadie pretenderá tampoco (si no es don Juan Antonio Llorente, que en el calor de la discusión se ha dejado arrastrar por sus prevenciones nacionales más allá de lo que permitía la sana crítica), que Lesage no haya hecho más que traducir y enviar a la prensa un manuscrito español, agregando ciertas interpolaciones traducidas con igual servilidad de otras obras castellanas, manuscritas o impresas.

Acaso nos colocaremos en un término justo equiparando el trabajo creador de Lesage en su admirable novela, al de La Fontaine en sus *Fábulas* y *Cuentos*. Todos saben que no hay en aquellas ni en éstos un solo asunto que no haya sido sacado de otros autores conocidos, y aun por la mayor parte vulgarizados; sin que por esto deje de haber en las producciones de La Fontaine un alto grado de propiedad inventiva, y de la más elevada y rara que no sólo consiste en dar a las ideas e invenciones ajenas un sello y colorido peculiares, que no sólo las transforma hasta el punto de hacerlas parecer nuevas, sino que las hermosea, las realza, les da un interés y una vida que no conocieron en sus originales.

Inventar la armazón de un drama o de una historia ficticia es sin duda una operación intelectual creadora. Esta inventiva es un don de que en los siglos que precedieron al nuestro la naturaleza fue pródiga con la nación española, y comparativamente mezquina con la Francia. Pero otra creación de más alta esfera es la del ingenio que vivifica el esqueleto; que introduce en el barro inanimado la llama de Prometeo, que le inspira sentimientos y pasiones con que simpatizamos profundamente.

Siempre nos ha parecido injusta la crítica que niega el título de genio creador al que, tomando asuntos ajenos, sea que bajo su tipo primitivo tengan o no la grandeza y hermosura que solas dan el lauro de la inmortalidad a las producciones de las artes, sabe revestirlos de formas nuevas, bellas, características, interesantes. ¿Cuánto no debió Racine a Eurípides? ¿Y será degradado por eso el autor de la *Ifigenia* y la *Fedra* al rango oscuro de los imitadores y copistas? En los seis primeros libros de la *Eneida*, la armazón, el esqueleto, lo puramente material, es ajeno; hay también multitud de rasgos, comparaciones y colores en que se echa de ver a las claras la imitación; pero, extendida todo lo que se quiera esta rebaja, el poeta mantuano presenta siempre un carácter propio, la majestad unida a la más peregrina belleza, una blandura graciosa *, una sensibilidad exquisita, una ejecución acabada que son suyas, enteramente suyas, en que ninguno de sus predecesores le es comparable, y que darán eternamente un alto precio a todo lo que salió de sus manos, a pesar de las oscilaciones de la moda, que tiene no poco imperio sobre la crítica literaria. ¿Y no reconoceremos un trabajo creador en esta operación del ingenio?

*

... *Molle atque facetum*
Virgilio annuerunt gaudentes rure Camenae
(Horacio).

Contrayéndonos al *Gil Blas*, ¿qué es lo que resulta de las laboriosas investigaciones, del minucioso examen, y de las conjeturas, no pocas veces gratuitas e inverosímiles, de don Juan Antonio Llorente? Que el esqueleto del *Gil Blas* se encontraba esparcido en ciertas obras españolas, de cuyos asuntos ha compuesto Lesage el suyo, entretejiendo las aventuras de diferentes personajes, y formando de ellas un todo regular y armonioso. Esto es concederle, aun por lo que respecta a lo puramente material de la fábula, un mérito propio no pequeño. Pero además de ese mérito, ¿cuántos otros no reconoce en este romance el juicio unánime de los críticos ilustrados? La vivacidad, gracia y ligereza de la narración; el pulso delicado, que en una vasta galería moral nos representa con pinceladas tan sueltas y fáciles todas las clases, todas las edades, todas las condiciones de la vida, desde el palacio de Madrid hasta la cueva de Cacabelos; la elegante urbanidad de los diálogos, la sátira fina, aquel *esprit* tan eminentemente francés, son dotes que dan al *Gil Blas* un lugar muy distinguido entre los romances de su especie, y cuya propiedad es preciso adjudicar a Lesage; porque en los escritores españoles de la misma época y de las anteriores, no vemos nada semejante a ellas y porque en ellas tiene la obra de Lesage un aire de familia muy señalado con otras obras suyas y de su nación. Si analizamos a la ligera los principales fundamentos de la hipótesis de Llorente, nos convenceremos de que los derechos de la España a la gloria de la producción de *Gil Blas*, deben reducirse a los estrechos límites que dejamos trazados.

Primeramente, la cronología del *Gil Blas* coincide con la del *Bachiller de Salamanca*, novela sacada por Lesage, según él mismo confiesa, de un manuscrito castellano. *Gil Blas* nace en 1588; el bachiller don Querubín de la Ronda en 1590. *Gil Blas*, terminada su educación en Oviedo, sale en 1605 a correr aventuras, y llega en 1610 a Madrid. Don Querubín de la Ronda, terminada su educación en Salamanca, se va directamente a Madrid aquel mismo año. *Gil Blas*, en 1611, entra a servir de secretario al duque de Lerma, y sigue ejerciendo este cargo hasta el año de 1617, en que se llevan preso Segovia; don Querubín sirve de preceptor en algunas casas de Madrid, Toledo y Cuenca, hasta que en 1618 vuelve a Madrid; es nombrado secretario del primer ministro, duque de Uceda, que lo era después de la desgracia de su padre el duque de Lerma, y continúa en este destino hasta la muerte de Felipe III, en 1621. *Gil Blas* recobra la libertad en 1618, se retira a Liria, y en 1621 vuelve a Madrid, donde es nombrado secretario del primer ministro conde de Olivares; don Querubín sale de Madrid, corre gran número de aventuras en Europa y América y el año de 1630 fija su domicilio en Alcaraz. Aquí termina la historia de don Querubín; *Gil Blas* permanece hasta 1643 en la secretaría del conde-duque, en cuya caída es envuelto; le acompaña en su destierro, y se retira después de su muerte a Liria, donde le deja por fin el autor el año de 1648. Este sincronismo es notable; y de él parece deducirse con al-

guna verosimilitud que el *Bachiller* y el *Gil Blas* se sacaron, en cuanto al fondo de ambas historias, de un mismo manuscrito español; y que el designio del primitivo autor fue hacer una pintura satírica de la corte de Madrid durante los ministerios de los duques de Lerma y de Uceda y del conde de Olivares. Por otra parte, las dos historias, según las ha publicado Lesage, presentan varias especies, aventuras y personajes semejantes. El estudiante de Salamanca y el de Oviedo ofrecen una misma concepción fundamental, y lo que se cuenta del uno pudiera trasladarse sin la menor violencia al otro.

El señor Llorente no se contenta con esto. Parece perfectamente averiguado que *Gil Blas* fue en el bosquejo castellano un personaje subalterno, el cual, encontrándose con don Querubín en Madrid el año de 1610, le refiere sus aventuras anteriores; que esta relación suministró a Lesage el fondo de la historia en que *Gil Blas* aparece como protagonista, bien que sólo hasta la conclusión del segundo tomo, que le dejaba colocado a su satisfacción en la casa de don Fernando de Leiva; que la primera intención de Lesage fue concluir allí el romance, como lo prueba, según Llorente, el no anunciarse directa ni indirectamente su continuación y el haber mediado nueve años entre el segundo tomo y el tercero; que el *Gil Blas* de este nuevo tomo es una desmembración del *Bachiller*, y que éste, y no *Gil Blas*, fue el secretario del arzobispo de Granada y del duque de Lerma; que Lesage se propuso otra vez dejar cerrada la fábula en el tomo tercero con el establecimiento de *Gil Blas* en Liria, supuesto que mediaron entre el tercero y cuarto no menos de once años, y que nada anuncia en aquél una continuación, antes parece deducirse lo contrario del dístico:

Inveni portum; spes et fortuna valet;
Sat me lusistis; ludite nunc alios;

que la forma y popularidad de aquella novela en toda Europa indujeron al editor francés a darla un cuarto tomo, haciendo un nuevo desfalco al *Bachiller*, a quien, ya que no pudo quitar la secretaría del ministro, duque de Uceda, le quitó la confianza y valimiento del conde-duque, en cuyo servicio estuvo desde 1621 hasta 1646; que con estas sucesivas sustracciones quedó tan pobre y desustanciada la historia de don Querubín, que, cuando Lesage dio a luz un nuevo romance con este título, tuvo que vestirlo y adornarlo parte con las mismas especies del *Gil Blas*, diestramente alteradas, y parte con materiales extraños; que el manuscrito español de donde salieron ambos romances se llamó *Historia del Bachiller de Salamanca don Querubín de la Ronda*; y finalmente (aunque este último punto no lo juzga el señor Llorente tan demostrado como los anteriores), que la obra castellana fue producción original de don Antonio de Solís y Rivadeneira, el célebre historiador y poeta.

Confieso que las pruebas alegadas en favor de este conjunto de suposiciones me parecen bastante débiles. El personaje que fue secretario del

duque de Uceda no pudo haberlo sido del duque de Lerma, ni serlo posteriormente del conde-duque. Ni es imposible, después de todo, que Gil Blas haya desempeñado primitivamente el principal papel, y don Querubín el segundo; ni que la última de las tres secretarías se deba al ingenio de Lesage, que quisiese llevar adelante el designio del autor español, ni que la obra castellana tuviese el título de *Gil Blas*, o que el héroe principal hubiese sido bautizado con este nombre por el autor francés, ya que imputemos a Lesage el deseo de ocultar la fuente de que se aprovechaba. En suma, sentando por principio que el esqueleto del *Gil Blas* y el del *Bachiller* se formasen combinando los asuntos y los incidentes de diversas obras manuscritas e impresas, son infinitas las hipótesis que pueden imaginarse para explicar el origen y distribución de toda esta copia de materiales en los dos romances franceses, y las razones que se alegan para preferir una de ellas, no nos parecen capaces de satisfacer a un espíritu despreocupado. Lo que importa es fijar el grado de originalidad que no puede disputarse a Lesage; y a pesar de todos los argumentos conjeturales de Llorente, hallaremos:

1º Que se le deben la elección y combinación de los materiales.

2º Que no está probado que una gran parte del fondo mismo de la historia de *Gil Blas* no haya sido enteramente de su invención.

3º Que, tomado cada asunto y cada incidente aparte, y concedido que los grandes lineamientos de la ficción, sean ajenos, es de Lesage la invención de los pormenores, que forma una gran parte, y en nuestro juicio la más apreciable, del mérito de cada aventura y de cada episodio, de lo que nos ofrece una muestra notable el de los amores de doña Aurora de Guzmán, sacado de una comedia española.

4º Que, por lo que toca a la manera, al estilo, a los diálogos, a la sátira delicada y punzante, al pulimento, a la ejecución acabada, todo es de Lesage, porque esas mismas dotes resplandecen más o menos en todas las obras de este autor, y presentan mucha mayor afinidad con el gusto de la literatura francesa contemporánea que con el de la literatura española.

Alégase que en el *Gil Blas* hay rasgos tan peculiares de España, que es imposible hayan ocurrido a un autor que no estuvo jamás en aquel reino. Pero ¿por qué no podría encontrarlos sin ir a España, en las comedias y novelas españolas, con las cuales estaba tan íntimamente familiarizado? ¿Por qué no podría tomar de ellas los nombres y apellidos españoles, los nombres de ciudades y lugares? Por otra parte, ¿no nota el mismo Llorente vocablos viciados, errores geográficos, anacronismos, inexactitudes en la representación de sujetos y costumbres españolas? Atribúyense, es verdad, estas faltas, o a erratas de los copiantes, o a la torcida interpretación y lectura del manuscrito. Prescindiendo de la inverosimilitud de estas suposiciones en nombres y apellidos que se repiten a menudo, ¿qué es lo que no puede probarse con semejante lógica? Si Lesage cuenta y pinta con

acierto es un mero traductor; si en sus pinturas y cuentos hay algo de impropio, consiste en haber sido mal escrita o leída la copia. ¿No sería más natural decir que la de Lesage no es siempre una fiel representación de la España, como era regular que sucediese a quien, vistiendo a su modo las personas y costumbres españolas, según las aprendió en los libros, no pudo evitar que su imaginación le extraviase?

Dejamos ya indicado un medio de apreciar con exactitud lo que en este romance se debe a la pluma francesa. El episodio de doña Aurora de Guzmán está sacado de la comedia española *Todo es enredos, amor*; comedia que existe, y que hemos leído y comparado con la parte correspondiente del *Gil Blas* ³². ¿Y qué es lo que ha tomado de ella Lesage? Nada más que la armazón de un cuento, en que lo elegante y bien hilado de la narrativa, el decoro de los personajes, la naturalidad de los diálogos, la amenidad, la gracia, la urbana ironía de un hombre de gusto *parcentis viribus atque extenuantis eas consulto*; en una palabra, casi todo lo que constituye el verdadero atractivo de las obras de imaginación, pertenece en propiedad a Lesage. El episodio de que hablamos es uno de los incidentes más divertidos del *Gil Blas*; ¿y quién hoy día se cuida de leer aquella comedia española?

Si aún se quiere otra muestra del talento verdaderamente original de Lesage, compárese su *Diable Boiteux* con *El Diablo Cojuelo* de Luis Vélez de Guevara. Esta es una obra que hoy día se cae de las manos, al paso que la de Lesage fue recibida y arrebatada con una especie de furor en París y en una de las épocas de más cultura y refinamiento de la literatura francesa.

¿Se desea más todavía? El mismo Llorente nos suministra un medio irrecusable. Según él, una parte de la historia del *Bachiller* es una repetición del *Gil Blas*, pero hábilmente disimulada, de manera que apenas se descubren vestigios de la identidad. Colúmbrese un fondo común; pero revestido de pormenores varios, que hacen casi desaparecer la semejanza. ¿Qué dificultad habrá, pues, en admitir que el que fue capaz de tratar con tanta novedad un asunto que había ya pasado por sus manos, hiciese lo mismo con producciones de otros ingenios, vaciadas en moldes enteramente diversos del suyo, y destinadas a un público literario tan diferente del que debía juzgarle a él? Esto basta, a nuestro juicio, para decidir la cuestión.

JUICIO CRITICO

DE DON JOSE GOMEZ HERMOSILLA ³²

I

Sonetos de Moratín

Han llegado recientemente a Santiago algunos ejemplares del *Juicio Crítico de los principales poetas españoles de la última era*, obra póstuma de don José Gómez Hermosilla, publicada en París el año pasado por don Vicente Salvá. Los aficionados a la literatura hallarán en esta obra muy atinadas y juiciosas observaciones sobre el uso propio de varias voces y frases castellanas, y algunas también que tocan al buen gusto en las formas y estilo de las composiciones poéticas, si bien es preciso confesar que el *Juicio Crítico* está empapado, no menos que el *Arte de hablar*, en el rigorismo clásico de la escuela a que perteneció Hermosilla, como ya lo reconoce su ilustrado editor.

En literatura, los clásicos y románticos tienen cierta semejanza no lejana con lo que son en la política los legitimistas y los liberales. Mientras que para los primeros es inapelable la autoridad de las doctrinas y prácticas que llevan el sello de la antigüedad, y el dar un paso fuera de aquellos trillados senderos es rebelarse contra los sanos principios, los segundos, en su conato a emancipar el ingenio de trabas inútiles, y por lo mismo perniciosas, confunden a veces la libertad con la más desenfrenada licencia. La escuela clásica divide y separa los géneros con el mismo cuidado que la secta legitimista las varias jerarquías sociales; la gravedad aristocrática de su tragedia y su oda no consiente el más ligero roce de lo plebeyo, familiar o doméstico. La escuela romántica, por el contrario, hace gala de acercar y confundir las condiciones; lo cómico y lo trágico se tocan, o más bien, se penetran íntimamente en sus heterogéneos dramas; el interés de los espectadores se reparte entre el bufón y el monarca, entre la prostituta y la princesa; y el esplendor de las cortes contrasta con el sórdido egoísmo de los sentimientos que encubre, y que se hace estudio de poner a la vista con recargados colores. Pudiera llevarse mucho más allá este paralelo, y acaso nos presentaría afinidades y analogías curiosas. Pero lo más notable es la natural alianza del legitimismo literario con el político. La poesía romántica es de alcurnia inglesa, como el gobierno representativo y el juicio por jurados. Sus irrupciones han sido simultáneas con las de la democracia en los pueblos del mediodía de Europa. Y los mismos escritores que han lidiado contra el progreso en materias de legislación y gobierno, han sustentado no pocas veces la lucha contra la nueva revolución literaria, defendiendo a todo trance las antiguallas autorizadas por el respeto supersticioso de nuestros mayores: los códigos poéticos de Atenas y Roma, y de la Francia de Luis XIV. De lo cual tenemos una muestra en don José

Gómez Hermosilla, ultra-monarquista en política, y ultra-clásico en literatura.

Más aún fuera de los puntos de divergencia entre las dos escuelas, son muchas las opiniones de este célebre literato, de que nos sentimos inclinados a disentir. Si se presta alguna atención a las observaciones que vamos a someter al juicio de nuestros lectores, acaso se hallará que las aserciones de Hermosilla son a veces precipitadas, y sus fallos erróneos, que su censura es tan exagerada como su alabanza; que tiene una venda en los ojos para percibir los defectos de su autor favorito, al mismo tiempo que escudriña con una perspicacia microscópica las imperfecciones y deslices de los otros. Si así fuese, las notas o apuntes que siguen, escritos a la ligera en los momentos que hemos podido hurtar a ocupaciones más serias, no serían del todo inútiles para los jóvenes que cultivan la literatura, cuyo número (como lo hemos dicho otras veces, y nos felicitamos de ver cada día nuevos motivos de repetirlo), se aumenta rápidamente entre nosotros. La materia es larga; y esto nos impone la obligación de ceñirnos a la menor extensión posible.

El autor principia por don Leandro Fernández de Moratín, uno de los escritores más puros y castigados que tenemos en nuestra lengua castellana. No convenimos ni con los que niegan a Moratín las dotes del ingenio poético, ni con los que le consideran exclusiva o principalmente como poeta dramático. Algunas de sus composiciones líricas nos parecen de un orden muy elevado, a que no llegan sus mejores comedias. Mas no por eso estamos dispuestos a suscribir a los entusiásticos elogios de Hermosilla, que le mira como un modelo acabado de todas las perfecciones en todos los géneros. En la primera línea del primero de sus sonetos, nos encontramos ya con aquella trasposición favorita, que da cierto resabio de amaneramiento a su estilo:

*Estos que levantó de mármol duro
sacros altares la ciudad famosa, etc.*

*Los que huyeron aprisa
crespos cabellos que en mi frente vi.*

*... Los que al mundo
Naturaleza dio, males crueles.*

*Estos que formo de primor desnudos,
no castigados de tu docta lima,
fáciles versos.*

*Ese que duermes en ebúrnea cuna
pequeño infante.*

*Esta que me inspiró fácil Talía
moral lección...*

Esta que ves llegar máquina lenta.

*... La de cisnes cándidos tirada
concha de Venus...*

etc., etc.

Que esta trasposición no sólo es permitida, sino elegante, es indisputable. Rioja ³⁴ principia con ella su incomparable canción *A las Ruinas de Itálica*:

*Estos, Fabio, ¡ay dolor! que ves ahora
campos de soledad...*

Pero es necesario economizarla. En su frecuente uso (como en otras cosas), imitó Moratín el estilo, quizá demasiado artificial, de los líricos italianos, cuya lengua, por otra parte, se presta más que la nuestra a las inversiones, aun en prosa. Se cree que con semejantes artificios se ennoblecía el estilo; lo que se logra las más veces es alejarlo del idioma natural y sencillo en que los hombres expresan ordinariamente sus pensamientos y afectos.

Otra cosa que notamos en las obras líricas de Moratín y de los demás clasiquistas, es el prurito continuo de emplear las imágenes de la mitología gentílica, de que no se han abstenido ni aun en sus composiciones sagradas. Nos choca la palabra *Averno* en asuntos tan eminentemente cristianos como el del soneto *A la Capilla del Pilar de Zaragoza*, y el del *Cántico de los Padres del Limbo*. Lo mismo decimos del *Olimpo* en la oda *Con motivo de la fiesta secular de Lendinara*. En el soneto *A don Juan Bautista Conti —Febo, desde la tierna infancia de Moratín, quiso que pulsara el plectro de marfil y gozara los verdes bosques y la fuente fría del Helicon*. Más adelante, *el coro de las musas oye suspenso el canto de Moratín*. En el soneto *A Flérida poetisa*—, *una ninfa del río Turia pulsa en el castalio coro la cítara griega y latina*. Mas ¿para qué citar ejemplos? Rarísimo será el soneto, oda, cántico, silva, romance, en que no haya más o menos de esta fantasmagoría mitológica. Da lástima ver ensartadas en un estilo y versificación tan hermosos unas flores tan ajadas y marchitas.

Notaremos también, como peculiar del estilo clásico, el abuso de la amplificación, la manía de sustituir a un nombre propio una definición poética del objeto. Se buscan la sublimidad y nobleza, desliendo las ideas en estudiadas y ambiciosas perífrasis; y se disfraza no pocas veces con estos artificiales atavíos la pobreza real de los pensamientos e imágenes. Ni aun la voz *Pilar* se encuentra en el primero de los sonetos de Moratín poco ha citados, que si no fuera por el epígrafe, sería quizás un verdadero enigma para el mayor número de los lectores.

Soneto *Las Musas*. Sus oficios no nos parecen tan bien declarados, como dice Hermosilla. Polimnia (*la de muchos himnos*, que eso significa su nombre) era, según algunos, la diosa del canto y de la retórica. No sabemos con qué fundamento la haga presidir Moratín a la poesía dialáctica:

*Sabia Polimnia, en razonar sonoro,
verdades dicta, disipando errores.*

De Urania dice que

*Mide... los cercos superiores
de los planetas y el luciente coro:*

expresión que no nos parece ni exacta, ni clara. Los *cercos superiores de los planetas* no pueden ser otra cosa que las órbitas del Sol, Marte, Júpiter y Saturno, de manera que la Luna, Mercurio y Venus quedan excluidos, sin motivo alguno, de la jurisdicción de esta musa. Ni acertamos a determinar la idea precisa significada por el *luciente coro*. Si lo forman todos los astros, como debiera ser, la mención especial de los planetas superiores es una redundancia. Si solamente las estrellas fijas, no vemos razón para que no concurran a él las más móviles y espléndidas de las antorchas celestes, como lo son a nuestra vista los planetas.

