

no debe quedarse nadie soltero en un país de malas fondas y peores casas de pupilos. — ¡Oh sublime matrimonio, instituido, según ellos, por Jesucristo! Tú no tienes lamparones, tú no estás desvencijado, tú tienes el oído atento á la campanilla...; en una palabra, el matrimonio vale más que una sala y un gabinete en una fonda con mesa redonda y mala asistencia. Si el autor apura á su protagonista con esta clase de contrariedades, es porque le conoce el genio y sabe que á Gedeón nada le incomoda y entristece como estos disgustos de menor cuantía. Gedeón, en fin, por consejos de un médico espiritualista, se vuelve á su casa, convierte sus afecciones á un perro ratonero y á un chiquillo sucio, feo, maligno, que pronto es ladrón y pendenciero; porque Gedeón es así, necesita *amar algo*, y como *no es casado*... como no tiene hogar, ama lo más asqueroso que se le presenta. En el mundo, fuera de una esposa, no hay más que perros ratoneros, chiquillos bizcos de alma y ojos, y criadas respononas. próximas á la madurez. Porque ahora recuerdo que Gedeón también *seduca* á Regla, su nueva sirvienta.

Entre Regla y Solita, las dos conquistas del soltero, tejen la urdimbre de disgustos, que es ya la trama de toda la vida solitaria y perra de Gedeón. Judas, un borracho, zapatero, padre de Solita, acosa al seductor, que en muchos años no halla medio de librarse de los insultos y la vil compañía del zapatero. ¡Qué hombre es este Gedeón! Pues ahora, Sr. Pereda, dígame si para evitar tales desgracias era menester haberse casado; si no valía más tener un poco de sentido común, y dígame también si Gedeón, aunque fuese marido de siete mujeres, valdría más ni sería más feliz, teniendo tan bajos deseos, aspiraciones tan ruines, gustos tan miserables, equivocaciones tan extrañas, complacencias tan inexplicables; siendo tan flojo, tan desprevenido, tan... animal, en una palabra, según usted mismo le llama y le pinta.

Yo no niego que haya Gedeones; lo que digo es, que Ge-

deón no representa á la respetable clase de solteros, y que no es típico, artístico, porque sólo vemos en él miserias prosaicas, sin sentido, sin nada significativo; miserias vulgarísimas, pero de las que no se copian porque no ofrecen más que fealdad, que ni para sombra y contraste sirve. Aquí se pinta lo feo por lo feo.

Como con su protagonista, su cónyuge, no prueba nada el autor, según lo visto; y como el empeño de probar algo no es baladí ni capricho del momento, recurre, en fin, el señor Pereda á la predicación directa, sin ambages. Y vestido de médico, á la cabecera del lecho en que llora su soltería el pobre Gedeón, ataca valeroso á Balzac, destruye sus débiles argumentos, proclama la santidad del matrimonio como el concilio de Trento lo dispone, y nos deja á todos convencidos de que el hombre nació para casarse, porque no hay manera mejor de curar el reuma, digan lo que quieran esos médicos naturalistas que ahora se estilan, entre los cuales no hay que contar, no por cierto, al doctor que asiste al cónyuge de nuestro pleito.

Del mismo vicio que el carácter de Gedeón (y ya dejo el tema principal del fin propuesto y no cumplido), adolece la pintura que se nos hace de los personajes secundarios; es decir, no la de todos, porque algunos no tienen pero, en su escasa importancia, y otros, los que al fin hacen asomar la sonrisa á los labios, son caricaturas de rasgos imposibles por lo exagerados.

Judas el zapatero, que pudo haber sido, á juzgar por algunas pinceladas, el tipo mejor trazado y de mejor colorido, se echa á perder por los retoques de brocha gorda con que sin tino lo mancha y desfigura el autor; aquel estilo altisonante y disparatado del suegro de Gedeón, si al principio se tolera, á pesar de lo chabacano del recurso, llega á ser insoportable cuando se repite á lo largo de páginas y más páginas: el lector de mediano gusto llegará á ponerse colorado de vergüenza antes que el Sr. Pereda mate al hablador mentecato, que se parecerá á cualquier

borracho de Santander ó de Oviedo, pero que no es típico, por lo excepcional, por lo inverosímil.