*Mudanzas de la suerte y sus rigores
Melpómene feroz bañada en llanto.*

Rigores después de *mudanzas de la suerte* es *ripió*. *Feroz* y *bañada en llanto* son dos epítetos que no pueden convenir simultáneamente a una misma persona.

*Pinta vicios ridículos Talía
en fábulas que anima deleitosas,
y ésta le inspira al español Inarco.*

Este *le pleonástico*, introducido solamente para llenar el verso, hace floja y desgraciada la conclusión. El soneto no es digno de Moratín.

Junio Bruto. No tan perfecto como juzga Hermosilla. El senado no tenía que hacer en los juicios; ni se quemaba incienso a los dioses en las ejecuciones sangrientas ni los *altares de oro* convienen a la sencillez y pobreza de la infancia de Roma republicana, que bien merecía alguna pincelada en el cuadro: *Famam sequere*.

*Valerio alza la diestra; en ese instante,
al uno y otro joven infelice
hiere el lictor, y las cabezas toma.*

Obsérvese lo que una frase superflua, introducida únicamente para proporcionar una rima, puede perjudicar a la exactitud de las ideas y a la verdad de la descripción. La inútil inserción de *en ese instante* nos obliga a mirar como simultáneos los dos golpes sucesivos del hacha sobre los cuellos de los dos jóvenes, y lo que es más, como simultáneo con ambos golpes el acto de tomar las cabezas, lo que da al ministerio terrible del verdugo la celeridad intempestiva y algo ridícula de un juego de manos. Además no se alcanza para qué *toma* el lictor las cabezas, si no es para dar un consonante a *Roma*. Si se dijese que *las alza* o *levanta*, entenderíamos que las muestra al pueblo; pero *tomar* no sugiere esa idea.

Gracias, Jove inmortal: ya es libre Roma.

Conclusión sublime y verdaderamente romana; pero es justo observar que Moratín la sacó *totidem verbis* del final de una tragedia francesa, que tiene el mismo asunto que su soneto:

Rome est libre, il suffit: rendons graces aux dieux.

Permítasenos detenernos en una cuestión puramente gramatical. Moratín ha dicho en este soneto *las haces*, conformándose sin duda con el *Diccionario de la Academia Española*. A pesar de nuestro respeto a la autoridad de este sabio cuerpo, no podemos convenir en el género femenino de *haces*. Estas *haces* eran unos *haces* de varas: la palabra no significa otra cosa. Esa misma era la significación del latino *fascēs*, masculino. Esa misma es la del francés *faisceaux*, masculino. Valbuena, en su *Diccionario latino-español* (cuarta edición), exponiendo la palabra *FASCIS*, dice: "FASCIS, haz, manojó. FASCES, los *haces* de varas, atados con una hacha en medio, que llevaban delante los lictores por insignia de los pretores provinciales, procónsules, pretores urbanos, cónsules y dictadores. *Summittere fascēs*, bajar los *haces*: cortesía que usaban los magistrados menores cuando se encontraban con los mayores". Casi otro tanto repite en su diccionario español-latino v. HAZ. El punto, en nuestro concepto, no admite duda.

Otra cuestión: ¿es anticuado *haces* en el sentido de que se trata, como enseña la Academia? (Nos referimos a la séptima edición del *Diccionario*). Pero si *haces*, significando manojos, no es anticuado, ¿por qué ha de serlo significando los manojos de varas de que iban armados los lictores? Sobre todo, ahí está Moratín, que, pudiendo haber preferido la forma recomendada por la Academia, se abstuvo de hacerlo; y no era él hombre que anduviese a caza de palabritas anticuadas para embutirlas en sus versos.

Tercera cuestión. ¿Es *fascēs* femenino, como pretende la Academia? La voz es enteramente latina, y esto basta para decidir la cuestión. Si el *Diccionario Latino* de Valbuena le da ese género, ha sido probablemente descuido del impresor; y no está de más notarlo, porque lo vemos copiado inadvertidamente en la edición de don Vicente Salvá.

Rodrigo: excelente soneto. —Sin embargo de lo que dice Hermosilla, no nos parece que sean dignos de señalarse como particularmente felices los epítetos *ronco estruendo*, *ignorada senda*, *estrago horrendo*, *sombra fría*, *herido y débil*, y *raudal ondoso*, que se encuentran en los más adocenados poetas, aplicados a los mismos objetos en circunstancias análogas—. En cuanto a *militar porfía*, que, según Hermosilla, no es una buena perífrasis para significar un combate obstinado, porque *porfía* es contienda o disputa de palabras, nos apartamos también de su dictamen, y lo hacemos ahora con más confianza, porque tenemos a nuestro favor el sufragio de la Academia, que da a *porfía* secundariamente la acepción general de "continuación o repetición de una cosa muchas veces con ahínco y tesón". Moratín ha dicho *sangrienta militar porfía*, y ese epíteto hace todavía más clara y

determinada la frase. — El segundo terceto, en que se pinta la muerte de Rodrigo en el Guadalete, es bellísimo:

*Surca las aguas; cede al poderoso
ímpetu; expira el infeliz; y entrega
el cuerpo, al fondo; a la corriente, el manto.*

Cuentas de Eliodora Saltatriz. En las

*... hechuras y puntadas
de madama Burlet y del platero,*

Hermosilla nota, con alguna razón, que, tal como está la palabra, parece que el *platero* se hace pagar, no sólo sus hechuras, sino sus puntadas, como si fuera sastre o modista. Además, *puntadas* se incluye en *hechuras*, y es ripio.

La Noche de Montiel. El rey de Castilla don Pedro el Cruel, estrechamente bloqueado en Montiel por su hermano el infante don Enrique de Trastámara, trató de corromper la fidelidad del condestable Beltrán Duguesclin, que con una compañía de franceses ayudaba al infante. Beltrán no hizo escrupulo de engañar al rey, y le convidó a una entrevista nocturna, en que don Pedro se encontró inopinadamente con su rival. Trabada entre ellos la lucha, como la describe Moratín, Beltrán intervino, favoreciendo al infante, que se hallaba ya a punto de perder la vida. El fatal efecto de esta alevosa intervención es lo que se indica en los versos:

*Beltrán (aunque sus glorias amancilla)
trueca a los hados el temido instante.*

Pero la expresión es oscura e impropia. Lo que trueca Beltrán a los hados no es el instante de la muerte, sino la víctima. El epíteto de *lucha vacilante* merecía notarse como más nuevo y pintoresco que todos los del soneto de *Rodrigo*.

A Clori histrionista. Viejo cuadro de mitología griega, pero bien barnizado. El *vinoso auriga* es del vocabulario culterano de los discípulos de Góngora.

*No va menos dichosa y opulenta,
que la de cisnes cándidos tirada
concha de Venus, cuando en la morada
celeste al padre ufana se presenta.*

El tercer verso de este cuarteto es lánguido. Pero el epíteto *opulenta*, con perdón del señor Hermosilla, es propio y oportuno. Decir que el coche simón que conduce a la bella comedianta, no va menos dichoso y rico, que la concha en que Venus se presenta ufana a su padre, no es decir que el coche simón sea rico de suyo. El carruaje más desastrado puede ir opulento por la carga que lleva.

A Clori declamando en fábula trágica.

*¿Qué acento de dolor el alma vino
a herir? ¿Qué funeral adorno es éste?
¿Qué hay en el orbe que a tus luces cueste
el llanto que las turba cristalino?*

*¿Pudo esfuerzo mortal, pudo el destino
así ofender su espíritu celeste?
¿O es todo engaño, y quiere Amor que preste
a su labio y su acción poder divino?*

Algo violenta es esta transición de la segunda persona a la tercera en el sexto verso. Lo mismo decimos de la de un sujeto a otro en el undécimo. El amor, dice el poeta, quiere que Clori, exenta de los sentimientos que ella inspira,

*silencio imponga al vulgo clamoroso,
y dócil a su voz se angustie y llore.*

La construcción pide que el *se angustie y llore* se refiera a Clori, y la intención del poeta es que se refiera al *vulgo*.

Para el retrato de Felipe Blanco. Uno de los mejores sonetos de Moratín y de la lengua castellana.

A la memoria de don Juan Meléndez Valdés. Bellísimo, no obstante los resabios de mitología.

El de *La Despedida* es también de un mérito sobresaliente.

A la exposición de los productos de las artes en el Louvre. Tenemos el *mientras* por errata. Moratín no gustaba de arcaísmos; y nunca los empleó, sino cuando le fueron absolutamente necesarios para el ritmo; y aun eso con suma moderación.

A la Muerte de Máiquez. Excelente.

A un cuadro de Guérin. Llorar Héctor sin vida y Hécuba doliente, siendo Héctor y Hécuba los objetos llorados, no lo consiente nuestra lengua. El acusativo de nombre propio sin artículo debe ir precedido de la preposición *a*. Hermosilla no suele ser el delicado y severo Hermosilla, cuando toma a Moratín en la mano.

Al autor de las Geórgicas Portuguesas. La levisima dureza de *inextinguible gloria* sólo consiste, si no nos engañamos, en la proximidad de *ble, glo*, articulaciones heridas ambas por la líquida *l*. La sustitución del epíteto *interminable*, o *inmarcesible*, sugerida por Hermosilla, dejaría subsistir el defecto.

A una bailarina de Burdeos.

*O en breve sueño su inquietud reposa,
o el aire hiende, la prisión burlada,
dulces afectos inspirar la agrada.*

El sentido es "ya *repose* dormida, ya *hienda* el aire". El uso de los indicativos, *reposa, hiende*, es un solecismo, en que Moratín no habría

incurrido, sino por la violencia que hace a veces la rima a los más esmerados poetas.

II

Cánticos y Odas de Moratín

Cántico *La Anunciación*. Bastante bueno; pero no tanto que justifique los inmoderados elogios de Hermosilla, que pasa aquí la raya de una excusable parcialidad. "Nótese todo él, dice, porque todo es lo mejor que pudo hacerse, dado el asunto".

Cántico *A nombre de unas niñas españolas de una familia refugiada en Francia*. El coro es de lo más débil que salió de la pluma de Moratín:

*Si la que fiel se ajusta
a tu ley soberana,
en leve sombra y vana
se debe disipar;*

*Antes la Parca adusta,
que le amenaza fiera,
de crímenes pudiera
la tierra liberrar.*

Todo esto se reduce a decirnos que, debiendo morir una tan buena señora, la muerte pudiera acabar primero con los malvados: pensamiento que seguramente no tiene nada que lo recomiende. El segundo verso carece de la cadencia rítmica necesaria para el canto. *Parca* es una diosa gentilica, cuyo nombre no suena bien en una poesía devota. *Adusta* y *fiera* son dos epítetos que ofrecen aquí sustancialmente una misma idea, en una misma oración; que califican a un mismo objeto, y riman y llenan el verso, y nada más: con uno de ellos, sobraba. Pero lo peor de todo, en nuestro juicio, es la idea expresada por los versos tercero y cuarto. ¿Cómo podían figurarse unas niñas cristianas que todo lo que había de quedar de su bienhechora después de la muerte era una *sombra leve y vana*? ¿Podían olvidar la recompensa prometida a la virtud en una existencia muy diferente de la de las sombras o manes gentílicos? Algunas de estas faltas pasarán por pecadillos veniales; pero tantas, acumuladas en ocho rengloncitos heptasílabos, hubieran parecido a Hermosilla más que lo bastante para llamarlos *flojillos*, si los hubiera encontrado en Noroña o Cienfuegos.

Oda *Con motivo de la fiesta secular de Lendinara*. Dulcísima. Ella sola sería suficiente para dar a Moratín un lugar elevado entre los líricos españoles. El juicio de Hermosilla está en todo conforme con el nuestro en cuanto a la sobresaliente belleza y elegancia de esta oda, que es una de las mejores que se han compuesto en español.

Oda A Jovellanos.

*Id, en las alas del raudo céfiro,
humildes versos, de las floridas
vegas que diáfano fecunda el Arlas,
a donde lento mi patrio río
ve los alcázares de Mantua excelsa.*

Hermosilla dice que este metro era desconocido en el Parnaso castellano de Moratín. Pero propiamente el verso es pentasilabo, conocido y usado de largo tiempo atrás:

*Id en las alas
del raudo céfiro,
humildes versos,
de las floridas
vegas que diáfano, etc.*

No consiste la unidad del verso en que el autor haya querido escribirlo en una sola línea, sino en no poderse dividir constantemente en dos o más miembros de determinado número de sílabas, y separados uno de otro de manera, que, entre la sílaba final del primero y la inicial del segundo, no haya nunca sinalefa, y en que cualquiera de los miembros tenga una sílaba menos, si es agudo, y una más, si es esdrújulo. Ahora bien, la oda A Jovellanos no tiene sinalefa alguna en el paraje indicado, y presenta el aumento de sílaba en todos los finales esdrújulos, a cualquier miembro que pertenezcan.

Oda A Nísida. La idea principal y muchos de los pormenores son de Horacio. Y luego *Gradivo, cuerdas de oro, plectro, la madre de los amores, y aras cubiertas de mirto y flores*. ¿A qué hombre verdaderamente enamorado se le ocurren jamás tales ideas? ¿Qué amante se encomienda hoy a Venus para que ablande el corazón de su amada? *Rien n'est beau que le vrai*. Hermosilla no hubiera tal vez perdonado a otro poeta el penúltimo verso, que, sobre no ser muy decente, es algo prosaico.

Oda A la muerte de Conde. Muy bella; y mejor sería, si no se encontrasen en ella, como de costumbre, *las nueve de Helicon, con su lira de marfil, y el Pindo, y la caña pastoril de Teócrito, y la Parca, y Febo*. ¡Qué prurito de gentilizar! —No nos agrada el *Numen* para significar el verdadero Dios:

*Y el cántico festivo
que en bélica armonía
el pueblo fugitivo
al Numen dirigía,
cuando al feroz ejército
hundió en su centro el mar.*

Parece que se tratara de una divinidad mitológica. *Bélica* no era ciertamente la armonía de los cantares que entonaban los israelitas celebrando el poder de Jehová, que había destruido a su enemigo. Ni el ejército de

Faraón fue hundido en el *centro* del mar, sino en una de sus extremidades. A pesar de estos pequeños lunares, que resaltan más en un estilo tan habitualmente esmerado y correcto, convendremos en que la composición, aunque no corresponda a todas las alabanzas de Hermosilla, es una de las mejores de Inarco Celenio.

Oda *A Rosinda histrionisa*. No sabemos por qué razón el elogio extendido de una actriz debiese escribirse, como pretende Hermosilla, en un romance octosilábico, y no en versos anacreónticos. Los de esta poesía no lo son realmente, sino estrofas heptasilabas de cuatro versos que es cosa diversa, como más adelante veremos. Ella es una verdadera y hermosa oda en el tono de la *Quis multa gracilis te puer in rosa* de Horacio. Notaremos (además del abuso perpetuo de la mitología) el *le* pleonástico de

*El tiro que destinas
al flechero le vuelves;*

el epíteto de *cítara* en la estrofa:

*Por mí sus alabanzas
serán cantadas siempre
en acentos suaves
de cítara doliente.*

¿Por qué había de ser *doliente* una cítara que se empleaba en cantar alabanzas? Sólo porque era necesario para el asonante.

Oda *Los días*. Cuestión entre Hermosilla y Tineo sobre si es anacreóntica o no es anacreóntica. ¿Qué importa el nombre? Lo que se podría dudar es si el metro es o no adecuado a la materia, y si el poeta ha sabido desempeñarla. En realidad de verdad, la composición es una sátira, y tan sátira como cualquiera de las de Horacio; la *Ibam forte via sacra*, por ejemplo.

Oda *A la memoria de don Nicolás Fernández de Moratín*. Diga lo que quiera Hermosilla, no es anacreóntica, sino verdadera oda elegíaca, como la *Quis desiderio sit pudor aut modus* de Horacio. Ni podemos tampoco persuadirnos a que, siendo elegíaca, no debió componerse en el romancillo heptasilabo. ¿Por qué hemos de creer que este verso no sirva más que para retozos y brindis? Nuestro crítico olvidó que las odas y endechas heptasilabas se componían siempre en estrofillas de a cuatro, como las de esta composición, lo que no suele hacerse en la verdadera anacreóntica, que es libre y desembarazada en su marcha. En la métrica castellana, se llamaron *endechas* las estrofas de esa clase, y *endechas reales* las que constaban de tres heptasilabos y un endecasílabo; y es bien sabido que a las canciones lúgubres se daba el nombre de *endechas*, lo que indica que se miraba la estrofa heptasilaba como apropiada a lo triste y lamentable: la denominación de la materia se trasladó a la forma. Pero no disputemos sobre nombres. ¿Es o no a propósito el ro-

mance heptasílabo en estrofas regulares para los asuntos suaves, tiernos y tristes? He ahí la verdadera cuestión; y para decidirla en el sentido de Moratín y el nuestro, basta citar *Las Barquillas* de Lope.

No se puede negar que hay mucha suavidad y elegancia en esta composición de Moratín. Diremos con todo que la *corva aljaba* nos parece algo impropio: ¿cómo pudieran guardarse las flechas en una aljaba corva? Pero lo peor de todo es que no vemos en estas endechas, como debía esperarse, un hijo que riega con sus lágrimas el sepulcro de su padre, sino un pastor de Arcadia que llora a un pastor del Termodonte, cuya alma habita, por supuesto, no el cielo de los cristianos, sino los campos elisios, y sobre cuya tumba se reclina Erato, mientras que Cupido huye del seno de su madre, se esconde, rompe el arco y la venda, quema la aljaba, etc. Y tras todo esto, la *Parca*, las *ninfas*, *Dione*, el *Aqueronte*, *Clío*, y las *aves de Venus*.

Si se quiere oír el genuino lenguaje del amor filial y de la verdadera ternura, léase el siguiente romance del habanero Heredia, arrebatado demasiado temprano a la poesía y a la América.

A MI PADRE EN SUS DIAS

Ya tu familia gozosa
se prepara, amado padre,
a solemnizar la fiesta
de tus felices natales.
Yo, el primero de tus hijos,
también primero en lo amante,
hoy lo mucho que te debo
con algo quiero pagarte.
¡Oh! ¡cuán gozoso confieso
que tú de todos los padres
has sido para conmigo
el modelo inimitable!
Tomastes a cargo tuyo
el cuidado de educarme,
y nunca a manos ajenas
mi tierna infancia fiaste.
Amor a todos los hombres,
temor a Dios me inspiraste,
odio a la atroz tiranía,
y a las intrigas infames.
Oye, pues, los tiernos votos
que por ti Fileno hace,
y que de su labio humilde
hasta el Eterno se parten.
Por largos años, el cielo
para la dicha te guarde
de la esposa que te adora
y de tus hijos amantes.
Puedas mirar tus bisnietos
poco a poco levantarse,
como los bellos retoños
en que un viejo árbol renace,
cuando al impulso del tiempo

la frente orgullosa abate.
 Que en torno tuyo los veas
 triscar y regocijarse,
 y que entre amor y respeto
 dudosos y vacilantes,
 halaguen con labio tierno
 tu cabeza respetable.
 Deja que los opresores
 osen faccioso llamarte,
 que el odio de los perversos
 da a la virtud más realce.
 En vano blanco te hicieran
 de sus intrigas cobardes
 unos reptiles oscuros,
 sedientos de oro y de sangre.
 ¡Hombres odiosos!... Empero
 tu alta virtud depuraste,
 cual oro al crisol descubre
 sus finisimos quilates.
 A mis ojos te engrandecen
 esos honrosos pesares;
 y si fueras más dichoso,
 me fueras menos amable.
 De la misera Caracas
 oye al pueblo cual te aplaude,
 llamándote con ternura
 su defensor y su padre.
 Vive, pues, en paz serena;
 jamás la calumnia infame
 con hálito pestilente
 de tu honor el brillo empañe.
 Déte en medio de tus hijos
 salud su bálsamo suave;
 y brindete amor risueño
 las caricias conyugales.

Hermosilla censuraría justamente algunas repeticiones, rechazaría algunas palabras y frases menos castizas, y diría que este o aquel verso es prosaico y flojillo. Y nosotros le responderíamos con el Alceste de Molière:

*Mais ne voyez vous pas que cela vaut bien mieux,
 que ces colifichets dont le bon sens murmure,
 et que la passion parle là toute pure?*

III

Traducciones, Cuentos, Silvas, y otras Poesías de Moratín

Sobre las traducciones de Horacio, no podemos pasar tan de ligero como lo hace Hermosilla, ni conformarnos con su dictamen de que el texto latino ha sido perfectamente entendido y expresado.

La que principia *Deja la Chipre amada*, tomo 3º, página 284, de la edición de París, no es gran cosa. *Invocar con humos* no es invocar con incienso, *vocantis thure te multo*.

La que principia *No pretendas saber*, página 289, pudo también haberse omitido en la colección de las obras de Moratín, sin el menor detrimento de la fama de este gran poeta. El verso suelto no es a propósito para la oda, que pide estrofas:

...no, que en dulce paz cualquiera
suerte podrás sufrir...

¿Y quién gozando de una dulce paz, se quejará de la fortuna? Lo que dice Horacio es que no debemos afanarnos para adivinar lo futuro, y que es mucho mejor gozar lo presente, y resignarnos a lo que ha de venir, sea lo que fuere.

...La edad nuestra
mientras hablamos, envidiosa corre.

El *fugerit ætas* de Horacio es optativo en el sentido de concesión: huya, desaparezca enhorabuena la edad envidiosa.

La que empieza *Que al fin las riquezas*, página 302, es elegante y poética, aunque algo descolorida, por la falta de rimas y de estrofas.

¿Cuál en regio alcázar
llenará tus copas,
ungido el cabello
de aromas suaves,
mancebo ministro?

En regio alcázar desfigura el original *ex aula*. No es la habitación futura de Iccio la que se designa con esta expresión. Iccio parte a la guerra; y Horacio se figura que un mancebo de noble estirpe, educado en un palacio, hecho prisionero y esclavo por las armas romanas, será algún día su copero.

Rumbo mejor, Licino, página 339.

Y si el viento tu nave
sopla serenamente,
la hinchada vela cogerás prudente.

Serenamente no es el *nimum secundus* de Horacio, ni hay para qué coger la vela si el viento no hace más que soplar sereno. *Sopla tu nave* es mala sintaxis, acaso hay errata, y deberá leerse *a tu nave*. Nótese también el *to tu* que es de las cacofonías que Hermosilla no consiente a otros poetas, aunque en realidad sea poco menos que imposible evitarlas absolutamente, sin el sacrificio de consideraciones más importantes que esa melindrosa delicadeza del oído.

De cuál varón o semidiós, página 434. Hermosilla no está bien con la silva para la oda, y creemos que tiene razón.

Las haces justicieras de Tarquino.

No es la mente de Horacio: debía decir *cruces, tiránicas: superbos Tarquini fasces*. Creyó tal vez Moratín con algunos intérpretes, que Horacio hablaba del primero de los Tarquinos, porque no era natural que, en un himno en que se celebraban los héroes y grandes hombres de Roma, se hiciese memoria de Tarquino *el Soberbio*. Pero *superbos* determina con la mayor individualidad al segundo; y recordando su tiránico imperio, alude el poeta indirectamente a los que le destronaron, y fundaron la república romana: hecho demasiado importante y glorioso para que se pasase en silencio. Un cortesano de Augusto podía tener sus razones para no hacer una mención expresa de Bruto.

*O si de Emilio cante,
pródigo de la vida,
la palma sobre Aníbal obtenida.*

Esto es aún más abiertamente contrario al texto original, *superante poeno*, y a la voz irrefragable de la historia, que testifica la victoria de Aníbal sobre el cónsul Emilio Paulo en la batalla de Cannas, una de las más desastrosas que eclipsaron la gloria de las armas romanas. ¿Cómo pudo Moratín desfigurar de esta manera un pasaje tan claro y un suceso tan universalmente conocido?

*... Crece frondoso
con una y otra edad árbol robusto:
así la fama crece de Marcelo.*

Sobre estar algo descosidas las dos frases, no expresan la idea de Horacio. Crece la fama de Marcelo, dice Horacio, como se desarrolla el árbol animado de una oculta vida, esto es, de una vida nativa, propia, que no se debe al cultivo.

Llevando por el mar el fementido: página 444. *Idalias naves* no significa naves fabricadas con la madera del monte Ida, que es el sentido de Horacio. *Idalio* es lo que pertenece al monte Idalo de la isla de Chipre, que jamás estuvo comprendido en los dominios de los reyes de Troya, como lo estuvieron las faldas del Ida. *El égida sonante*: ¿por qué no *la*? El hiato no tendría aquí nada de ofensivo al oído, y sobre todo, no es lícito sacrificar la gramática a la armonía. *Acorde lira* no expresa el *imbellis citara* del original, tan oportuno, hablando de París: la idea sugerida por *imbellis* es: blanda, muelle, mal avenida con la guerra.

El *Coche en venta* es un cuento, y bastante gracioso. Si a pesar de los cuentos de La Fontaine y de otros se opone que en el mapa de la poesía clásica, no hay ningún país de este nombre, decimos que el *Coche en venta* es una sátira por el estilo de la ya citada *Ibam forte* de Horacio, a la que se asemeja también por el asunto; y si todavía se objeta el verso, preguntaremos cuál ley, en el código de la razón y del buen gusto, o si se quiere, en los de Aristóteles, Horacio y Boileau, prohíbe escribir sátiras en verso pentasílabo. De *epístola*, como lo llamó el autor,

no tiene más que el epígrafe; y de *letrilla*, como lo bautizó el anotador, nada tiene. La *letrilla* se distingue de todas las otras composiciones por sus estrofas y su estribillo.

Silvas A Goya, *Sobre el nuevo plantío de Valencia*, y *A la marquesa de Villafranca*.

A la muerte quitándola trofeos.

El *la* enclítico es puro ripio.

La mansión del Olimpo y sus centellas.

Estas *centellas* están aquí solamente para rimar con *bellas*.

La última de estas silvas es magnífica; y nos parecería perfecta, si no fuese por la inoportunidad de la perdurable mitología. ¿Qué hace el *Olimpo* en el bello cuadro de la gloria celestial, con que termina esta composición? ¿No era mucho más propio, y no es igualmente poético el *Empíreo*?

Romances y Epigramas. Buenos, aunque (en nuestra humilde opinión) no tanto, ni con mucho, como pondera *Hermosilla*. Nótese, en el de *El niño sollozando*, el mismo *vehemente* trisílabo, reprobado por *Hermosilla* en aquel verso anacreóntico de Meléndez.

Ora vehementes trueney.

Diálogo traducido del italiano. Lleno de ternura y de gracia. El verso es pentasílabo, pues cada línea consta de dos partes iguales, entre las cuales nunca hay sinalefa, y por consiguiente puede haber hiato, como lo hay efectivamente en:

*También con ella
iba un pastor.*

Idilio *La Ausencia*. Bellísimo; pero (con perdón del señor *Hermosilla*) no mejor que cuanto se ha escrito de este género en nuestra lengua; porque, prescindiendo de la primera égloga de Garcilaso, jamás excedida ni igualada en castellano, nos parece superior el *Tirsis* de Figueroa, que, por estar en el mismo metro, puede más fácilmente compararse con el presente idilio.

En la poesía bucólica de los castellanos, ha sido siempre obligada, por decirlo así, la mitología, como si se tratase, no de imitar la naturaleza, sino de traducir a Virgilio, o como si las églogas o idilios de un siglo y pueblo debieran ser otra cosa que cuadros y escenas de la vida campestre en el mismo siglo y pueblo, hermo세ada enhorabuena, pero animada siempre de pasiones e ideas que no desdigan de los actuales habitantes del campo. Ni aun a fines del siglo XVIII, ha podido escribirse una égloga, sin forzar a los lectores, no a que se trasladen a la edad del paganismo (como es necesario hacerlo, cuando leemos las obras

de la antigüedad pagana), sino a que trasladen el paganismo a la suya. ¡Pastores de nuestros días hablando de *las Hamadriades* y de *la alma Citeres!*

La ondulosa trenza deslizada al viento.

"No hay bastante propiedad. Ondoso o undoso se dice del mar y del viento, y significa que ambos fluidos están agitados y forman lo que llamamos *ondas*; pero a la culebra, que es un cuerpo sólido, no puede convenir aquel epíteto, sino por una muy estudiada y aun alambicada metáfora, para dar a entender que levantando, al moverse, una parte de su cuerpo y bajando otra, forma una como sinuosidad parecida a la que forman las ondas de los cuerpos fluidos. Pero en este caso ¡cuán débil y traída de lejos sería la semejanza!" Todo esto es de Hermosilla, censurando, no a Moratín, sino al pobre Meléndez. Si no se puede decir que una culebra es ondulosa, tampoco se puede decir que lo es una trenza de pelo, porque entre las dos cosas la semejanza, en cuanto a las *como sinuosidades*, es perfecta y completa. Pero la observación en sí misma nos parece infundada. La Academia, v. *ondear*, dice: "formar ondas los dobleces que se hacen en alguna cosa como el pelo, vestido, ropa, etc". Y desde que el pelo rizo hace ondas, y puede por consiguiente llamarse *ondoso*, ¿por qué no la culebra? Lo que hallamos de alambicado en esta materia es la censura del señor Hermosilla.

Epístola Moral a Don Simón Rodríguez Laso. Modelo de epístolas morales y de la elegante facilidad con que debe escribirse el verso suelto. ¿Quién al leer tan admirable poesía echa menos la rima? El asunto a la verdad es algo común pero la ejecución es acabada, y el pincel virgiliano.

Epístola Moral a Don Gaspar de Jovellanos. Casi tan buena como la anterior. Estas dos epístolas y el *Cántico de Lendinara* bastarían para probar que la corona dramática no es la más brillante de las que ciñen la frente de Inarco Celenio.

*Y la que osada desde el Nilo al Betis
sus águilas llevó:*

no dice bastante. Las águilas romanas dilataron su vuelo mucho más allá, por el oriente y occidente.

A un ministro sobre la utilidad de la historia. Magnífica amplificación de lugares comunes. El epíteto de *numen* dado a un rey nos parece algo semejante a la apoteosis de los emperadores romanos.

Dedicatoria de *La Mojigata* al príncipe de la Paz. Las dotes ordinarias de Moratín: elegancia sostenida y armonía perfecta. No hallamos fundamento para los encarecimientos de la fecundidad poética con que dice Hermosilla que su poeta favorito ha hermoñado un asunto estéril: *mutatis mutandis* vemos aquí la oda de Horacio *Scriberis Vario*.

IV

Conclusión

No seguiremos discutiendo los fallos de don José Gómez Hermosilla sobre las obras de Moratín y sobre los rasgos particulares a que contrae su atención en ellas. Su juicio acerca de la *Epístola a Andrés* * nos dará ocasión para examinar algunas de sus reglas generales relativas a ciertas modificaciones del pensamiento y de la expresión poética.

A los que juzguen sólo por autoridades, pareceremos, sin duda, presuntuosos, oponiendo nuestro modo de pensar al de un literato tan respetable por sus conocimientos filológicos, y que juntaba a este mérito el de manejar la lengua castellana con incomparable maestría. Pero los que sean capaces de juzgar por sí, digan, después de leído este artículo, si es injusticia o temeridad afirmar que Hermosilla sentó algunas veces, como inconcusos, hechos falsísimos, que, rectificados, dejan a descubierto la falacia de las doctrinas que pretendió apoyar en ellos.

Con motivo de la *Epístola a Andrés*, se propone probar que el estilo poético no consta de otros elementos que el de los escritores en prosa; y alega en primer lugar el ejemplo de los griegos y latinos. Sus aserciones nos parecen en parte dudosas, en parte erróneas. "Homero, dice, jamás se permitió quebrantar las reglas gramaticales que el uso tenía ya sancionadas". ¿Cómo puede nadie saberlo en el día? ¿Tenemos medios para comparar el lenguaje de Homero con el de la edad y el país en que salieron a luz sus poemas? Todo lo que sabemos de la lengua en que Homero poetizó, se reduce a las observaciones que filólogos de tiempos muy posteriores han hecho sobre las mismas obras que se le atribuyen. Se da por supuesto que en él todo es correcto y perfecto; se juzga de lo que pudo y debió decir por lo que dijo; y aplicando a las voces y frases de la *Iliada* y la *Odisea* los cánones gramaticales deducidos del lenguaje de la *Iliada* y de la *Odisea*, es imposible que no las hallemos gramaticalmente correctas. Pero prescindiendo de la oscuridad en que se hallan envueltas muchas cuestiones relativas a la edad de Homero, a su patria, a lo genuino de sus obras, y aun a su misma personalidad; admitiendo que este personaje, quizá no menos mitológico que Anfión y Orfeo, haya realmente existido, y no sea la personificación de toda una escuela poética; admitiendo, en fin, que Homero no haya empleado en sus cantos un lenguaje particular, sino el mismo que se hablaba en la Jonia en su tiempo, ¿podrá decirse de los otros poetas de la Grecia lo que al señor Hermosilla le plugo decir de Homero? ¿Han escrito todos ellos en el idioma que bebieron con la leche, sin mezclarlo con ciertas fórmulas, sin darle ciertas desinencias que constituían una especie de dialecto exclusivamente rapsódico o poético? ¿No es sabido (limi-

* *Obras* de Moratín, tomo 3, página 408, edición de París.

tándonos a un solo ejemplo) que en los coros de las tragedias atenienses, se hace uso de voces, frases y terminaciones que no eran del pueblo ateniense, ni se empleaban jamás en el diálogo de aquellas mismas tragedias? No nos pasa por el pensamiento recomendar esta práctica; pero sea buena o mala, el señor Hermosilla, alegando el ejemplo de los griegos para fundar su doctrina, se acoge a una autoridad que más bien podría citarse para defender la fraseología de Meléndez y Cienfuegos, a lo menos en parte.

Pasemos a los latinos. Los arcaísmos de Virgilio y Horacio son algunos más de los que indica el señor Hermosilla. No nos metemos en si contribuyen o no a la belleza y majestad del estilo: que los latinos lo creían así, no admite duda. "La antigüedad", dice Quintiliano, "da cierta dignidad a las palabras propias; las voces que no son del uso común hacen más venerable y majestuosa la expresión; y Virgilio, poeta de severísimo gusto, empleó con mucho primor esta especie de ornato"*. "Algunas locuciones antiguas", dice algo más adelante, "por su misma ancianidad nos agradan". He aquí, pues, que los latinos empleaban los arcaísmos para adornar sus versos, y que el mismo Quintiliano, uno de los oráculos de la escuela clásica, recomienda su uso. Lo que hay de reprehensible en esta materia, según los latinos, es la inoportunidad y la afectación: vicios de que ciertamente no puede disculparse a Meléndez y a sus deslumbrados imitadores.

Palabras rigurosamente nuevas. "No hay una en los dos poetas (Horacio y Virgilio) que no se usase en su siglo". Pero sobre esta materia no puede haber mejor autoridad que la del mismo Horacio:

*Y si expresar acaso te es forzoso
cosas antes tal vez no conocidas,
con prudente mesura inventa voces
del rudo antiguo Lacio no escuchadas...
¡Pues qué! ¿a Virgilio negará y a Vario
lo que a Cecilio y Plauto otorgó Roma?
¿O mirará con ceño que yo propio
con mi humilde caudal, si alguno junto,
aumente el común fondo? ¿Y no lo hicieron
Ennio y Catón con peregrinas voces
la patria lengua enriqueciendo un día?
Siempre lícito fue, lo será siempre,
con el sello corriente acuñar voces.
Como, al girar el círculo del año,
sacude el bosque sus antiguas hojas,
y con suave verdura se engalana;
así por su vejez mueren las voces,
y nacen otras, viven y campean
con vigor juvenil.*

(Traducción de Martínez de la Rosa).

Así se defiende Horacio a sí mismo y a Virgilio contra los Hermosillas de su tiempo, que les echaban en cara el uso de voces y frases nuevas.

* *Institutione Oratoria*, libro 8, capítulo 3.

Don José Gómez Hermosilla censura con merecida severidad las extravagancias del estilo galo-salmantino; pero, si su crítica es casi siempre justa, los principios en que la funda son exagerados, y aun falsos; y sobre todo, no hallamos que señalen de un modo preciso los límites entre lo lícito y lo que no lo es en materia de innovaciones de lenguaje.

Entre éstas, da Hermosilla un grado especial de criminalidad a la conversión de los verbos neutros o intransitivos en activos, como si no fuera ésa una tendencia natural de las lenguas, y como si no se encontrasen de esas conversaciones en los escritores más correctos, o no fuesen más bien un mérito las osadías de esa clase, cuando son suaves, cuando están preparadas, cuando no hay el prurito de emplearlas a cada paso. Virgilio y todos los buenos poetas las usaron. Ahí está, sin pasar de la égloga segunda, el *ardebat Alexim*. Ahí está el *insanit amores* de Propertio, que es como si dijéramos *loquear amores*. Ahí está el verso de Juvenal:

Qui Curios simulant et bacchanalia vivunt,

verso, que peca dos veces mortalmente contra los mandamientos de Hermosilla, dando a *simulant* un acusativo de persona, como si dijésemos *simular Catones*, en vez de *simular las virtudes de los Catones*, y haciendo a *vivunt* transitivo, como si en castellano se dijese *vivir bacanales*. Ahí está el *sulcos el vincta crepa mera* de Horacio, el *garrir libellos* del mismo, etc., etc. El curioso puede consultar el capítulo *sobre los verbos neutros o falsamente llamados así* de la *Minerva* del Brocense, en que este ingenioso y erudito filólogo aglomera innumerables ejemplos de la misma especie, no sólo de poetas, sino de oradores e historiadores; y saca por conclusión que no existe verbo alguno de los llamados *neutros* que no sea susceptible de usarse como transitivo; y que, en realidad, no hay una diferencia esencial entre lo uno y lo otro. Es inconcebible la precipitación con que Hermosilla afirma que “no se hallarán ciertamente en ninguno de los dos poetas” (Virgilio y Horacio), “ni en ningún otro clásico latino, con acusativo de persona que padece, como dicen los gramáticos, los verbos *gemo* y sus compuestos”, sin acordarse del

*...gemens ignominiam plagasque superbi
victoris...* (Geórgicas, III, 226);

ni del

*Nunc Amyci casum gemit, et crudelia secum
Fata Lyci, fortemque Gyan, fortemque Cloanthum.*
(Aeneida, I, 221);

ni del *ingemuise leones interitum*, de la égloga quinta; ni del *Ityn flebiliter gemens* de Horacio; ni de varios pasajes de Ovidio, en que *gemo* se usa con el acusativo de que habla Hermosilla, o en que tenemos la

forma pasiva *vita gemenda, fortuna gemenda*, que lo supone. Verdaderamente anduvo desgraciado nuestro crítico en tomar para muestra de su aserción un verbo de cuyo uso transitivo hay tantos ejemplos aun en la prosa latina.

De que un verbo se haya usado hasta ahora como intransitivo no se sigue que haya en su significado algo que rechace absolutamente el uso contrario, de manera que no sea capaz de acomodarse a él en situación alguna. Regístrese el *Diccionario de la Academia*; y se encontrará multitud de verbos, que pasaban antes por neutros, y se emplean ya corrientemente como activos. *Quebrar*, por ejemplo, significaba estallar, romperse, y en este sentido se dice todavía, "La verdad adelgaza, pero no quiebra". Tan neutro era *llorar* como *gemir*; y si el primero pudo dejar de serlo, ¿por qué no el segundo? *Anhelar* es respirar con dificultad; y como corriendo ansiosos tras un objeto, se hace difícil la respiración, *anhelo* vino a ser *deseo vehemente*, y se dijo *anhelar honores, empleos, riquezas*. *Suspirar* es dar suspiros, acepción naturalmente intransitiva; y nadie por eso se atreverá a reprobar aquella lindísima cuarteta de Lope de Vega:

*Pasaron ya los tiempos
en que, lamiendo rosas,
el céfiro bullía
y suspiraba aromas.*

La conversión del neutro en activo puede ser viciosa, y puede ser, no sólo permitida, sino elegante y enérgica: todo depende de la oportunidad, de la preparación, de los adjuntos; y en la destreza y tino para sacar partido de estos adminículos, es en lo que consiste el primor del estilo. Sucede con esta clase de expresiones figuradas lo que con todas las galas de la elocución: la oportunidad les da esplendor; la afectación las aja.

Otro grave delito, según nuestro crítico, es el uso del nombre abstracto por el concreto. "No se verá que Virgilio y Horacio dijese *silvosam solitudinem* por *silvam solitariam*, como lo hizo en castellano Cienfuegos". A nosotros no nos parece muy oportuno este ejemplo. *Soledad* tiene, entre otras acepciones, la de *lugar desierto*, y *selvoso* es lo que abunda de selva, con que no hay que hacerse mucha violencia para concebir que las dos palabras unidas signifiquen un lugar solitario cubierto de selvas. No hay aquí en rigor una conversión de lo concreto en abstracto; no hay tropo ni figura alguna; las palabras están tomadas en sentido propio.

Contraigámonos al caso en que hay una verdadera conversión de lo concreto en abstracto. Esta es una manera de locución que, como todas las otras, puede ser buena y puede ser mala, según su oportunidad, y los adjuntos que la acompañen. Virgilio y Horacio y todos los poetas

del mundo la han empleado, porque esa transformación es uno de los recursos del arte para ennoblecer las frases vulgares, agrandar y hermo-
 sear los objetos. Pudiéramos comprobarlo con muchos ejemplos; mas,
 para no cansar a nuestros lectores, nos limitaremos a aquel admirado
 pasaje del libro segundo de la *Eneida*, en que Virgilio describe la marcha
 de las falanges griegas *per amica silentia lunae*, por entre el propicio
 silencio de la luna, como si fuesen atravesando, no un espacio silen-
 cioso, iluminado por el astro de la noche, sino el silencio mismo. Esta
 conversión de lo abstracto en concreto es, como la de lo neutro en activo,
 un instinto natural de las lenguas: especie de tropo que, aceptado por
 el uso, llega por fin a emplearse corrientemente, y deja de serlo. Así la
Divinidad es Dios; y *una beldad* es una mujer bella; y *un guardia* es un
 soldado; y *vanidades* son los objetos materiales que sirven de pábulo a
 la vanidad. Abrase cualquier diccionario, y se verán mil ejemplos de esa
 propensión de las lenguas. El señor Hermosilla hubiera querido que
 no se alterase nunca en lo más mínimo el significado de las expresiones
 recibidas, cuando cabalmente, en esas transiciones, en ese empleo de
 una idea como signo de otra, es en lo que se lucen la imaginación y el
 ingenio de los más favorecidos escritores. No vemos tanta severidad de
 principios ni en los modelos que reverencia, ni en sus propios escritos,
 ni en la doctrina de los antiguos. *Audendum est*, diremos nosotros a
 los jóvenes con Quintiliano; pero les repetiremos con este mismo legis-
 lador de la escuela clásica: *sed ita demum, si non appareat affectatio*.

V

Anacreónticas de Meléndez Valdés ³⁵

O D A 1ª

DE MIS CANTARES

En esta composición, se lee la siguiente estrofa:

*Tú, de las roncadas armas,
 Ni oirás el son terrible,
 Ni, en mal seguro leño,
 Bramar las crudas sirtes.*

“Las sirtes, que son unos bancos de arena”, advierte Hermosilla, “no
 braman; las que braman son las olas al encontrarse con ellas: *Furit
 aestus arenis*, y no *Furit arena*, dijo Virgilio”.

[Bello replicaba:]

Censura injusta. Las sirtes braman, hablando poéticamente, aunque
 en verdad no sean ellas, sino las aguas las que dan el bramido. De la
 misma manera que:

Nunc nemora ingenti vento, nunc littora plangunt
(Virgilio),

aunque no sean las selvas, ni las playas lo que gime, sino el viento en ellas. Si Virgilio dijo: *Furit aestus arenis*, y no *Furit arena*, porque así le vino a cuento, en otra parte, dijo: *Resonantia littora*, y no *Ventus littoribus resonans*, por el mismo motivo. Pero no hay necesidad de buscar ejemplos. Nada más trillado en poesía, que el *susurro de las hojas*; y se sabe que no son ellas las que susurran, sino el viento. Si hemos de creer a Hermosilla, no podrá ya decirse que suena cosa alguna en el mundo, excepto el aire.

ODA 2ª

EL AMOR MARIPOSA

En esta composición, Meléndez dice que el Amor

*Tornóse en mariposa,
Los bracitos, en alas,
Y los pies ternezuelos,
En patitas doradas.*

"Los diminutos *bracitos, patitas*", advierte Hermosilla, "son y serán siempre voces demasiado humildes, aun para las anacreónticas, por más que Meléndez y sus discípulos se hayan empeñado en dar carta de hidalguía a esta clase de palabras, introduciéndolas en composiciones del tono más elevado".

[Bello replicaba:]

No suscribimos a esta sentencia. Parecen humildes esos diminutivos, porque desgraciadamente lo han querido así los clásicos, desterrándolos hasta de composiciones en que pudieran muy bien tener cabida. Si no, dígasenos: ¿son de mal gusto los diminutivos de Catulo?; ¿no dan suavidad y blandura al estilo de sus versos? Si no sucede lo mismo en castellano, no se culpe a la lengua, sino a los poetas que han querido hacerla inadecuada a todo género de asuntos.

ODA 3ª

A UNA FUENTE

Hermosilla declara que "es bastante bonita".

[Bello juzgaba que la descripción contenida en ella parecía algo débil.]

Entre varias críticas de detalle, Hermosilla reprueba el que Meléndez aplicase a la culebra el epíteto de *ondosa*.

"No hay bastante propiedad. Ondoso o undoso se dice del mar y del viento, y significa que ambos fluidos están agitados, y forman lo que llamamos *ondas*; pero a la culebra, que es un cuerpo sólido, no puede convenir aquel epíteto, sino por una muy estudiada y aun alambicada metáfora, para dar a entender que levantando, al moverse, una parte de su cuerpo y bajando otra, forma una como sinuosidad parecida a las que forman las ondas de los cuerpos fluidos. Pero en este caso, ¡cuán débil y traída de lejos sería la semejanza!".

[Bello, en el 3º de los artículos relativos a las poesías de Moratín, hace notar que este poeta, en el idilio titulado *La Ausencia*, pone este verso:

La ondosa trenza deslazada al viento;

y recuerda el precedente trozo de Hermosilla para sorprenderle en flagrante delito de parcialidad.]

[Por su parte, Bello hacía a la oda 3ª de Meléndez dos críticas, que Hermosilla no formuló.]

Esa composición empieza así:

¡Oh cómo en tus cristales,
Fuentecilla risueña,
Mi espíritu se goza,
Mis ojos se embelesan!
Tú, de corriente pura,
Tú, de inexhausta veta,
Trasparente te lanzas
De entre esa ruda peña.
Do a tus linfas fugaces
Salida hallando estrecha,
Murmullante te afanas
En romper sus cadenas.

¿Puede decirse que una fuente que se lanza de una piedra por una salida estrecha rompe las *cadena de la piedra*?

¿Qué semejanza hay entre una cadena y una salida estrecha?

Meléndez, en la misma composición, se expresa como sigue:

Con su plácida sombra,
Tu frescura conserva
El nogal, que pomposo
De tu humor se alimenta;
Y en sus móviles hojas,
El susurro remeda
De tus ondas volubles,
Que, al bajar, se atropellan.

El *susurro*, decía Bello, no es el sonido propio de las "ondas volubles, que al bajar, se atropellan".

ODA 4ª

EL CONSEJO DEL AMOR

El poeta se figura en esta pieza haber sorprendido al céfiro rogando a una rosa que le permita besarla.

"Está bien escrita", dice Hermosilla, "y no tiene defecto alguno de elocución; pero es algo larga, la alegoría del céfiro se prolonga demasiado, y reducida toda la composición a un pensamiento capital, está éste muy desleído. Por lo demás la ficción es ingeniosa y la aplicación adecuada".

La ficción en sí misma es defectuosa. ¿Para qué necesita el céfiro de rogar a una rosa que le permita besarla? Si el aire se mueve, ¿no tocará todas las flores que se hallen a su alcance, que es todo lo que significa ese beso?

Se dirá que la rosa y el céfiro están personificados. Pero, si la personificación poética se limita a dar vida a lo inanimado, puede muy bien suponerse que la rosa y el céfiro se halagan mutuamente, y reciben placer en halagarse; pero pasar más allá es faltar a aquella especie de verdad de que ni aun la poesía está dispensada. ¿Qué hace el rendido céfiro, cuando dirige sus requiebros a la rosa? ¿Sopla, o no sopla? Si no sopla, no hay céfiro; y si sopla, no puede dejar de besar, aunque quiera, sin necesidad de permiso alguno.

Demasiado material parecerá esto a muchos; pero si el fondo de toda personificación poética debe ser una cosa real, quisiéramos que se nos dijera qué es lo que pasa a la vista del poeta entre la rosa y el céfiro que corresponda a la súplica del amante, y a la esquivéz de la amada.

ODA 5ª

DE LA PRIMAVERA

Hermosilla comenta como sigue esta composición:

"Es puramente descriptiva, pero muy graciosa; y los versos todos fáciles y suaves. Sólo noto dos ligeros descuidos.

"1º En la estrofa sexta, dice:

*El céfiro de aromas
Empapado, que mueven
En la nariz y el seno
Mil llamas y deleites.*

"Mover la llama va bien; pero mover deleites, por excitar o causar, no es bastante exacto.

"2º En la décima, hablando de las aves, se dice:

Y en los tiros sabrosos
Con que el Ciego las hiere,
Suspirando delicias,
Por el bosque se pierden.

"Aquí hay dos cosas: 1ª el complemento, *en los tiros*, o no tiene verbo, o se refiere al *suspirando*, o al *se pierden*. En el primer caso hay falta de sentido; en el segundo, impropiedad; porque *en los tiros* no se *suspira*, ni, en *ellos*, *se pierden* las aves. 2ª El verbo neutro *suspirar* está hecho transitivo por una licencia, o más bien especie de neologismo, de que ya se burló en su tiempo el autor de *La Gatomaquia*".

[Don Andrés Bello acotaba como sigue este comentario de Hermosilla.]

Mover llamas. Se dice con propiedad *mover las pasiones*, esto es, darles dirección, impelerlas ya a un objeto, ya a otro, como lo hacen los oradores, en una palabra, excitarlas. Pero, aunque metafóricamente la *llama* es *amor*, no puede decirse *mover llamas* por *excitar amores*, porque *mover llamas*, en su significado propio, es llevarlas de un lugar a otro, no encenderlas, ni atizarlas. Si se emplea metafóricamente una combinación de dos palabras, no basta que cada una considerada aparte se preste a la metáfora: es preciso que el juego que forman las dos en su sentido propio corresponda al juego metafórico que se desea representar con ellas. La expresión pudiera pasar en otra clase de estilo o de obra; ni a la anacreóntica, ni al asonante, se permiten semejantes licencias.

Mover deleites, como lo observa Hermosilla, no es bastante exacto.

Además, la unión de *llamas* y *deleites* es intolerable: lo propio y lo metafórico pertenecen a dos mundos distintos.

Y en los tiros sabrosos. Lo que hay de malo en esta copla es el *en* por *a*: *a los tiros* es *a causa de los tiros*, que fue sin duda lo que quiso el poeta.

Suspirar delicias, no es impropio, como quiere el señor Hermosilla, fundándose en una razón de muy poco peso.

Suspirar es frecuentemente neutro; pero esto no quita que tome a veces un acusativo, como suele suceder con otros verbos neutros, y como lo prueba el participio pasivo *suspirado*, *suspirada*. En poesía, se suspira todo aquello que va de algún modo envuelto en el suspiro. Así, y por eso, el mismo autor de *La Gatomaquia* se expresó muy bella y poéticamente cuando dijo:

Pasaron ya los tiempos
En que, lamiendo rosas,
El céfiro bullía,
Y suspiraba aromas.

[Bello hacía a la oda 5ª de Meléndez una crítica de detalle en que Hermosilla, a pesar de su rigorismo, no paró mientes.]

La estrofa tercera es como sigue:

*El alba de azucenas
Y de rosa las sienes
Se presenta ceñidas,
Sin que el cierzo las hiele.*

Este *las de las hiele*, ¿se refiere a *azucenas* y *rosa*, o a *sienes*?

ODA 6ª

A DORILA

"Hermosa y legítima anacreóntica", dice Hermosilla. "Nada hay que notar en ella".

[Bello creía que esta composición daba materia para observaciones de la clase de aquellas que hacía Hermosilla.]

*La vejez luego viene
Del amor enemiga,
Y entre fúnebres sombras
La muerte se avecina,*

*Que escuálida y temblando,
Fea, informe, amarilla,
Nos aterra, y apaga
Nuestros fuegos y dichas,*

*El cuerpo se entorpece,
Los ayes nos fatigan,
Nos huyen los placeres,
Y deja la alegría.*

No es del todo legítimo el *apagar los fuegos y dichas*. Aquí tenemos otra vez lo metafórico y lo natural bajo una misma relación. Además, no se *apagan las dichas*: la expresión es demasiado licenciosa para una oda ligera en verso asonante.

Los *ayes nos fatigan* quiere decir, no que las penas nos aquejan, sino que produce fatiga el exhalarlos.

ODA 7ª

DE LO QUE ES AMOR

"Digo lo mismo que de la anterior en cuanto a los pensamientos", escribe Hermosilla; "pero en la elocución hay algún pecadillo. En la estrofa cuarta, se dice:

*Peru cuando aguardaba
No hallar ansias ni voces,
Que a la gloria alcanzasen
De una unión tan conforme;*

y en ello hay bastante que reparar. 1º El poeta quiso decir que espe-

raba no hallar voces bastante expresivas para dar a conocer la felicidad de que gozaba en su deliciosa unión con Dorila; pero la expresión que emplea es vaga y oscura, pues aunque, por contexto adivinamos su intención, las palabras no la declaran suficientemente. ¿Qué puede significar aquello de que *no aguardaba hallar ansias ni voces que alcanzasen a la gloria de su unión?* ¿Qué es *alcanzar a una gloria*, y cómo las voces y las ansias pueden alcanzarla? 2º Las voces pueden no alcanzar a explicar la alegría y el placer de un amante correspondido; pero las *ansias* nada explican ni expresan, antes bien necesitan ser expresadas por medio de lágrimas, suspiros y voces afectuosas. 3º El último verso es algo duro para tan suave anacróntica:

De una unión tan conforme.

4º Esta expresión es débil y prosaica.

"También se dice en la estrofa quinta que las dos tortolitas

*Con sus ansias y arrullos
Ensordecen el bosque.*

Que le ensordezcan con sus arrullos, lo entiendo; pero con sus *ansias*, no veo cómo pueda ser. Las *ansias* son las conmociones o agitaciones interiores que siente el que está afligido; y mientras no se manifiestan por medio de los suspiros, el llanto o las palabras, no pueden ensordecir a nadie; y aun entonces no son ellas las que ensordecen, sino el ruido de los signos con que se dan a conocer. Añádase que la voz *ansias* está repetida con demasiada proximidad".

[Bello, por su parte, observaba lo que sigue:]

Tiene mucha razón Hermosilla en cuanto a lo impropio y oscuro de *ansias* en los dos pasajes que cita.

Unión conforme es una expresión elegante, usada por varios poetas en el significado de *unión producida por la conformidad de genios, voluntades*, etc.

Una unión es duro.

ODA 8ª

A LA AURORA

*Salud, riente aurora,
Que, entre arreboles, vienes
A abrir a un nuevo día
Las puertas del oriente.*

[He aquí la observación que Hermosilla hace a esta estrofa:]

"Se dice bien, por ejemplo, que los pajarillos con su canto suave saludan a la aurora; pero, hablando con ella un poeta, decirla: *Salud, divina Aurora*, a mí no me suena bien: me parece que es la fórmula francesa: *je vous salue*. Y sin duda por esto el autor de la *Epístola a Andrés* censura el *Salud, lúgubres días*, del mismo Meléndez".

Ni Hermosilla, ni Moratín tuvieron razón en ridiculizar este saludo. *Salud*, empleado interjeccionalmente, significa lo que en latín *ave*, *salve*, a la salutación inicial, como *adiós*, en el latín, *vale*, a la salutación final o de despedida, si bien es de notar que la primera es mucho menos usada.

LA ILIADA, TRADUCIDA POR
DON JOSE GOMEZ HERMOSILLA ³⁶

De todos los grandes poetas, ninguno opone tantas dificultades a los traductores, como el padre de la poesía, el viejo Homero. A ninguno quizá de los autores profanos, le ha cabido la suerte de ser traducido tantas veces; y sin embargo de esto, y de haber tomado a su cargo esta empresa escritores de gran talento, todavía se puede decir que no existe obra alguna que merezca mirarse como un trasunto medianamente fiel de las ideas y sentimientos, y sobre todo de la *manera* del original griego; que nos trasporte a aquellos siglos de ruda civilización, y nos haga ver los objetos bajo los aspectos singulares en que debieron presentarse al autor; que nos traslade las creaciones homéricas puras de toda liga con las ideas y sentimientos de las edades posteriores; que nos ponga a la vista una muestra genuina del lenguaje y de la forma de estilo que les dan en su idioma nativo un aire tan peculiar y característico; en una palabra, que nos dé, en cuanto es posible, a todo Homero con sus bellezas sublimes, y que no nos dé otra cosa, que Homero.

Se han hecho sin duda con los materiales homéricos obras que se leen con gusto, y que hacen de cuando en cuando impresión profunda; pero obras que apenas merecen el título de traducciones. El defecto más general en ellas ha sido el de querer cubrir la venerable sencillez del original con adornos postizos, que se resienten del gusto moderno: a la verdad, se sustituye la exageración; al calor, la énfasis. Otras veces se ha querido verter con fidelidad; mas por desgracia, en una versión escrupulosa de Homero, es más difícil contentar a la generalidad de los lectores, que en una versión licenciosa, porque lo natural y simple, que es el género de que Homero no sale nunca, ni aun en los pasajes de más vigor y magnificencia, no se puede transportar, sino con mucha dificultad, de una lengua a otra, y sin correr mucho peligro de degenerar en prosaico y rastrero.

Se ha pretendido que el traductor de una obra antigua o extranjera debe hacer hablar al autor que traduce como éste hubiera probablemente hablado, si hubiera tenido que expresar sus conceptos en la lengua de aquél. Este canon es de una verdad incontestable; pero sucede con él lo que con todas las reglas abstractas: su aplicación es difícil. En todo idioma, se han incorporado recientemente, digámoslo así, multitud de hechos y nociones que pertenecen a los siglos en que se han formado,

y que no pueden ponerse en boca de un escritor antiguo, sin que de ello resulten anacronismos más o menos chocantes. ¡Cuántas voces, cuántas frases de las lenguas de la Europa moderna envuelven imágenes sacadas de la religión dominante, del gobierno, de las formas sociales, de las ciencias y artes cultivadas en ella; cuántas voces y frases que fueron en su origen rigurosamente técnicas, empleadas luego en acepciones secundarias, han pasado a la lengua común, y han entrado hasta en el vocabulario del vulgo! ¿Y pudiéramos traducir con ellas las ideas de un poeta clásico, y de los personajes que él hace figurar en la escena, sin una repugnante incongruencia? Pues de esta especie de infidelidad adolecen a veces aun las mejores traducciones; y lo que es más notable, traductores ha habido que la han juzgado lícita, y que, en la versión de un autor antiguo, han preferido las voces selladas con una estampa enteramente moderna, teniendo otras de que echar mano para reproducir con propiedad y pureza los pensamientos del original. Parecerá increíble que, traduciendo a César o a Tácito, se dé a la *Galia* el nombre de *Francia*, y a la *Germania*, el de *Alemania*. Pues así se ha hecho, y por hombres nada vulgares.

La infidelidad de que acabamos de hablar es menos difícil de evitar, y menos común, que la que consiste en alterar la contextura de los períodos, desnaturalizando el lenguaje y estilo del original. *La Biblia* o *La Iliada* traducidas en giros ciceronianos o virgilianos podrían ser obras excelentes; pero no serían *La Biblia*, ni *La Iliada*. Y como lo que forma más esencialmente la fisonomía de un escritor de imaginación es su lenguaje y estilo, las traducciones que no atienden a conservarlos, aunque bajo otros respectos tuvieran algunas cualidades recomendables, carecerían de la primera de todas.

No hay poeta más difícil de traducir, que Homero. Se pueden tomar las ideas del padre de la poesía, engalanarlas, verterlas en frases elegantemente construidas, paliar o suprimir sus *inocentadas* (como las llama con bastante propiedad el nuevo traductor de Homero don José Gómez Hermosilla), presentar, en suma, un poema agradable con los materiales homéricos, sin alejarse mucho del original. Esto es lo que hizo Pope en inglés, y lo que han hecho los más afamados traductores de *La Iliada* y de *La Odisea* en verso y en prosa. Pero esto no basta para dar a conocer a Homero. No puede llamarse fiel la traducción de un poeta que no nos dé un trasunto de las revelaciones de su alma, de su estilo, de su fisonomía poética. El que, por evitar ciertos modos de expresión que no se conforman con el gusto moderno, diese a las frases del original un giro más artificioso, haría desaparecer aquel aire venerable de candor y sencillez primitiva, que, si bien no es un mérito en los escritores de una remota antigüedad, que no pudieron hablar, sino como todos hablaban en su tiempo, no deja por eso de contribuir en gran parte al placer con que los leemos. La simplicidad, la negligencia, el desaliño mismo deben aparecer en una traducción bien

hecha. Suprimirlos o suavizarlos es ponernos a la vista un retrato infiel. Otro tanto decimos de una multitud de ideas o imágenes que nos hacen columbrar las opiniones, las artes, las afecciones de una civilización naciente. En una palabra, el traductor de una obra de imaginación, si aspira a la alabanza de una verdadera fidelidad, está obligado a representarnos, cuan aproximadamente pueda, todo lo que caracterice el país, y el siglo, y el genio particular de su autor. Pero ésta es una empresa que frisa con lo imposible respecto de Homero, sobre todo, cuando la traducción ha de hacerse en una lengua como la castellana, según se habla y escribe en nuestros días.

Que don José Gómez Hermosilla, aunque trabajó mucho por acercarse a este grado de fidelidad, no pudiese lograrlo completamente, no debe parecer extraño al que sea capaz de apreciar toda la magnitud de la empresa. No sería justo exigir en este punto más que aproximaciones. Pero no es un suceso completo lo que echamos de menos. Los defectos que vamos a notar son de aquellos que un hombre de su fino gusto, y un tanto consumado maestro de la lengua, pudo tal vez haber evitado, si se hubiera prescrito reglas más severas para el desempeño de los deberes de traductor. Ni notaríamos esta especie de faltas, si él mismo no anunciase, en su prólogo, que su versión está hecha con la más escrupulosa fidelidad. Es verdad que rectifica este anuncio, previniendo que se ha tomado la licencia de suprimir epítetos de pura fórmula, o notoriamente ociosos, y de añadir algunos que le parecieron necesarios. Pero esto es cabalmente de lo que debía haberse abstenido un traductor que se precia de escrupuloso.

Los epítetos de fórmula son característicos de Homero. Son un tipo especialísimo de la poesía de los rapsodos; y era necesario conservarlos todas las veces que fuese posible. Suprimirlos, como lo hace casi siempre Hermosilla, es quitar a Homero una facción peculiar suya, y de la poesía de su siglo, y aun puede decirse de todas las poesías primitivas, pues vemos reproducirse la misma práctica en los romances de la media edad. Homero siembra por todas partes esta clase de epítetos, sin cuidarse de su relación con la idea fundamental de la cláusula, y aun a veces en oposición a ella. Júpiter es el *aglomerador de las nubes*, aun cuando, sentado en el Olimpo, no piense en suscitar tempestades. Aquiles es el héroe *de ligeros pies*, aun en las discusiones del consejo de jefes, cuando de nada menos se trata, que de dar alcance a un enemigo. Agamenón es *gloriosísimo*, aun en la boca de Aquiles airado, que le increpa su soberbia y codicia. No consulta Homero para el empleo de semejantes dictados más que las exigencias del metro. El *aglomerador de las nubes*, y el *de pies ligeros* son cuñas de que se sirve para llenar ciertos huecos de sus hexámetros. En una palabra, son justamente lo que llamaríamos *ripio* en un poeta moderno. Homero, pues abunda en rípios. Ellos dan una estampa peculiar a su estilo; y un traductor que los omita, de intento falta al primero de sus deberes. Homero, según Hermosilla, es un modelo perfecto. El, pues, menos que nadie, debió

pensar en corregirle. Pero ni había necesidad de hacerlo, porque, para los lectores instruidos, los ripios de Homero no son más que señales de anti-güedad, rasgos de una sencillez venerable, que no carecen de gracia, y que se le perdonan con gusto, porque hacen resaltar con más brillo las bellezas de primer orden que disemina profusamente en sus versos, y que, en las épocas más adelantadas, han podido apenas imitarse.

En cuanto a la agregación de ciertos epítetos que al señor Hermosilla le parecieron necesarios, es preciso distinguir. Traduciendo de verso a verso, no pueden menos que omitirse a veces algunas ideas accesorias, y recíprocamente se hace a menudo indispensable añadirlas a los conceptos fundamentales del poeta que se traduce. Sin esto, no sería posible traducir de verso a verso. Pero el traductor debe hacer en el segundo caso lo mismo que hubiese hecho el autor llenando los huecos con aquellas cuñas y ripios, y epítetos que sirven para el mismo objeto en el original. De esta manera, una versión fiel de Homero reproduciría los mismos elementos del texto griego, aunque no colocados precisamente en los mismos parajes; y los epítetos que se suprimiesen en un lugar, porque lo requiere el metro, aparecerían después en otro donde el metro lo consintiese, o lo exigiese. Así, no sólo es permitido, sino necesario, el agregar nuevos epítetos; pero es menester que todos ellos estén marcados con el sello particular del autor, y pertenezcan, por decirlo así, a su repuesto. Nadie puede prohibir la agregación de ciertos adornos que se introducen para vestir o hermosear lo que trasladado fielmente pudiera aparecer demasiado desnudo. Si, en Homero, nada falta, y nada sobra, como pretende el señor Hermosilla, que, en este punto, no cede a los más supersticiosos admiradores del cantor de Aquiles, ¿por qué amplifica sin necesidad el original? ¿por qué lo adorna? Los aditamentos de esta especie son verdadera infidelidad.

En los diálogos de Homero, se observa universalmente una regla que les da un carácter peculiar, que hubiese debido conservarse. Todo razonamiento es precedido de uno o más versos que anuncian al interlocutor. Después de lo cual, se pone generalmente en el verso que sigue: *Así dijo, así habló fulano*, etc. La conducta de Homero en esta parte es característica de una época poco adelantada; y por eso, la encontramos también en los romances de la Edad Media.

El señor Hermosilla, abandonando en esta parte la huella de Homero, ha solido dar a los diálogos un aire que desdice de la manera antigua.

*Con imperiosa voz y adusto ceño,
Mandó que de las naos se alejase,
Y al precepto, añadió las amenazas:
Viejo, le dijo, nunca en este campo
A verte vuelva yo (I-48).*

*Pero, alejado ya de los aqueos,
Mientras andaba, en doloridas voces,
Pidió venganza al hijo de Latona.
—Escúchame, decía, pues armado*

*Con el arco de plata ha defendido
Siempre tu brazo (I-66).*

Al verso 212, dos razonamientos, uno de Agamenón, y otro de Aquiles, están enlazados así:

—..... *La que por voto
General me ofrecieron los aquivos
Vuelve al paterno hogar. —Respondió Aquiles:
¡Glorioso Atrida! (I-212).*

Véase ahora la manera uniforme del más antiguo de los poetas:

*Impresionante lo despidió; y añadió palabras amenazadoras:
—¡Viejo!, no vuelva yo jamás a verte cerca de las huecas naves, etc.*

Y después, habiéndose separado, encarecidamente rogóle el anciano al rey Apolo, el que parió Latona, la de hermosos cabellos:

—Escúchame, oh tú, que cargas el arco de plata, y patrocinas a Crisa, etc.

—Porque ya todos veis que he perdido mi premio.

Mas respondióle seguidamente el noble Aquiles de ligeros pies:

—Atrida, lleno de gloria, el más codicioso de los hombres, etc.

¿No se percibe en este sencillo y siempre uniforme encadenamiento de las varias arengas un dejo sabroso de antigüedad que se echa menos en la versión castellana? ¿No es prosa, y vil prosa, aquel *respondió Aquiles* que había precedido en el verso 150, y se repite en el 214, y aquel *Agamenón le dijo* del verso 231, y el *respondió el Atrida* del verso 300, y el *Minerva respondió* del verso 358? ¿No hubieran sido más convenientes en estos pasajes y tantos otros los *epítetos de fórmula* del viejo Homero, que la rastrera desnudez de su traductor?

Sucede otras veces que el señor Hermosilla es parafrástico sin necesidad, y deslía una expresión en una frase trivial. Tersites, improperando a los griegos su servilidad, emplea aquel enérgico exordio *O aqueas, no ya aqueos*, imitado felicísimamente por Virgilio:

O vere phrygiae, nec enim phryges.

y vertido en castellano

..... *Y vosotros!
Cobardes, sin honor, que apellidaros
Aqueas, y no aqueos, debierais!*

La célebre despedida de Héctor y Andrómaca en el libro VI, bellísima ciertamente en el original, es fría y desmayada en la traducción. Este solo pasaje bastaría para justificar nuestro juicio sobre el talento poético de Hermosilla. Animado, rápido, elocuente en la prosa, no sabe dar a los

versos armonía ni fuego, ni hablar el lenguaje de los afectos. De puro natural, es prosaico; y lo peor es que, a pesar de esta rastrera naturalidad, no siempre traduce fielmente a Homero. ¿Hay algo en los versos que si-
guen que dé una idea del lenguaje homérico?

*¡Infeliz! tu valor ha de perderte,
Ni tienes compasión del tierno infante,
Ni de esta desgraciada, que muy pronto
En viudez quedará; porque los griegos,
Cargando todos sobre ti, la vida
Fieros te quitarán. Más me valiera
Descender a la tumba, que privada
De ti quedar; que, si a morir llegases,
ya no habrá para mí ningún consuelo,
Sino llanto y dolor. Ya no me quedan
Tierno padre, ni madre cariñosa.
Mató al primero el furibundo Aquiles,
Mas no le despojó de la armadura,
Aun saqueando a Teba; que a los dioses,
Temía hacerse odioso. Y el cadáver
Con las armas quemando, a sus cenizas
Una tumba erigió; y en torno de ella,
Las ninfas que de Júpiter nacieron,
Las Oréades, álamos plantaron.
Mis siete hermanos, en el mismo día,
Bajaron todos al Averno oscuro;
Que a todos, de la vida despiadado
Aquiles despojó, mientras estaban
Guardando los rebaños numerosos
De bueyes y de ovejas. A mi madre,
La que antes imperaba poderosa
En la rica Hipoplacia, prisionera
Aquí trajo también con sus tesoros;
Y admitido el magnífico rescate,
La dejó en libertad; pero llegada
Al palacio que fuera de su esposo,
La hirió Diana con aguda flecha.
¡Héctor! tú sólo ya de tierno padre,
Y de madre, me sirves, y de hermanos,
Y eres mi dulce esposo. Compadécete
A esta infeliz; la torre no abandones;
Y en orfandad, no dejes a este niño,
Y cuida a tu mujer. En la colina,
De silvestres higueras coronada,
Nuestra gente reúne; que es el lado
Por donde fácilmente el enemigo
Penetrar puede en la ciudad, y el muro
Escalar de Ilión. Hasta tres veces,
Por esa parte, acometer tentaron
Los más ardidos de la hueste aquea:
Los ayacos, el rey Idomeneo,
Los dos Atridas, y el feroz Diomedes,
O ya que un adivino este paraje
Les hubiese mostrado, o que secreto
Impulso los hubiese conducido.*

¡Infeliz! Es el vocativo homérico *δαίμόνιε*, que, como otras muchas voces homéricas, no se sabe a derechas lo que significa. En este verso, es

infeliz, y parece que tiene algo de afectuoso y dolorido; y en el verso 327 del libro II, es también *infeliz* en tono de reprensión y vituperio. En el 308 del libro II, es *capitán valiente*, y lleva una expresión de respeto y cariño; pero en el 54 del IV, es *cruel* con el acento amargo de la cólera y la reconvención; y en el 868 del VI es *gallardo* con algo de lisonja y zalamería; al paso que, en el 549 del VI, se traduce en ¡*mal hora nacido!* que es de lo más fuerte que puede encontrarse en el vocabulario de los denuestos; y en el mismo libro, verso 810, es ¡*consuelo de mi vida!*, que seguramente toca en el extremo de lo amoroso y almibarado; y apenas es concebible que haya podido ponerse por hombre de tanto gusto, como Hermosilla, en boca de un héroe de *La Iliada*. ¿Cuál es, pues, el significado de *δαίμόνιε*? Es difícil encontrar uno que convenga a circunstancias y afectos tan diversos; pero esta misma diversidad prueba que la idea significada por esta voz era sumamente vaga e indeterminada, y que los epítetos ya acerbos, ya melifluos, ya injuriosos, ya honoríficos, en que ha sido vertida, son otras tantas galas postizas con que se ha querido cubrir la desnudez de Homero aun en las versiones más fieles.

Pero volvamos a la despedida de Héctor y Andrómaca. No es posible que dejemos de notar de paso una grave impropiedad del original, que ha sido criticada por otros, y defendida por los que tienen el empeño de persuadirse y persuadirnos que todo ha de hallarse perfecto en Homero, y que este gran poeta no se desvió jamás de la naturaleza: empeño que es bastante común en nuestros días, y que se sostiene, como otros muchos, con la neblina mística de la estética alemana, instrumento acomodado para todo. ¿Será natural que, en una escena como ésta, se ponga Andrómaca a referir a su esposo los infortunios de su familia, como si Héctor pudiera haberlos ignorado hasta entonces? Dicen algunos que toda esta relación viene al caso, porque sirve para pintar la soledad y desamparo de la viudez de Andrómaca, como si fuese lo mismo hacer alusión a lo que todos saben, que referir lo que se supone ignorado. Recuerde en hora buena Andrómaca la muerte de su padre y hermanos, pero no la refiera. Haga lo que Dido, cuando alude en *La Eneida* a las desventuras de su unión anterior:

Anna, fatebor enim

Pero el buen Homero, que se propuso no perder ocasión de insertar en su poema las tradiciones que corrían sobre los antiguos héroes de Grecia, y del Asia Menor, se aprovechó de la coyuntura presente para dar a sus contemporáneos la historia de la familia de Etión, y no se cuidó de que la forma en que la presentaba fuese o no, propia de las circunstancias. Esto es lo que hay de verdad, y lo que sólo una ciega preocupación a favor del padre de la poesía puede dejar de reconocer.

Los diez primeros versos de Hermosilla, si se exceptúan las dos solas palabras *fieros* y *llanto*, son una traducción literal, y forma uno de los mejores pasajes de la versión castellana; pero *tierno*, *cariñoso*, *furihundo*,

despiadado, numerosos, poderosa, rica, otra vez *tierno*, etc., etc., son todos epítetos del traductor, algunas veces colocados donde no había ninguno, otras inferiores a los del original, y otras más oportunos. La *rica*, por ejemplo, hablando de una ciudad no muestra a la imaginación un objeto tan definido, como *la de altas puertas*. Pero lo que se nota más a menudo, no aquí sólo, sino en toda la versión de Hermosilla, es la sustitución de unos epítetos a otros que eran como de fórmula en el estilo de los rapsodos, y que, no teniendo la menor conexión con el asunto, les servían de cuñas, o lo que llamamos ripio, para llenar los vacíos del metro. Mucho más al caso ciertamente, y mucho más en armonía con los sentimientos de Andrómaca, es el que ella apellide *furibundo* y *despiadado* al matador de su familia, y no el de *origen divino*, y el de *ligeros pies*, como le llama. Verdad es que las sustituciones de Hermosilla valen poco más, que el ripio de Homero; pero aun cuando tuviesen un valor intrínseco más alto, no dejarían por eso de pecar contra la fidelidad, que es el primer deber del que traduce. En la versión de un poeta tan antiguo, deben dejarse ver los vestigios de candor que caracterizan a una civilización naciente.

ROMANCES HISTORICOS

POR DON ANGEL SAAVEDRA
DUQUE DE RIVAS ³⁷

Don Angel Saavedra ha tomado sobre sí la empresa de restaurar un género de composición que había caído en desuetud. El romance octosílabo histórico, proscrito de la poesía culta, se había hecho propiedad del vulgo, y sólo se oía ya, con muy pocas excepciones, en los cantares de los ciegos, en las coplas chabacanas destinadas a celebrar fechorías de salteadores y contrabandistas, héroes predilectos de la plebe española en una época en que el despotismo había envilecido las leyes y daba cierto aire de virtud y nobleza a los atentados que insultaban a la autoridad cara a cara. Contaminado por esta asociación, aquel metro en que se habían oído quizás las únicas producciones castellanas que pueden rivalizar a las de la Grecia en originalidad, fecundidad y pureza de gusto, se creyó imposible, no obstante uno que otro ensayo, restituirlo a las breves composiciones narrativas de un tono serio, a los recuerdos históricos o tradicionales, en una palabra, a las *leyendas*, que no se componían antes en otro; y llegó la preocupación a tal punto, que el autor del *Arte de hablar* no dudó decir, que "aunque el mismo Apolo viniese a escribirle, no le podría quitar ni la medida, ni el corte, ni el ritmo, ni el aire, ni el sonsonete de jácara, ni

extender en él, ni variar los períodos, cuanto piden alguna vez las epopeyas y las odas heroicas"; desterrándolo así no sólo de los poemas narrativos, sino de toda clase de poesía seria. Don Angel Saavedra ha reclamado contra esta proscripción en el prólogo que precede a los *Romances Históricos*; ha refutado allí la aserción de Hermosilla con razones irrefragables; y lo que vale más, la ha desmentido con estos mismos *Romances*, donde la *leyenda* aparece otra vez en su primer traje, y el octosílabo asonantado vuelve a campear con su antigua riqueza, naturalidad y vigor.

Ni es ésta la primera vez que el duque de Rivas ha demostrado prácticamente que el fallo del *Arte de hablar* contra el metro favorito de los españoles carecía de sólidos fundamentos. Habiendo en *El Moro Expósito* vindicado al endecasílabo asonante del menosprecio con que le trataron los poetas y críticos de la era de Jovellanos y Meléndez, en los lindos romances publicados a continuación de aquel poema, dio a conocer, con no menos feliz éxito, que no habían prescrito los derechos del octosílabo asonante a las composiciones de corta extensión, en que se contaba algún suceso ficticio, o se consignaban y hermoseaban las tradiciones históricas. Posteriormente probó también sus fuerzas en este género el celebrado Zorrilla; y sus romances ocupan un lugar distinguido entre las producciones más apreciables de su fértil y vigorosa pluma.

Las afortunadas tentativas de la misma especie, que comprende la presente publicación, disiparían toda duda sobre la materia, si alguna quedase. Verá en ella el lector una serie de cuadros perfectamente dibujados y coloreados; con aquellos rasgos peculiares que ponen a la vista las costumbres, la fisonomía moral y física de los siglos y países a que nos quiere trasportar el poeta; con aquella naturalidad amable, que parecía ya imposible de restaurar a la poesía seria castellana y que probablemente será todavía mirada con desdén por algunos de los que sólo han formado su gusto en las obras de la escuela de Herrera, Rioja y Moratín; y todo ello sostenido por una versificación que, si no llega a la soltura y melodía del romance octosílabo del siglo xvii, es generalmente suave y armoniosa; compensándose lo que bajo este aspecto se eche menos, con el superior interés del asunto, que casi siempre es una acción grande, apasionada, progresiva, y adaptada al espíritu filosófico de los lectores del siglo xix.

El talento descriptivo de don Angel Saavedra, bastante conocido por sus escritos anteriores, es lo que constituye, a nuestro juicio, la principal dote de sus *Romances Históricos*. Pero, resucitando la antigua leyenda, le ha dado facciones que en castellano son enteramente nuevas. Hay una gran diferencia entre el gusto descriptivo de los antiguos, y el moderno, adoptado por el duque de Rivas. Breves rasgos, esparcidos acá y allá, pero oportunos y valientes, es todo lo que en la poesía griega y romana, y en la de los castellanos de los siglos anteriores al nuestro, cupo regularmente a los objetos materiales inanimados; el poeta no deja nunca a los personajes;

absorbido en los afectos que pinta, se fija poco en la escena; parece mirar las perspectivas y decoraciones con los mismos ojos que su protagonista, no prestando atención a ellos, sino en cuanto dicen algo de importante a la acción, al interés vital que anima el drama. Tal es, si no nos engañamos, el verdadero carácter del estilo descriptivo de aquellas edades; su pintura es toda de movimiento y pasión. Nuestros contemporáneos, al contrario, presentan vastos cuadros en que una análisis, algo minuciosa, dibuja formas, matiza colores, mezcla luces y sombras; y en esta parte pictórica, ocupa a veces la acción tan poco espacio, como las figuras humanas en la pintura de paisaje; de lo que tenemos un ejemplo notable en el *Jocelin* de Lamartine. Y no pinta solamente el poeta, sino explica, interpreta, comenta; da un significado misterioso a cuanto impresiona los sentidos; desenvuelve el agradable devaneo que las percepciones físicas despiertan en un espíritu pensador y contemplativo. La poesía de nuestros contemporáneos está impregnada de aspiraciones y presentimientos, de teorías y delirios, de filosofía y misticismo; es el eco fiel de una edad esencialmente especuladora.

Aun en los cuadros de estos romances, no obstante sus reducidas dimensiones, aparece este espíritu meditabundo y filosófico. Sus descripciones no son solamente menudas e individuales, sino sentidas y reflexivas. Daríamos, pues, una idea mezquina de su mérito, si los designásemos como una mera resurrección de la antigua leyenda española. Don Ángel Saavedra la ha modificado ventajosamente, dándole el carácter y formas peculiares de la edad en que vivimos, como lo hubieran hecho, sin duda, los romanceros de los siglos pasados, si hubiesen florecido en el nuestro.

EJERCICIOS POPULARES DE LENGUA CASTELLANA ³⁸

Esperando ver su continuación en otro número para dar más interés a algunas observaciones que desde luego pensé dirigir a *El Mercurio*, he visto entre tanto dos refutaciones (contraídas sólo a dichos ejercicios) y bruscamente depresiva la segunda, del laudable interés en ofrecer algo de útil a la instrucción popular; pues tanto de las observaciones acertadas que se hagan en semejante materia como de una fundada y cortés impugnación de los errores, el público iliterato saca no poco fruto.

Esta consideración me hace añadir el fundamento de lo que a mi juicio se ha criticado muy a la ligera, y aun de lo que se ha omitido en las contestaciones anteriores; no pudiendo menos que disentir al mismo tiempo de los ilustrados redactores de *El Mercurio* en la parte de su artículo que precede a los ejercicios, en que se muestran tan licenciosamente populares

en cuanto a lo que debe ser el lenguaje, como rigoristas y algún tanto arbitrario el autor de aquéllos.

A la verdad que no para las mientes (no que los monos) el avanzado aserto de los redactores, atribuyendo a la soberanía del pueblo todo su predominio en el lenguaje; pues parece tan opuesto al buen sentido, y tan absurdo y arbitrario, como lo que añade del oficio de los gramáticos. Jamás han sido ni serán excluidos de una dicción castigada, las palabras nuevas y modismos del pueblo que sean expresivos y no pugnen de un modo chocante con las analogías e índole de nuestra lengua; pero ese pueblo que se invoca no es el que introduce los extranjerismos, como dicen los redactores; pues, ignorantes de otras lenguas, no tienen de dónde sacarlos. Semejante plaga para la claridad y pureza del español es tan sólo transmitida por los que iniciados en idiomas extranjeros y sin el conocimiento y estudio de los admirables modelos de nuestra rica literatura se lanzan a escribir según la versión que más han leído.

*En idioma jenízaro y mestizo,
Diciendo a cada voz: yo te bautizo
Con el agua del Tajo;
Aunque alguno del Sena se la trajo
Y rabie Garcilaso enhorabuena;
Que si él hablaba lengua castellana,
Yo hablo la lengua que me da la gana.*

Iriarte.

Contra éstos reclaman justamente los gramáticos, no como conservadores de tradiciones y rutinas, en expresión de los redactores, sino como custodios filósofos a quienes está encargado por útil convención de la sociedad para fijar las palabras empleadas por la gente culta, y establecer su dependencia y coordinación en el discurso, de modo que revele fielmente la expresión del pensamiento. De lo contrario, admitidas las locuciones exóticas, los giros opuestos al genio de nuestra lengua, y aquellas chocarreras vulgaridades e idiotismos del populacho, vendríamos a caer en la oscuridad y el embrollo, a que seguiría la degradación como no deja de notarse ya en un pueblo americano, otro tiempo tan ilustre, en cuyos periódicos se ve degenerando el castellano en un dialecto español-gálico que parece decir de aquella sociedad lo que el padre Isla de la matritense.

*Yo conocí en Madrid una condesa,
que aprendió a estornudar a la francesa.*

Si el estilo es el hombre, según Buffon ³⁹, ¿cómo podría permitirse al pueblo la formación a su antojo del lenguaje, resultando que cada cual vendría a tener el suyo, y concluiríamos por otra Babel? En las lenguas como en la política, es indispensable que haya un cuerpo de sabios, que así dicte las leyes convenientes a sus necesidades, como las del habla en que ha de expresarlas; y no sería menos ridículo confiar al pueblo la de-

cisión de sus leyes, que autorizarle en la formación del idioma. En vano claman por esa libertad romántico-licenciosa del lenguaje, los que por prurito de novedad, o por eximirse del trabajo de estudiar su lengua, quisieran hablar y escribir a su discreción. Consúltese en su último comprobante del juicio expuesto, cómo hablan y escriben los pueblos cultos que tienen un antiguo idioma; y se verá que el italiano, el español, el francés de nuestros días es el mismo del Ariosto y del Tasso, de Lope de Vega y de Cervantes, de Voltaire y de Rousseau.

Pero pasemos ya a los *Ejercicios populares de lengua castellana*. El autor incurre en algunas equivocaciones, ya por el principio erróneo de que no deben usarse en Chile palabras anticuadas en España, ya porque confunde la acepción de otras con la de equivalentes que no pueden serlo. En cuanto a lo primero, dejarían de usarse en España por la misma razón las palabras que se anticúan en Chile y demás puntos de la Península; reduciendo así a mezquino caudal una lengua tan rica; así no hay por qué repudiar, a lo menos en el lenguaje hablado, las palabras criticadas, abusión, acarreto, acriminar, acuerdo, adolorido, agravación, aleta, alindarse, alado, arbitrar, arrancada, arrebato, asecho. Con mucha menos razón las voces acezar, que expresa más que jadear, esto es, respirar con suma dificultad; ansiedad, inquietud y ansia, deseo vehemente; apertura de colegios, de clases, etc. y abertura de objetos materiales, como de mesa, pared; arredrar, es retraer a uno de lo intentado o comenzado, y atemorizar es infundir temor; artero se aplica a lo falaz y engañoso; y astuto, a lo sagaz y premeditado; asiduidad es tesón, constancia; frecuencia es repetición de actos que pueden ser interrumpidos; así puede uno asistir con frecuencia al colegio, pero no con asiduidad; arrinconado, dice mucho más que retirado; oigamos si no a Ercilla, despidiéndose de las musas en su canto 37:

*Que el disfavor cobarde que me tiene
Arrinconado en la miseria suma.
Me suspende la mano y la detiene
Haciéndome que pare aquí la pluma.*

¡Cuán viva imagen nos presenta aquí la expresión arrinconado! Reemplazando por retirado, quedaría una insípida vulgaridad. Finalmente las palabras asonada, avenencia, ni aun están anticuadas en el diccionario.

VIDA DE JESUCRISTO
CON UNA DESCRIPCION SUCINTA DE LA PALESTINA
TRADUCIDA POR D. D. F. SARMIENTO

*Santiago, 1844. Imprenta del Progreso.
Versiones de la Biblia por el Padre Scio y por el Obispo Amat* ⁴⁰

El Sr. Sarmiento, tan celoso en promover la educación primaria, no ha podido hacer a las escuelas un presente más estimable, que el de este librito precioso, originalmente compuesto en alemán por el canónigo Cristóbal Schmid. Todos saben que este digno eclesiástico ha consagrado las producciones de su fértil pluma a los niños. *El Araucano* copió, tiempo hace, de uno de los más acreditados diarios franceses, el juicio que sobre la tendencia moral y religiosa de las obras de Schmid han formado el público y el clero católico de Francia. La presente no es más que una parte de una colección de *Historias sacadas de la Sagrada Escritura*, cuya traducción al francés se imprimió con aprobación del Vicariato General de Strasburgo, y fue adoptada por la municipalidad de París para sus escuelas.

La obra se recomienda por sí misma *. La narración es fielmente ajustada a los Evangelios, y el estilo calcado, se puede decir, sobre el de los Evangelistas, que reúne en tan alto grado la sencillez, la claridad, y la expresión. No hay nada en los hechos, que se haya tomado de otras fuentes que los libros que la Iglesia reconoce por inspirados; y el autor interpola a menudo a ellos algunas breves reflexiones, llenas de unción, y sobre todo acomodadas a la inteligencia de sus tiernos lectores.

Como muestras de una bella narración en aquel estilo natural, dialogado, que respira un grato perfume de piedad y de antiguo candor se pueden citar los números 1, 2, 3 y 4, en que se refiere la Encarnación del Hijo de Dios y el nacimiento del Bautista, el 30, que contiene la bella Parábola del Hijo Pródigo, el 35 (la resurrección de Lázaro), y el 41 hasta el 43 (la Pasión del Salvador).

A muchos parecerá tal vez desaliñado y humilde ese estilo. Somos de diversa opinión: uno de los méritos que hallamos en el de la obrita de Schmid es la sencillez y el sabor bíblico; y él es también el que nos hace mirar la versión de la *Biblia* por el Padre Scio como más fiel y elegante que la del Obispo Amat. Nos aprovecharemos de esta ocasión para exponer nuestro juicio acerca de ellas, sometiéndolo al voto de los inteligentes.

* No por esto desestimamos el juicio imparcial que se hace de ella en el último número de la *Revista Católica*, que acabamos de ver.

Los teólogos eruditos calificarán bajo otros respectos el valor de estas dos traducciones de la *Vulgata*: nosotros nos ceñiremos a considerarlas como producciones literarias.

Reconoceremos desde luego que en esta clase de obras el mérito puramente literario debe sacrificarse sin la menor vacilación a las exigencias de la enseñanza cristiana, y que si la palabra divina se presenta en ellas pura, sencilla, venerable, el escritor ha desempeñado su objeto, aunque se echen menos aquellos arreos de esmerada elegancia que solemos buscar en las composiciones profanas. Pero en realidad no hay divergencia entre estos dos puntos de vista. Cada género de composición tiene su estilo y tono peculiar; y acerca del estilo y tono que corresponden a una traducción de las Sagradas Escrituras, lo que dictan los intereses de la religión, es lo mismo que sugiere el buen gusto.

Una fidelidad escrupulosa es el primero de los deberes del traductor; y su observancia es más necesaria en una traducción de la *Biblia*, que en otra cualquiera. El que se propone verterla, no sólo está obligado a trasladar los pensamientos del original, sino a presentarlos vestidos de las mismas imágenes, y a conservar en cuanto fuere posible la encantadora naturalidad, la ingenua sencillez, que dan una fisonomía tan característica a nuestros libros sagrados. Lo que en otras obras pasaría por desaliño, puede ser la verdadera elegancia en una versión de la *Biblia*. En la construcción de las frases deben preferirse los giros antiguos, en cuanto no se opongan a la claridad o no pugnen con las reglas que ha sancionado el buen uso en nuestro idioma. Dando a los periodos las formas modernas, enlazándolos con las frases conjuntivas que estamos acostumbrados a oír en el lenguaje familiar, desaparece aquel aire de venerable antigüedad, que transporta la imaginación a edades remotas y armoniza tan suavemente con las escenas y hechos que la Escritura nos representa, con las costumbres y la naciente civilización de aquellos tiempos primitivos. ¿Qué será de la fisonomía patriarcal del *Pentateuco*, de la exaltación de los libros proféticos, de la amable unción del *Evangelio*, si a la estructura sencilla de los periodos, al diálogo familiar, a los tropos orientales, sustituimos los giros modernos, exactos, precisos, lógica y gramaticalmente correctos; si sometemos al compás y la regla el desorden aparente de un alma inspirada, y convertimos la más alta poesía en pura prosa? ¿No sería esto un verdadero anacronismo? La paráfrasis es de suyo infiel. Ella añade al pensamiento original ideas accesorias que lo deslíen y lo enervan.

Para justificar la preferencia que damos bajo este punto de vista a la *Biblia* de Scio sobre la del obispo Amat las compararemos en unos pocos pasajes.

Génesis, I, 3. Scio: "Y dijo Dios: sea hecha la luz, y fue hecha la luz". Amat: "Dijo pues Dios: sea hecha la luz y la luz quedó hecha". El conector *pues*, el *quedó*, y el orden gramatical de las palabras en la última cláusula, hacen desaparecer la poesía sublime de la *Vulgata*, *Fiat lux et*

facta est lux. El hebreo nos parece todavía mejor: "Sea la luz; y fue la luz". El *hacerse la luz* nos parece como que asemeja el efecto instantáneo de la voz creadora a las lentas producciones de las artes humanas.

Jeremías, XV, 18. Scio: "Ha sido para mí como mentira de aguas desleales". Amat: "Se ha hecho para mí como unas aguas engañosas *en cuyo vado no hay que fiarse*". La Vulgata: *Facta est mihi quasi mendacium aquarum infidelium*.

Jeremías, XV, 18. Scio: "Ha sido para mí como mentira de aguas desde Israel: Mirad que yo a vuestros ojos y en vuestros días quitaré de este lugar voz de gozo, y voz de alegría, voz de esposo y voz de esposa". Amat: "Esto dice. . . Sábete que yo a vuestros ojos y en vuestros días *desterraré* de este lugar la voz de gozo y la voz de alegría, la voz del esposo y la voz o *cantares* de la esposa". ¡Dios interpretándose y sustituyendo una palabra a otra, como si desde luego no hubiese acertado a elegir la mejor!

Jeremías, XXXI, 26. Scio: "Desperté como de un sueño; y vi; y mi sueño, dulce para mí". Amat: "Desperté yo como de un sueño; y volví los ojos, y me saboreé con mi sueño profético". Esta paráfrasis es bastante buena; pero es paráfrasis.

Jeremías, XV, 10. Scio: "¡Ay de mí, madre mía! ¿por qué me engendraste, varón de contienda, varón de discordia en toda la tierra?" Amat: "¡Ay madre mía! ¡cuán infeliz soy yo! ¿Por qué me diste a luz, para ser, como soy, un hombre de contradicción, un hombre de discordia en toda esta tierra?"

Isaías, I, 20. Scio: "Si me provocareis a enojo, la espada os devorará". Amat: "Si provocareis mi indignación, la espada de los enemigos traspasará vuestra garganta".

Mateo, II, 18. Scio: "Voz fue oída en Ramá; lloro y mucho lamento: Raquel llorando sus hijos; y no quiso ser consolada, porque no son". Amat: "Hasta Ramá se oyeron las voces, muchos lloros y alaridos: es Raquel, que llora a sus hijos, sin querer consolarse, porque ya no existen". Al que no sienta la superioridad de la versión de Scio en estos dos últimos pasajes, no tenemos nada que decirle.

ENSAYOS LITERARIOS Y CRITICOS

POR DON ALBERTO LISTA Y ARAGON ⁴¹

Los jóvenes que se dedican a la literatura, y especialmente a la poesía, hallarán en esta colección observaciones muy sensatas, mucho conocimiento del arte, y una filosofía sólida y sobria, sin pretensiones de pro-

fundidad, sin la neblina metafísica con que parece que recientemente se ha querido oscurecer, no ilustrar, la teoría de la bella literatura. A todas estas cualidades, reúne don Alberto Lista el mérito de un lenguaje puro y correcto, y de un estilo natural y elegante, que está siempre al nivel de su asunto, y se eleva a la altura conveniente cuando se le ofrece desenvolver las leyes primordiales de las creaciones artísticas, y establecerlas sobre la naturaleza de las facultades intelectuales y los instintos del alma humana. Ningún escritor castellano, a nuestro juicio, ha sostenido mejor que don Alberto Lista los buenos principios, ni ha hecho más vigorosamente la guerra a las extravagancias de la llamada libertad literaria, que, so color de sacudir el yugo de Aristóteles y Horacio, no respeta ni la lengua ni el sentido común, quebranta a veces hasta las reglas de la decencia, insulta a la religión, y piensa haber hallado una nueva especie de sublime en la blasfemia.

Como esta nueva escuela se ha querido canonizar con el título de *romántica*, don Alberto Lista ha dedicado algunos de sus artículos a determinar el sentido de esta palabra, averiguando hasta qué punto puede reconocerse el romanticismo como racional y legítimo. Aunque no se convenga en todas las ideas emitidas por este escritor (y nosotros mismos no nos sentimos inclinados a aceptarlas todas), hemos creído que los artículos que ha dedicado a estas cuestiones, dan alguna luz para resolverlas satisfactoriamente.

La palabra *romántico* nos ha venido de la lengua inglesa, donde se deriva de *romance*. Con esta última palabra, que es de origen francés, se significó al principio la lengua vulgar francesa, para distinguirla de la latina, que se cultivaba en las escuelas, y estaba casi reducida a la iglesia y los claustros. Por extensión, se dio el mismo nombre a las composiciones en lengua vulgar, y señaladamente a las del género narrativo, en que se contaban los hechos de algún personaje real o imaginario, es decir, a las historias o novelas en prosa o verso, entre las cuales tuvieron particular celebridad las *gestas* y los libros de caballería.

"Antes que hubiese una escuela de literatura llamada romanticismo" dice don Alberto Lista, "vemos usado en los escritores ingleses de más nota el epíteto de *romantic* en sentido metafórico, y aplicado a aquellos sitios en que la naturaleza despliega toda la variedad de sus formas con el aparente desorden que la caracteriza entre los contrastes de hermosas campiñas y collados amenos con montes escarpados, precipicios horribles y peñascos estériles e incultos. La propiedad de la metáfora es visible; esos paisajes se llaman románticos por su semejanza con los que se describen en las novelas, y que los autores pintan adornados de todos aquellos contrastes y bellezas. . . He aquí cuanto hemos podido averiguar acerca del origen de la voz *romanticismo*. Según él, sólo puede significar una clase de literatura, cuyas producciones se semejan en plan, estilo y adornos a las del género novelesco".

Alguna más latitud pudiera quizás darse a esta deducción. ¿No podría decirse que se designa con aquella palabra una clase de literatura cuyas producciones se asemejan, no a las novelas, en que se describen paisajes como los que bosqueja el señor Lista, sino a los paisajes mismos descritos? ¿Qué es lo que caracteriza esos sitios naturales? Su magnífica irregularidad; grandes efectos, y ninguna apariencia de arte. ¿Y no es ésta la idea que se tiene generalmente del romanticismo?

Ahora pues; desde el momento en que se impone el romanticismo la obligación de producir grandes efectos, esto es, impresiones profundas en el corazón y en la fantasía, está legitimado el género. La condición de ocultar el arte, no será entonces proscribirlo. Arte ha de haber forzosamente. Lo hay en la *Divina Comedia* de Dante, como en la *Jerusalén* del Tasso. Pero el arte en estas dos producciones ha seguido dos caminos diversos. El romanticismo, en este sentido, no reconocerá las clasificaciones del arte antiguo. Para él, por ejemplo, el drama no será precisamente la tragedia de Racine, ni la comedia de Molière. Admitirá géneros intermedios, ambiguos, mixtos. Y si en ellos interesa y conmueve, si presentando a un tiempo príncipes y bufones, haciendo llorar en una escena y reír en otra, llena el objeto de la representación dramática, que es interesar y conmover (para lo cual es indispensable poner los medios convenientes, y emplear, por tanto, el arte), ¿se lo imputaremos a crimen?

En esto creemos estar sustancialmente de acuerdo con don Alberto Lista. "Las reglas de los antiguos", dice, "fueron deducidas del estudio y observación de los modelos, comparados con los efectos que debían naturalmente producir en la fantasía y el corazón, porque a esto hemos de venir siempre a parar. El *genio* que describe, está obligado a satisfacer al *gusto* que goza y siente. La facultad de crear en las artes tiene por objeto complacer el sentimiento innato de la belleza, que reside en el hombre. Este es el principio fundamental de la ciencia poética, y ésta es la primera ley del arte; de ella se deducen las demás.

"No creemos, pues, que el romanticismo, si es algo, sea una cosa tan frívola y tenue como lo sería la mera imitación de las novelas, ni tan anárquica y disparatada, como una declaración de guerra a las leyes del buen gusto, dictadas por la naturaleza, deducidas de la observación, y consagradas por grandes maestros y grandes modelos. Pues si no es eso, ¿qué podrá ser? ¿Qué valor podremos dar a esta palabra?"

Es preciso, con todo, admitir que el poder creador del genio no está circunscrito a épocas o fases particulares de la humanidad; que sus formas plásticas no fueron agotadas en la Grecia y el Lacio; que es siempre posible la existencia de modelos nuevos, cuyo examen revele procederes nuevos, que sin derogar las leyes imprescriptibles, dictadas por la naturaleza, las apliquen a desconocidas combinaciones, procederes que den al arte una fisonomía original, acomodándolo a las circunstancias de cada época, y en los que se reconocerá algún día la sanción de *grandes*

modelos y de grandes maestros. Shakespeare y Calderón ensancharon así la esfera del genio, y mostraron que el arte no estaba todo en las obras de Sófocles o de Molière, ni en los preceptos de Aristóteles o de Boileau.

"Algunos han creído", continúa Lista en el segundo de los citados artículos, "que el romanticismo actual es la literatura propia de la Edad Media, en que la epopeya se convirtió en novela, la historia en crónicas, y la mitología en narraciones de milagros fingidos. Esta opinión aislada, y sin apoyarla en otras consideraciones, viene a identificarse con la primera, que reduce el origen de la literatura romántica a lo que indica su etimología, esto es, a la novela, cultivada en los últimos tiempos de Grecia, pero no con tanta celebridad, como en los siglos de la caballería.

"Si esta opinión fuese cierta, el proyecto de resucitar en nuestros días la literatura de la Edad Media, sería tan descabellado como el de don Quijote. ¿Cómo en una época de filosofía pueden agradar las mismas cosas que entusiasmaban a nuestros crédulos e ignorantes antepasados? ¿Cómo una sociedad culta ha de complacerse en las consejas que inventó el carácter guerrero y supersticioso de aquellos tiempos? La Europa se ha convertido en una escena política; ¿quién será tan necio que vaya a divertir a los hombres que leen periódicos y discursos de tribuna con batallas de gigantes y apariciones de brujas y nigrománticos? No podemos entender a Calderón, que describe las costumbres caballerescas de su siglo; no sufrimos a Tirso, sino a favor de su licenciosa malignidad; y ¿toleraríamos las hazañas de Amadís o de Esplandián, o los cantos de Berceo?"

Sin embargo, no se puede negar que en el romanticismo, como más comúnmente se entiende, hay cierto tinte de la literatura de la Edad Media, modificada sucesivamente por el carácter de los siglos que ha ido atravesando hasta llegar a nosotros. El primer desarrollo poético de las lenguas modernas nos ofrece la historia, o lo que pasaba por tal, escrito en rima, y cantado en los castillos y plazas al son del rabel y la vihuela. El duque de Normandía se enseñorea de la Inglaterra; y los poetas franceses que se establecen en su nueva corte benefician el rico venero de las tradiciones bretonas. La historia fabulosa de Arturo y sus predecesores, poco tiempo antes dada a luz por un monje de Gales en prosa latina, sirve de tema a los cantos de los poetas anglo-normandos desde el siglo XII. Aparecen entonces las leyendas de la Tabla Redonda, y con ellas una mitología nueva, apoyada en las creencias populares: la de las hadas, encantadores y mágicos, que la lengua franco-romana, la lengua de los *troveres*, naturalizó en el mediodía de Europa; que engalanó los cantares heroicos de los franceses desde el siglo XIII; que desde el mismo siglo tuvo eco al otro lado de los Alpes y de los Pirineos; que se labró un monumento eterno en el *Orlando* y en la *Jerusalén Libertada*. Del siglo XIV en adelante, prohicieron aquella especie de maravilloso los libros de caballería, y la conservaron en España hasta la edad de Cer-

vantes, que la enterró en el sepulcro de su héroe, último de los caballeros andantes.

Miramos esta mitología como esencialmente romántica, vaciada en las lenguas romances de la Edad Media, y amoldada a las narraciones poéticas aún algunos siglos después que la literatura había tomado un nuevo carácter, bebiendo otra vez en las fuentes griegas y latinas. Fue abandonada, porque dejó de tener apoyo en las creencias de los pueblos; pero la historia de la Edad Media, las costumbres de aquella época singular, el pundonor, la idolatría de las damas, el desafío, la guerra privada, suministraron todavía materiales a los poetas y a los autores de novelas; Walter Scott les dio nueva vida en sus magníficos cuadros en verso y prosa; y la lengua castellana nos ha presentado tentativas felices de la misma especie en *El Moro Expósito* y en otras composiciones modernas.

De aquí se sigue que ha existido y existe una poesía verdaderamente romántica, descendiente de la historia y de la literatura de los siglos medios, a lo menos en cuanto a la naturaleza de los materiales que elabora. Pero, aun cuando retrata las costumbres y los accidentes de la vida moderna en el trato social, en la navegación, en la guerra, como lo hace el *Don Juan* de Byron, como lo hace en prosa la novela de nuestros días, ¿no hallaremos en estas obras de la imaginación el romanticismo, la escuela literaria que se abre nuevas sendas, desconocidas de los antiguos, y más adaptadas a una sociedad en que la poesía no canta, sino escribe, porque todos leen, y siguiendo su natural instinto, elige los asuntos más a propósito para movernos e interesarnos, y les da las formas que más se adaptan al espíritu positivo, lógico, experimental, de estos últimos tiempos?

Don Alberto Lista describe así la influencia del cristianismo y de las instituciones políticas en esta revolución literaria:

"La religión de la antigua Grecia y de la antigua Roma, afectaba muy poco el corazón y la inteligencia. Sus dogmas sólo hablaban a la imaginación; y sus pompas y festividades, a los sentidos. Tenían dioses, que habían sido hombres; tenían creencias enteramente poéticas, que sólo fueron en sus principios alegorías ingeniosas de los fenómenos del mundo físico o intelectual. Estaban tan poco de acuerdo su religión y su moral, que, como ha observado muy bien Rousseau, la casta romana ofrecía sacrificios a Venus, y el intrépido espartano, al miedo.

"El gobierno republicano, que sobrevivió algunos siglos a la libertad de Grecia y a la república romana bajo las formas municipales, obligaba a los ciudadanos a vivir en el foro, donde desaparecían las ideas, los intereses y los sentimientos individuales, donde el hombre se escondía, por decirlo así, y sólo se presentaba el patriota, el estadista, el amante verdadero o fingido del procomunal.

"La sociedad, donde reinaba esta creencia y esta clase de gobierno, debía entregarse más bien al estudio de la política que de la moral. Pocas veces reflexionaría el hombre sobre sí mismo, porque toda su atención absorberían la ambición o el bien de la patria. El gobierno republicano exige además, como condición indispensable de su existencia, la esclavitud doméstica, porque, sin esclavos que cuiden de los negocios de la casa, mal podría el ciudadano acudir a los públicos en el foro. El amor era desconocido en las épocas de buenas costumbres; entonces cada joven recibía su esposa de mano de sus padres. Lo mismo sucedía en los tiempos de corrupción; pero esto era en el siglo de oro de las mujeres prostituidas. El divorcio llegaba a ser un adulterio legal; y la atracción de los sexos sólo era una potencia meramente física. Quien no lo crea, lea a Ovidio y a Petrarca *.

"Veamos ya qué especie de literatura convenía a esta sociedad. Solamente podía cantarse en ella el amor físico, embellecido con ficciones y alegorías mitológicas; mas no los sentimientos interiores del hombre, que, o no existían, o para nada se consideraban; no la lucha de los afectos y de las pasiones con el deber; no el deseo innato e inmenso, pero vago, de felicidad, que reside en el alma humana. Como la religión gentilica no revelaba al hombre el misterio de su existencia, como la forma de gobierno no le dejaba tiempo ni atención para estudiarse a sí mismo, los poetas más grandes de Grecia y Roma sólo pintaron lo que veían en la sociedad: pasiones, vicios y virtudes; pero consideradas en general, y no modificadas según las circunstancias particulares de cada individuo, costumbres más o menos feroces según la cultura de las épocas, caracteres dotados de cualidades universales, y en las cuales nada vemos del interior del individuo, sólo vemos las formas generales del ciudadano.

"A la religión de la imaginación, sucedió la de la inteligencia. El hombre reconoció que era un deber suyo, estudiarse a sí mismo, luchar contra sus propias pasiones y someterlas al yugo de la razón. El hombre reconoció en todos los demás a hermanos suyos a quienes tenía obligación de amar, y cesó, por consiguiente, la esclavitud doméstica. El hombre, en fin, reconoció en su esposa un ser inteligente, que debía acompañarle en la carrera de la vida, y que debía gozar de su libertad al mismo tiempo que le obedeciese; el bello sexo quedó emancipado; y el amor moral, fundado en la estimación y en la elección mutua, nació entonces.

"Al gobierno republicano, sucedió el monárquico bajo diferentes formas; pero todas templadas por el principio del cristianismo, enemigo de

* Debe decir *Petronio*, porque *Petrarca* es cabalmente el poeta en que el lenguaje del amor es más casto, más idólatrico, más espiritual, cualidades que faltan de todo punto al de *Petronio*.

la tiranía, al mismo tiempo que del desorden. Los ciudadanos tuvieron a la verdad una patria que defender, y que sostener; mas no era necesario que viviesen en la plaza pública, merced al sistema representativo, imitado de los concilios del cristianismo, que les permitía vacar a sus negocios domésticos, ejercer sus profesiones y atender, sin necesidad de esclavos, a los intereses de su casa y familia.

"Claro es que una sociedad así constituida, necesita de una literatura muy diferente de la de Pericles y de Augusto. Su poesía cantará la patria y los héroes; pero al describirlos, no omitirá las luchas interiores que sufrieron para hacer triunfar la virtud de las pasiones. Cantará el amor, porque *¿cui non dictus Hylas?* pero lo ennoblecerá, pintándolo como una especie de culto, como un tributo debido no sólo a la hermosura, sino también a las prendas del alma. Presentará en el teatro esta y las demás pasiones; pero siempre con un fin favorable a la buena moral. Escribirá novelas, en las cuales en medio de episodios interesantes, no se olvidará de penetrar en los más íntimos senos del corazón humano, y de arrancarle a la naturaleza sus secretos. Hará descripciones de las escenas más bellas del Universo; pero siempre las enlazará con una verdad de sentimiento o de costumbres. Pintará los deseos del hombre; pero de modo que se conozca la insuficiencia de los placeres de la vida para colmar su felicidad. Y en fin, cuando cante la religión, se elevará su alma a las regiones desconocidas que nos ha revelado el sacro poeta de Sión; y su fantasía, embellecida con las luces de la inteligencia, formará cuadros muy superiores a los de Píndaro y Homero, porque cada imagen será un sentimiento, y cada idea una virtud.

"Esta es la diferencia que encontramos entre la literatura antigua, y la que conviene a los pueblos civilizados y cristianos que habitan la Europa de nuestros días. Si el romanticismo ha de ser algo contrapuesto al clasicismo, no puede ser otra cosa, sino lo que acabamos de describir. En el punto de vista en que hemos colocado la cuestión, ha recibido todo el alcance que puede tener, y que efectivamente le han dado ya algunos genios de primer orden. Es verdad que en los siglos bárbaros, sin luces, sin cultura, con idiomas informes, poco mérito pudieron tener las primeras producciones de la nueva literatura. Pero vinieron los tiempos de Petrarca, Tasso, Shakespeare, Milton, y entre nosotros, de Herrera, Rioja, Lope y Calderón; y se conoció entonces cuáles eran los medios de interesar a la sociedad europea".

Adherimos a este modo de pensar de Lista, aunque tal vez se encuentre alguna exageración en las ideas con que lo apoya, sobre todo en lo tocante a la influencia de las instituciones políticas sobre el sentimentalismo de la moderna poesía. La democracia del ágora y del foro había expirado muchos siglos antes de Dante y Petrarca, y nos parece algo forzado el recurso de reemplazar su influjo por el de las formas muni-

cipales que sobrevivieron a la república romana y no conservaron la más débil imagen de aquella agitada democracia. Que el amor fuese incompatible con las buenas costumbres en las dos naciones clásicas, es una hipérbole inadmisibile; el amor, aunque algo menos reservado en su expresión, era tan afectuoso, tan capaz de sacrificios heroicos, tan sensible a las prendas del alma del objeto amado, como lo ha sido en todas las otras épocas de civilización y cultura. La emancipación del bello sexo había principiado verdaderamente bajo la república romana, y el efecto práctico tanto de la potestad marital, como de la paterna, distaba mucho del despotismo doméstico que han mirado algunos, con poco fundamento, como uno de los lunares de la legislación de aquel pueblo. Que no se viese en las poesías de Grecia y Roma al *individuo*, sino las formas generales del *ciudadano*, lo desmiente Homero, lo desmiente Sófocles, lo desmiente Virgilio mismo, aunque inferior a estos dos grandes poetas en la facultad de individualizar los caracteres. Se creería, por lo que dice Lista, que los asuntos patrióticos y republicanos ocupaban el primer lugar en la poesía de los griegos; y es todo lo contrario. La antigua monarquía, la familia real de Tebas, de Argos, de Atenas, es lo que figura casi perpetuamente en el teatro trágico. La epopeya no canta sino las proezas y aventuras de los tiempos heroicos. La comedia *antigua* de Atenas, especie de farsa alegórica, que es a la democracia ateniense lo que nuestros autos sacramentales a las creencias cristianas, fue el solo género inspirado por la política. Ni la lucha interior de las pasiones fue tampoco desconocida a la tragedia o la epopeya clásica. En fin, ¿no son ahora mucho más republicanas las costumbres en Inglaterra, en Francia y en otras naciones, que en Roma bajo el dominio de Augusto y de sus sucesores? Es cierto que los poetas modernos disecan más profunda y delicadamente el corazón humano; pero basta para explicar este efecto la generalidad de los estudios filosóficos, el espíritu de análisis que ha penetrado todas las ciencias y todas las artes, y la necesidad de ir adelante impuesta en todas direcciones al espíritu humano, necesidad tan imperiosa, que cuando no acierta con el camino del progreso, antes que permanecer estacionario se extravía, y aparecen en la literatura las épocas de decadencia en que el genio se estraga, la imaginación se aficiona a lo exagerado y extraño, los sentimientos degeneran en sutiles conceptos y la elegancia en culteranismo.

Elección de materiales nuevos, y libertad de formas, que no reconoce sujeción sino a las leyes imprescriptibles de la inteligencia, y a los nobles instintos del corazón humano, es lo que constituye la poesía legítima de todos los siglos y países, y por consiguiente, el romanticismo, que es la poesía de los tiempos modernos, emancipada de las reglas y clasificaciones convencionales, y adaptada a las exigencias de nuestro siglo. En éstas, pues, en el espíritu de la sociedad moderna, es donde debemos buscar el

carácter del romanticismo. Falta ver si el que ahora se califica de tal, "cumple las condiciones necesarias de la literatura, cual la quiere el estado social de nuestros días". Sobre este asunto, no podemos menos de copiar a don Alberto Lista, en su artículo tercero. Es un trozo escrito con mucha sensatez y vigor.

"Nada es más opuesto al espíritu, a los sentimientos y a las costumbres de una sociedad civilizada y cristiana, que lo que ahora se llama romanticismo, a lo menos en la parte dramática. El drama moderno es digno de los siglos de la Grecia primitiva y bárbara; sólo describe el hombre *fisiológico*, esto es, el hombre entregado a la energía de sus pasiones, sin freno alguno de razón, de justicia, de religión. ¿Sacia su amor, su venganza, su ambición, su enojo? Es feliz. ¿Halla obstáculos invencibles que destruyen sus criminales esperanzas? Busca un asilo en el suicidio.

"Los dramáticos del día hacen consistir todo su genio, todo el mérito de su invención en acumular monstruosidades morales. Los hombres son en sus dramas mucho más perversos que en la escena del mundo. Sus maldades son *poéticas*, como la tempestad de que habla Juvenal. ¿Qué utilidad resulta de esta exageración? Se ha dicho, y no sin fundamento, que la lectura de las novelas estragaba en otro tiempo el entendimiento de los jóvenes, haciéndoles creer que los hombres eran mejores de lo que son. Pero más dañosos nos parecen los dramas modernos que pintan la naturaleza humana peor de lo que es. Error por error, preferimos la noble confianza de creer a todos los hombres semejantes a Grandison, y a todas las mujeres tan virtuosas como Clara, a la triste cuanto infame sospecha de tropezar a cada paso con Antony o con Lucrecia Borgia. Los primeros pueden ser útiles en calidad de modelos, aunque no sea posible llegar a su perfección ideal. Y ¿no es de temer que la juventud, tan simpática con todo lo que es fuerza y movimiento, aunque se dirija al mal, quiera imitar los monstruos que se le presentan en la escena, no más que por el infeliz orgullo de parecer dotada de pasiones fuertes? Tanto es de temer, cuanto no faltan ejemplares de tan infausta imitación.

"No podemos pasar de aquí sin hacer una advertencia útil a nuestra juventud. La verdadera fuerza y energía de alma, no está en las pasiones, sino en la razón. Las pasiones fuertes anuncian por lo común un ánimo débil, si son desenfrenadas. Más fuerza de alma hay en el padre de familia oscuro que llena la larga carrera de su vida con virtudes poco celebradas, cumpliendo con exactitud los deberes de hombre y de ciudadano, que en Alejandro el Grande, víctima de su ambición y de su inquietud. Aquél mostrará menos pavor que el héroe de Macedonia en las cercanías del sepulcro.

"No sabemos por qué asquean tanto nuestros dramaturgos de hoy la literatura de los griegos. ¿Por ventura la Clitemnestra, el Orestes, la Elec-

tra, el Egisto de Sófocles no se parecen más a los modelos de maldad que presenta actualmente la escena, que la Desdémona de Shakespeare, los amantes de Lope de Vega, el Horacio de Corneille y la Andrómaca de Racine? Pero los poetas trágicos de Atenas tenían disculpa en su creencia. Su religión nada influía en la moral; para ellos el hombre era un ser puramente fisiológico, dirigido invenciblemente por el destino.

Fata volentem ducunt, nolentem trabunt.

Conduce el hado al que le sigue; arrastra al que resiste.

"¿Pueden tener esta disculpa nuestros dramaturgos? Y si acaso creen en la ciega necesidad del destino, ¿creen también en ella los pueblos que asisten a sus espectáculos?

"Pero dirán que el fin de sus dramas es moral, por cuanto los perversos acaban suicidándose; y ¿qué es el suicidio para hombres que nada creen, sino sus pasiones? Después que se han hartado de maldades, después de haber servido a los espectadores los platos de todos los delitos, se les da por postre el mayor de todos ellos a los ojos de la naturaleza y de la religión. ¡Bella moral, por cierto!

"No puede haber verdadero efecto moral ni dramático sin interés. ¿Por quién se atreverá a interesarse ningún corazón honrado y sensible ni en *Antony*, ni en *Angelo de Padua*, ni en *Lucrecia Borgia*, ni en otros mil dramas, donde el hombre que tenga alguna delicadeza se halla como en el medio de un albañal? Comparemos con los horrores que se representan en esas composiciones infernales nuestros sentimientos dulces, nuestra civilización inteligente, nuestras creencias religiosas, nuestra filantropía y hasta nuestras pasiones atenuadas y reducidas a su justa medida por la amenidad de las costumbres. ¿Cómo podemos sufrir los hombres del siglo XIX la barbarie de los tiempos de Cadmo y de Pélope?

"Y ¿qué diremos de ese furor de desfigurar la historia para hacer ridículos u odiosos los personajes más célebres de ella? Nosotros no tenemos a Felipe II por un hombre bueno; pero no somos tan necios que le creamos tal como le han pintado Schiller y Alfieri, copiando los retratos infieles que de él hicieron los historiadores de Francia, cuya potencia humilló, y los del protestantismo, cuyos progresos contuvo. No creemos que Carlos V careciese de defectos; pero ¿quién le reconocerá en el badulaque del *Hernani*? Creemos también que habrán existido antiguamente en la corte de Francia algunas princesas livianas; pero eso de arrojar sus amantes al río desde la torre de Nesle, es burlarse de los espectadores. Calderón desfiguró la historia; pero fue para asimilar los personajes griegos y romanos a los caballeros españoles, que por cierto valían tanto como los héroes de cualquier nación. . .

"El siglo no puede sufrir ya la anarquía, ni en los escritos, ni en las conversaciones; la anarquía vencida se ha refugiado a la escena. ¿Por qué se la sufre en ella? Porque los hombres son inconsecuentes, y porque la moda es la reina del mundo.

"Pero la moda pasará; y entonces será muy fácil conocer que el romanticismo actual, anárquico, anti-religioso y anti-moral, no puede ser la literatura de los pueblos ilustrados por la luz del cristianismo, inteligentes, civilizados, acostumbrados a colocar sus intereses y sus libertades bajo la salvaguardia de las instituciones".

NOTAS

¹ La Epístola Moral se atribuye al Capitán Andrés Fernández de Andrada, v. O. C. Caracas VI, p. LX.

² Se publicó primeramente este artículo en *La Biblioteca Americana*, I, Londres, 1823, pp. 35-50. Fue incluido en O. C. VII, pp. 229-244. Comenta la edición de las *Poesías* de Alvarez de Cienfuegos, hecha de orden de S. M. en la Imprenta Real, Madrid, 1816, en dos tomos.

³ Este artículo se publicó inicialmente en *El Repertorio Americano*, I, Londres, octubre de 1826, pp. 19-26. Se incluyó luego en O. C. VI, pp. 437-444. Se refiere a la obra de Pedro Francisco Tissot, editada en París, 1825, en dos tomos. El trabajo de Bello parece haber sido escrito sobre el artículo de Juan Bautista Amado Sanson de Pongerville, aparecido en la *Revista Enciclopédica* de París, enero de 1826.

⁴ Este comentario a la obra de Olmedo sobre la edición hecha en Londres, 1826 (Imprenta Española de M. Calero), se publicó inicialmente en *El Repertorio Americano*, I, Londres, octubre de 1826, pp. 54-61. Fue incluido en O. C. VII, p. 245-251.

Más tarde, en *El Araucano*, Nº 257, Santiago, 7 de agosto de 1835, reprodujo Bello la *Oda al General Flores, Vencedor en Miñarica*, con la nota inicial que reproducimos: "En esta parte de nuestro periódico reclaman un lugar preferente las producciones de los ingenios americanos; y el de don J. J. Olmedo es ya bastante conocido entre nosotros y en el mundo literario, para que su nombre sólo interese vivamente la curiosidad de nuestros lectores. Ansiábamos ya oír la voz de la *Musa del Guayas*, por tanto tiempo silenciosa. Despertando por fin al ruido de la victoria de *Miñarica* (una de las más notables que se han ganado en América, y que sería también de las más gloriosas, si no trajera consigo el triste recuerdo de una guerra de hermanos) se nos presenta ahora con todo el vigor de imaginación, que admirábamos en las obras anteriores del señor Olmedo, y sobre todo en el Canto de Junín. Es excusado decir que campean en ésta la misma belleza de estilo y versificaciones; porque todo lo que sale de la pluma del señor Olmedo lleva la estampa de una ejecución acabada y primorosa, que forma, por decirlo así, su manera".

⁵ Se publicó primeramente en *El Repertorio Americano*, II, Londres, enero de 1827, pp. 34-35. Se incluyó en O. C. VII, pp. 253-263. Comenta Bello la edición de las *Poesías* de Heredia, hecha en Nueva York en 1825.

Bello había anunciado este artículo en *El Repertorio Americano*, I, Londres, octubre de 1826, p. 320, en breve nota que reprodujo Miguel Luis Amunátegui en la *Introducción* a O. C. VII, p. liv. Decía respecto a las *Poesías* de Heredia:

"Producciones de un joven habanero, en las cuales, a vueltas de algunos descuidos de lenguaje, se descubre una fantasía vivaz y rica, un corazón afectuoso, y otras eminentes cualidades poéticas. Destinamos a ellas un artículo en el siguiente número".

Volvió a referirse Bello a la obra literaria de Heredia al comentar en *El Repertorio Americano*, IV, Londres, agosto de 1827, p. 306, la publicación de la obra de Jouy, Sila, *tragedia en cinco actos, representada en el teatro de México el día 12 de diciembre de 1825, en celebridad del día del excelentísimo señor don Guadalupe Victoria, presidente de los Estados Unidos Mexicanos*. Escribió Bello: "El traductor de esta pieza es el señor Heredia, que probablemente no tendría tiempo de emplear en ella la lima, porque ni en el estilo ni en la versificación, nos parece esta composición igual a las mejores suyas. Hay, sin embargo, pasajes en que se descubre toda la abundancia y la valentía de este admirable ingenio, que, con un poco más de estudio y corrección, competiría con los mejores poetas de nuestros días, de cualquier lengua y nación que sean". Reprodujo esta nota Miguel Luis Amunátegui en la *Introducción* a O. C. VII, pp. liv-lv.

⁶ Este artículo apareció primeramente en *El Repertorio Americano*, IV, Londres, agosto de 1827, pp. 311-314. Fue incluido luego en O. C. VIII, pp. 295-299. Debe referirse Bello a la publicación del poema de Juan Cruz Varela, hecha en 1827, en las columnas del *Mensajero Argentino* de Buenos Aires. (Cf. Juan María Gutiérrez, *Los poetas de la revolución*, Buenos Aires, 1941, p. 439).

⁷ Se publicó primeramente en *El Repertorio Americano*, III, Londres, abril de 1827, pp. 93-111. Se incluyó luego en O. C. VI, pp. 193-209. Se refiere, sin duda, a la edición en cuatro volúmenes hechas en Madrid, León Amarita, e Imp. Collado, 1819-1823.

⁸ Sobre la segunda edición de la obra, "refundida y considerablemente aumentada", publicada en Madrid, Librería de D. José Cuesta, 1844, en 4 volúmenes, empezó Bello, en Chile, un minucioso estudio. Así lo explica Miguel Luis Amunátegui en la "Introducción" al tomo VI, de O. C., p. cv. Dice que Bello lo dejó inconcluso "a causa de sus numerosas y variadas ocupaciones, y de la carencia de estímulo". El trabajo quedó inédito a la muerte de Bello, pero Amunátegui salva "algunos de los apuntes", y los inserta en la citada "Introducción", pp. cvii-cxxviii, con el siguiente comentario: "Como Bello los había redactado muy a la ligera a guisa de simples notas, a las cuales pensaba dar más tarde una forma conveniente, me he permitido completarlos, insertando íntegras las citas para que se comprenda fácilmente el comentario, e introduciendo a veces en las frases las alteraciones necesarias para que se perciba desde luego la relación de éste con el texto del original latino, o de la traducción castellana". Como no hemos podido compulsar el original de Bello transcribimos la versión que nos da Amunátegui en la "Introducción" a O. C. VI. Ponemos entre corchetes [] las adiciones visibles de Amunátegui.

⁹ Este comentario a la segunda edición de las *Poesías* de José Fernández Madrid, Londres 1828, fue publicado en *El Mercurio Chileno*, N° 16, Santiago de Chile, 15 de julio de 1829, pp. 749-756. No se había atribuido a Bello, ni se había incluido, por consiguiente, en la edición chilena de las *Obras Completas*. Los argumentos para su adjudicación pueden verse en el estudio de Pedro Grases, "La primera colaboración escrita de Bello en Chile", en la obra *Doce estudios sobre Andrés Bello*, Buenos Aires, 1950, pp. 91-111. Por el estilo, las ideas y los hechos históricos, debe incorporarse sin duda este importante trabajo a los textos de Bello.

En dos oportunidades anteriores se había referido Bello a las poesías de Fernández Madrid. La primera, en *El Repertorio Americano*, I, Londres, octubre de 1826, p. 320 (reproducida por Amunátegui en la *Introducción* a O. C. VII, p. liv), al comentar las *Elegías nacionales peruanas*, publicadas en Cartagena de Colombia, en 1825: "El Dr. Madrid es hijo de Cundinamarca, y sirvió el encargo de presidente del gobierno federal de Nueva Granada en una de las épocas más calamitosas de la revolución. Ha tiempo que cultiva con muy buen suceso la poesía, y la obra de que damos noticia es de las mejores que hemos visto suyas".

Más tarde, también en *El Repertorio Americano*, IV, Londres, agosto de 1827, pp. 306-307, glosó la edición de *Guatimoc, tragedia en cinco actos*, publicada en París, 1827: "El *Guatimoc* es el mejor de todos los ensayos que hasta ahora se han hecho por americanos en uno de los géneros de composición más difíciles, y en que, después de las tentativas de Huerta, Moratín, Cienfuegos, Quintana y otros excelentes ingenios, no hay todavía una sola pieza castellana que pueda llamarse clásica. El asunto de la presente tiene el mérito de su celebridad histórica, y del grande interés que el nombre solo del héroe basta para inspirar a los americanos; pero bajo otros respectos no lo juzgamos felizmente escogido. La contienda entre los mexicanos y los españoles por la posesión de un tesoro no es bastante digna de la gravedad del coturno; y a pesar del arte con que el poeta ha sabido realzar la importancia del objeto que se disputa ligándole con la salud del imperio, un montón de oro y plata es al fin un ser inanimado que no puede hablar al corazón como, por ejemplo, el hijo único que una madre tierna quiere sustraer a la crueldad de un tirano, o como la madre delincuente pero llena de remordimientos, que un hijo respetuoso, instrumento involuntario de la venganza celeste, inmola sobre la tumba de un padre. De aquí resulta que el sacrificio de Guatimoc no aparezca suficientemente motivado, y que los españoles se nos presenten animados de una pasión sórdida, que los hace aún más despreciables que odiosos. Pero el respeto con que el señor Madrid ha tratado la historia, y de que le dispensaban hasta cierto punto las leyes poéticas, no le ha impedido exornar oportunamente la acción. La catástrofe de la imperial Tenochtitlán, y los afectos de padre y esposo que hermosean el carácter de Guatimoc, suavizan el tinte general del cuadro; y entonces es cuando el poeta, dando sueltas a su vena naturalmente dulce y tierna, hace una impresión más profunda en el alma. La acción se ha conducido con mucho juicio; los caracteres (no obstante la opinión de un crítico respetable en la *Revista Enciclopédica*) nos parecen tan conformes con la historia, como naturales y bien sostenidos; y aunque el *Guatimoc* no está ni debió estar en la especie de estilo en que más sobresale el autor, hallamos en ésta, como en casi todas sus obras, una prenda sumamente recomendable: un tono de naturalidad y verdad, sin esfuerzo, sin énfasis afectada, sin trasportes violentos, sin estudiados adornos de dición. Verdad es que tampoco en ésta deja de entregarse con demasiada confianza a la facilidad de su ingenio; pero nada es más raro que el acertar con aquel punto preciso que está a distancia igual de la desnudez y del fasto, de la negligencia y de la presunción; y si se ha de pecar por uno de estos dos extremos, el buen gusto será siempre más indulgente con el primero.

"El *Guatimoc* es muy superior al *Atala* (producción de la misma pluma que se ha representado, según creemos, en La Habana y en otras ciudades de América), y posee en mucho más alto grado las cualidades necesarias para hacer efecto en el teatro". Reprodujo este comentario Miguel Luis Amunátegui en la *Introducción* a O. C. VII, pp. Iv-lvi.

¹⁰ Se publicó en Santiago de Chile el siguiente folleto: *Oración inaugural del curso de oratoria del Liceo de Chile, pronunciada el día 20 de abril de 1830 por D. José Joaquín de Mora, Director de aquel establecimiento. La dan a luz los alumnos*, 1830, Imprenta de R. Rengifo, 20 páginas. Sin tener en consideración los encontrados intereses que impulsaron apasionadamente los ánimos alrededor del Liceo de Chile, nos limitaremos estrictamente a los puntos literarios y filológicos que estuvieron en juego en el curso de la polémica, en la que tomó parte Andrés Bello. La defensa del criterio del Liceo de Chile, dirigido por Mora, apareció en *El Mercurio de Valparaíso*, Nos. 66 y 67 de 21 y 22 de mayo, Nos. 78, 95, 98-99, de 4, 25 y 30 de junio, y Nos. 103 y 110, de 5 y 13 de julio de 1830. Además, se publicaron tres papeles sueltos de *Comentario* a los artículos de *El Popular*, con fecha de 24 de mayo, 2 y 23 de junio de 1830, que iban firmados, con distintas denominaciones, por "Los alumnos de Oratoria del Liceo". El texto puede verse en la obra de Carlos Stuardo Ortiz, *El Liceo de Chile*, Santiago de Chile, 1950. Los artículos de censura a la *Oración inaugural*, aparecieron en *El Popular*, Nos. 8, 9 y 10, de 13, 22 y 29 de mayo, Nos. 11 y 12, de 5 y 19 de junio, y N° 15, de 10 de julio de 1830.

Desde que se inició la polémica, se creyó adivinar la pluma de Andrés Bello en los artículos insertos en *El Popular*, y así se propaló públicamente. Bello precisó

su intervención en la siguiente carta dirigida al editor de *El Popular*: "Sr. Editor. La mención que se ha hecho de mí en *El Mercurio de Valparaíso*, atribuyéndome ciertos artículos de *El Popular* relativos al Liceo, me obliga a hacer algunas explicaciones, que ruego a V. se sirva insertar en su periódico. Lo que se llama *excitación al Gobierno* no es mía, ni se ha hecho con mi participación. En las discusiones puramente literarias he tenido parte, y sólo en ellas. He dado apuntes, y muchos de éstos se han insertado a la letra; pero V. sabe mejor que nadie que la redacción de los artículos no es mía. No por eso me descargo de los errores que pueda haber en ellos; al contrario declaro francamente que he concurrido en las opiniones expresadas sobre todos los puntos de la controversia literaria. Santiago, 2 de julio de 1830. A. Bello".

Apovados en esta explicación y en la lectura de los borradores manuscritos de Bello, hasta ahora inéditos, hemos reconstruido la parte que puede corresponderle en esta polémica. Descartamos de los artículos de *El Popular*, los ataques personales y las alusiones políticas porque en ellas no intervino Bello, como lo corroboran los textos escritos de su puño y letra, que son, naturalmente, la fuente más segura. Damos la transcripción completa de la parte no tachada, con las variantes más notables en algunos párrafos. Algunos manuscritos difieren en la forma como se publicaron en *El Popular*, y buena parte de ellos no llegó nunca a imprimirse. Reproducimos, en los números I y II, la parte literaria de los artículos impresos en *El Popular*, a fin de que se vea íntegramente el desarrollo de la parte literaria de la polémica.

¹¹ Esta parte es un fragmento del artículo que se publicó en *El Popular*, N° 9, Santiago de Chile, 22 de mayo de 1830. No aparece entre los borradores manuscritos, y aunque dudamos que todo el texto sea redacción de Bello, pues nos parece ver ideas muy ajenas a su pensamiento, lo reproducimos porque lo atribuye Miguel Luis Amunátegui en *Vida Bello* pp. 330-332. Por otra parte, en este fragmento se inician los temas concretos de la polémica con Mora en los cuales hay afirmaciones que encontramos reiteradas en los borradores originales de Bello. Los temas que sólo aparecen en este fragmento, sospechamos que se deben a otra mano.

La paginación se refiere a la edición en folleto de veinte páginas de la *Oración Inaugural* de Mora, hecha en Santiago, 1830, en la Imprenta de R. Rengifo.

¹² En *El Popular*, N° 10, Santiago 29 de mayo de 1830, continuó la polémica con Mora. De ese artículo reproducimos únicamente la parte relativa a los temas literarios de la polémica. Aunque no está esta porción entre los borradores manuscritos, no vacilamos en adjudicársela, porque las ideas y el estilo corresponden exactamente al resto de la intervención de Bello.

¹³ Esta parte, transcrita directamente de los borradores manuscritos de Bello, fue publicada con algunas variantes en *El Popular* N° 12, Santiago de Chile, 19 de junio de 1830.

¹⁴ En la edición de las *Poesías de don Juan Meléndez Valdés*, París, 1832, esta Oda y la siguiente están distinguidas con los números V y XVII respectivamente.

¹⁵ El artículo "Crítica" se publicó en *El Mercurio*, Valparaíso, junio 4 de 1830, tomo 4, N° 78.

¹⁶ Al margen del manuscrito aparecen unos intentos de redacción de este pasaje, no tachados en parte, que dicen: "Se puede ser un razonador sutil, un escritor agradable y aun elocuente, y hablar en castellano purísimo".

¹⁷ Esta parte corresponde a notas manuscritas de Bello que no llegaron a ser publicadas en *El Popular*, pero las ideas expuestas se encuentran en algunos artículos publicados en dicho periódico. Los fragmentos a continuación transcritos son la contestación preparada para responder al papel suelto publicado en Santiago con fecha 23 de junio de 1830 y al artículo de *El Mercurio*, publicado en el N° 98-99 de Valparaíso, junio 30 de 1830.

¹⁸ En la misma hoja, al margen figura otra redacción no tachada: "pero en la crítica de la historia no raya tan alto: lo que escribió en este género es una mera compilación de los escritores griegos y romanos, de quienes copia por lo regular sin discernimiento adoptando las exageraciones de la vanidad nacional o del espíritu de partido".

¹⁹ Aquí se interrumpe el manuscrito.

²⁰ Esta refutación al artículo aparecido en el N° 103, de *El Mercurio* de Valparaíso, 5 de julio de 1830, la transcribimos directamente del borrador manuscrito de Bello. No fue publicada en *El Popular*, por haberse interrumpido la polémica.

²¹ A partir de aquí hasta el final del folio repite Bello conceptos expresados anteriormente, pero los deja sin tachar. Los transcribimos tal cual aparecen en el manuscrito.

²² Esta parte trascribida de los originales manuscritos de Bello, fue preparada para replicar a *El Mercurio* Nos. 88-89, y 104, correspondientes al 30 de junio, y al 6 de julio de 1830 respectivamente. La hemos transcrito de los originales de Bello. No llegó a publicarse en *El Popular*. Como de algunos puntos hay más de una redacción, damos en nota las variantes cuando tienen cierta importancia.

Para subrayar el carácter impersonal que quiso dar Bello a su participación en la polémica, es de notar la mención que se hace a sí mismo en el segundo párrafo de este fragmento.

²³ De esta parte hay otra redacción anterior, en otro folio manuscrito. La transcribimos: "El único modo de responder sería probar que *dédalo* en castellano tiene la significación de *laberinto*, como *dédale* la tiene en francés. En tal caso la figura de que se trata sería naturalísima. Pero esto es lo que no se ha hecho. Hágase, y se verá cuán poco nos cuesta confesar un error.

"La cuestión se ha presentado recientemente bajo otro aspecto: *Dédalo*, se dice, es un nombre propio de persona; pero que figuradamente puede emplearse para significar un laberinto, porque *Dédalo* fabricó un laberinto.

"La cuestión en ese caso es sencillísima. Preséntese una figura análoga en un buen orador, o en tratado de retórica. Nosotros no tenemos dificultad en confesar (aunque parezca proposición escandalosa) que no nos acordamos de haber visto semejante figura, y que nunca creímos que el *Dédalo* de la oración inaugural fuese una metáfora de esta especie, sino de las buenas y usuales, aunque fundada en un neologismo.

"Permítasenos hacer sensible la dificultad por medio de algunos ejemplos. Praxiteles hizo como todos saben bellísimas estatuas. Supongamos que uno al ver una bella estatua de Canova o de otro escultor exclamase: ¡Oh qué hermoso Praxiteles! ¿Sería tolerable la figura?

"Se dice de una casa desordenada, en que todos mandan y nadie obedece, *esta casa es una Babilonia*, aludiendo a la confusión de las lenguas. ¿Pudiera decirse, *esta casa es un Nemrod*, porque Nemrod fue fundador de Babilonia?

"Si se cita el ejemplo de *Dédalo* en otras lenguas, decimos que ignoramos cómo empezó la segunda acepción de esta palabra en ellas. Pudo empezar por una mala figura retórica y pudo empezar de otros mil modos. ¿Quién puede poner coto a las irregularidades y caprichos del uso? ¿Se podría llamar a un sepulcro magnífico una *artemisía*, en vez de un mausoleo porque la Reina Artemisa hizo construir el primero que tuvo este nombre?"

²⁴ En el manuscrito original, Bello había escrito "valeat", por "prosit", (*Epist. lib. 2, vs. 409-410*). Error, sin duda, por fiarse de la memoria.

²⁵ En otro fragmento manuscrito aparece la siguiente redacción:

"*Genio*. No hemos admitido la transacción de Capmany; no hemos hecho más que referirla, y añadir, que ni aun ella favorece el uso de la voz *genio* en el pasaje de la Oración inaugural, que tuvimos la osadía de creer censurable. La admisión

que se nos atribuye es una pura voluntariedad del crítico. La verdad es que la tal transacción nos ha parecido siempre algo opuesta a los principios del mismo Capmany. No lo expresamos así, porque no había para qué, y porque creímos que para acusar de error en materia de lenguaje a un hombre como Capmany, era necesaria una larga vida empleada en el estudio de los autores clásicos.

"Con igual voluntariedad supone nuestro crítico que el pasaje censurado es el de la pág. 15 de la Oración inaugural, que cita y comenta a la larga para probar que equivocamos su inteligencia. Trabajo perdido. El pasaje no es ése, sino el de la pág. 2. '¿Os hablaré yo de los prodigios que en todos tiempos ha obrado el lenguaje inspirado por el *Genio*, y *pulido* por el trabajo?'.

"Hemos insistido en Meléndez, y tuvimos alguna razón para hacerlo. Al que autoriza en este autor la voz *genio* (en el sentido de facultad inventiva), y cree que *genio* según su uso moderno expresa algo más que *ingenio*, no se le podía citar en comprobación de lo contrario autoridad más competente que la de Meléndez mismo.

"Se ha creído que *genio* significa la facultad inventiva, en estos versos de Bartolomé de Argensola:

'Mas quien el *genio* floreciente y vago
de Séneca llamó cal sin arena
no probó los efectos de su halago'.

"Nuestro crítico, que está bien versado en la historia de Roma, recordará quién fue el que puso al estilo de Séneca el apodo de *arena sin cal* y por qué. Lo que Bartolomé de Argensola llama *genio*, es, ello por ello (casi hasta con las mismas letras), lo mismo que Suetonio llamó *genus scribendi*, y sobre lo que este historiador dice terminantemente que recayó el apodo. Con que es claro que el Rector de Villahermosa quiso significar el carácter de la dición de Séneca, pulida, pero inconexa y disuelta, como todos la han caracterizado hasta ahora. *Genio*, pues, en el pasaje alegado conserva su antigua y nativa acepción de carácter o índole, aplicada metafóricamente al estilo, que es de lo que viene hablando el poeta:

'Porque los dos genéricos estilos
más de un naufragio nuevo nos avisa
que no por frecuentados son tranquilos.
Obliga el uso a brevedad concisa,
que aunque la demasiada luz deseamos
precia la elocución peinada y lisa'.

"Sigue luego enumerando varios géneros de composición a que se adapta mejor el estilo lacónico; menciona algunos que sobresalieron en él, como Horacio y Tácito; y añade:

'De Trajano las dotes inmortales
refiere Plinio en este *acento puro*
sin *voces tenebrosas ni triviales*.
¿De las primeras quién corrió seguro,
si el presbítero docto de Cartago
aspirando a ser *breve* quedó oscuro?
Mas quien el *genio* floreciente y vago, etc.' "

²⁶ Bello había escrito "por el arte", pero la cita correcta es "por el trabajo".

²⁷ Aquí se interrumpe esta hoja manuscrita, que repite el concepto con que termina el folio anterior.

²⁸ Este trabajo fue publicado primeramente en *El Araucano*, Santiago de Chile, 27 de noviembre de 1840, N.º 535. Lo incluyó Bello en *Opúsculos literarios y críticos, publicados en diversos periódicos desde el año 1834 hasta 1848*, Santiago, Imprenta Chilena, 1850, pp. 31-39. Recogido luego en O. C. VII, pp. 301-311. Comenta la edición de las *Leyendas* de Mora, hecha en Londres, 1840.

Bello había publicado anteriormente dos notas relativas a la obra literaria de Mora. La primera, en *El Repertorio Americano*, I, Londres, octubre de 1826, p. 320, reproducida por Miguel Luis Amunátegui en la *Introducción* a O.C. VII, p. xli. Se refería al *Cuadro de la Historia de los árabes*, editado por Mora en Londres, 1826: "El interés histórico de estos cuadros es grande; su diseño y colorido bellísimos; y muy pocas obras modernas pueden competir con ellos en la soltura, gracia y lozanía del estilo".

La segunda nota sobre las *Meditaciones poéticas*, publicadas en Londres, 1826, apareció en *El Repertorio Americano*, III, Londres, abril de 1827, pp. 312-313: "Bajo este título se presenta una breve colección de doce láminas de excelente dibujo y grabado, que deben considerarse como el fondo de la obra, no siendo el texto más que una ilustración poética de otros tantos sujetos filosófico-religiosos, representados en aquéllas con notable novedad en la invención de las alegorías y en la expresión de las imágenes más vivas y de los pensamientos más profundos. La idea de estas meditaciones se halla tomada de un poema inglés de Blair intitulado *El sepulcro*. Estas meditaciones no son una mera traducción, y puede decirse que ofrecen una imitación bien ejecutada y apropiada a la poesía castellana, con alteraciones muy bien ideadas en beneficio de los lectores a quienes se destinan, según el tono de los mejores poetas castellanos que han pulsado la lira sagrada: objeto que el Sr. Mora ha tenido muy presente, y que ha desempeñado con laudable acierto aun en los muchos pensamientos originales que ha introducido". Reprodujo esta nota Miguel Luis Amunátegui en la *Introducción* a O. C. VII, pp. xli-xlii.

²⁹ Fue publicado primeramente este artículo en *El Araucano*, de Santiago de Chile, en la entrega correspondiente al 5 de febrero de 1841, N° 545. Se reimprimió luego en los *Anales de la Universidad de Chile*, tomo XXI, Santiago de Chile, julio de 1862, pp. 3-11. En los repertorios bibliográficos aparece la siguiente edición en libro: *La Araucana, juicio por Andrés Bello*, México, Tip. de V. G. Torres, calle de San Juan de Letrán, N° 3, 1862, 200 p. El artículo de Bello ocupa sólo las pp. 3-25, pero por el hecho de dar título al volumen ha inducido a error.

Se incluyó el trabajo de Bello en O. C. VI, pp. 459-470. Hemos restituido algunas lecturas según el texto de *El Araucano*, evidentemente mal transcritas en las ediciones posteriores.

³⁰ En los *Anales de la Universidad de Chile*, XXI, julio de 1862, p. 4 y en O. C. VI, p. 461 decía "ideas" por "lides". Nos atenemos al texto de *El Araucano*.

³¹ Este trabajo fue publicado primeramente en *El Araucano*, de Santiago de Chile, en la edición del día 19 de febrero de 1841, N° 547. Lo recogió el propio Bello en el libro *Opúsculos literarios y críticos, publicados en diversos periódicos desde el año de 1834 hasta 1849*, Santiago, Imprenta Chilena, 1850, pp. 24-30. Fue incluido luego en O. C. VI, pp. 471-478. Han sido cotejados los textos de las tres ediciones.

³² La obra *Todo es enredos, amor*, es de Diego de Figueroa y Córdoba.

³³ Este trabajo se publicó en sucesivos artículos aparecidos en *El Araucano*, de Santiago de Chile, en las siguientes entregas: 5 y 12 de noviembre, 3 de diciembre de 1841 y 22 de abril de 1842, Nos. 585, 586, 589 y 609. Lo incorporó luego el propio Bello en el volumen *Opúsculos literarios y críticos, publicados en diversos periódicos desde el año de 1834 hasta 1948*, Santiago, Imprenta Chilena, 1850, pp. 40-68. Se incluyó en O. C. VII, pp. 265-293. Comenta la edición póstuma del *Juicio crítico*, hecha por Vicente Salvá, París, 1840, en dos volúmenes.

³⁴ *Las Ruinas de Itálica* son de Rodrigo Caro.

³⁵ Miguel Luis Amunátegui, en *Vida Bello*, pp. 507 y ss., afirma que Bello había preparado otros artículos análogos sobre el *Juicio crítico* de Hermosilla, además de los que publicó en *El Araucano* relativos a Moratín. Transcribe en *Vida Bello*, las observaciones "de lo que habrían sido estos artículos sobre Meléndez". Y explica Amunátegui el modo cómo las recoge: "Después de haber oído hablar a Bello

acerca del asunto, redacté, apenas regresé a casa, lo que él había dicho, procurando yo en aquellos apuntes reproducir no sólo sus ideas, sino hasta sus propias palabras". Reproducimos el texto que nos da Amunátegui, dando entre corchetes [] lo que son palabras del colector, a quien hay que concederle amplio crédito, pues fue discípulo predilecto de Bello. Las glosas de Bello van siguiendo los comentarios de Hermosilla, en su *Juicio crítico*, t. I, pp. 187-193. Cabe pensar que las observaciones de Bello son de 1842.

³⁶ Publicamos el fragmento que de este trabajo de Bello, nos da Miguel Luis Amunátegui, en *Vida Bello*, pp. 516-526. Dice Amunátegui: "Por desgracia, el borrador que ha quedado de este importante trabajo, sobre incompleto, se halla escrito en letra tan ininteligible, que, sólo a costa de mucha paciencia y labor, he podido descifrar lo que inserto a continuación". Y da el texto leído. El comentario de Bello se refiere a la traducción en verso del poema de Homero, publicado en Madrid, Imprenta Real, 1831, en tres volúmenes.

³⁷ Apareció por primera vez este artículo en *El Araucano*, Santiago de Chile, 14 de enero de 1842, Nº 595. Recogido luego por el propio Bello en *Opúsculos literarios y críticos, publicados en diversos periódicos desde el año de 1834 hasta 1848*, Santiago, Imprenta Chilena, 1850, pp. 69-71. Se incluyó en O. C. VII, pp. 313-316. Se han enmendado algunas lecturas erradas. Comenta sin duda la edición de 1841, hecha en Madrid, en la imprenta de Vicente Lalama.

³⁸ Se publicó en *El Mercurio*, de Valparaíso, el 12 de mayo de 1842. Es la única intervención de Bello (firmado *Un quidam*) en la famosa polémica suscitada por el artículo "Ejercicios populares de lengua castellana" de Pedro Fernández Garfías, inserto en *El Mercurio*, de 27 de abril de 1842, precedido de un comentario de Sarmiento. La polémica se agravó, y en una de las intervenciones de Sarmiento consta la conocida alusión personal a Bello ("un gran literato que vive entre nosotros..."). Bello se limitó a publicar el artículo que reproducimos, que no fue recogido en O. C. Ha sido reimpreso en *Obras de Sarmiento*, I, Santiago, 1887, y en *Prosa de ver y pensar*, del mismo Sarmiento, Buenos Aires, 1943. Lo transcribimos de la obra de Norberto Pinilla, *La controversia filológica de 1842*, Santiago, 1945, pp. 25-30.

³⁹ Parece haberse impreso Montaigne por Buffon.

⁴⁰ Este comentario apareció en *El Araucano*, Nº 761, de Santiago de Chile, 21 de marzo de 1845. Los primeros párrafos fueron reproducidos por Miguel Luis Amunátegui, en la *Introducción* a O. C. VII, pp. lxxxii-lxxxiii; la parte comparativa de las traducciones de la *Vulgata* por Scio y Amat, fue publicada por el mismo Amunátegui en *Vida Bello*, pp. 146-149, al explicar el encargo que recibió en 1816, Bello en Londres, de corregir la traducción castellana de la Biblia. Es probable que en este artículo de 1845 utilizase viejas notas de aquel trabajo. Transcribimos íntegramente de *El Araucano* el comentario de Bello, que no había sido incluido en O. C.

⁴¹ Este artículo se publicó primeramente en la *Revista de Santiago*, tomo I, Nº 3, Santiago, junio de 1848. Lo incluyó el propio Bello en la recopilación *Opúsculos literarios y críticos, publicados en diversos periódicos desde el año de 1834 hasta 1848*, Santiago, Imprenta Chilena, 1850, pp. 228-239. Fue recogido en O. C. VII, pp. 419-431. Comenta la edición de los *Ensayos* de Lista, con prólogo de José Joaquín de Mora, Sevilla, Calvo-Rubio y Co., editores, 1844, en dos volúmenes.