Solita, la hija del zapatero, es insignificante; no tiene en su carácter ni un solo rasgo notable, ni por lo cómico ni por lo bello; se distingue únicamente, desde que la ponen casa, por un lenguaje escogido, inverosímil en ella, que no pudo enseñarle Gedeón, quien hablaba peor, por regla general, si bien en los últimos momentos le presta el autor un estilo poético y sublime, poco natural en aquel alma de cántaro.

El doctor es «una sombra que habla», como dicen las comedias; mejor, es «el neísmo que habla.»

Anás, Caifás, Herodes y Pilatos son otros tantos símbolos sin vida, sin realidad, que hubieran podido dar variedad á la acción, interés al conjunto, fuerza á la tesis, si el autor se hubiera decidido á hacerlos de carne y hueso y á mezclarlos de veras en la fábula. Aquella monótona igualdad de su vida, de su irascible carácter, de los palos que se reparten, de las murmuraciones con que se acribillan y del fin en que terminan, es del peor efecto; no tiene verosimilitud, ni interés, ni nada de lo que exige la novela.

Regla, Merto y el ratonero son los personajes mejor dibujados, los que tienen vida natural en la fábula, los que procuran al autor, en su penuria, algunas escenas que excitan la curiosidad y causan honesto placer al lector más descontentadizo. Pero el Sr. Pereda, conociendo, por desgracia que en esto ha acertado, nos da demasiado perro, demasiada Regla y demasiado Merto.

Las caricaturas á que antes me refería son los parientes de Gedeón que le visitan ó le escriben: son verdaderos tipos, cómicos de veras; pero (también aquí hay pero), el autor no ha sabido contenerse al trazar los rasgos cómicos; los ha prolongado, y la caricatura no puede menos de aparecer.

Los contertulios de la tienda, inútiles, episódicos (pero sin razón de ser aun para episodio), serían buenos para un

artículo de costumbres que se llamara *La tienda*, ó cosa por el estilo. En fin, pecado venial.

Con semejantes personas, ¿qué acción ha de ser la de *El luy suelto*? Pobre, desmadejada, lánguida; y no por esto solo, porque además de no prestarse Gedeón ni los seres insignificantes que le rodean á nada poético ni interesante; además de esto, faltanle al Sr. Pereda ciertas facultades: ni tiene el dón de inventar, ni la habilidad de componer. Las aventuras de Gedeón son, por culpa de su miserable ingenio y su ánimo mezquino, pequeñas, rastreras y prosaicas, y por culpa del Sr. Pereda, pobres, repetidas, sosas, soporíferas. Cuanto la acción más se limita y empequeñece, más se aburre el lector, por lo pronto, y después menos campo le queda al autor para probar con el ejemplo lo que se proponía.

Ya que el carácter de Gedeón no era propio para provocar sucesos que interesaran y que á todo soltero pertinaz le enseñasen el buen camino, pudo hacer el autor (no sé si pudo, debió, quiero decir), que los acontecimientos, hurgando y sonsacando el ánimo del protagonista trajeran la ejemplaridad y la emoción estética que de Gedeón era en vano esperar.

Pero nada de esto: ya dije que los tres amigos y co-reos de Gedeón son como él, ni más ni menos. Herodes, como Gedeón, es un celibatario camastrón que aguarda facilidad y momento para las más bajas y prosaicas aventuras; que hasta en la misma Solita va á saciar sus torpes deseos, y que por fin muere arrepentido y contrito, como muere *El luy suelto*.

Anás y Caifás parecen el mismo tipo, con diferente nombre, y los dos parecen una segunda prueba de Gedeón. De modo que se ha ingeniado el autor de tal arte, que con tener á su disposición cuatro solterones, sólo pinta uno, y ese tan singular, tan desprovisto de ejemplaridad, á fuer de insignificante, que la mayoría, la inmensa mayoría de los solterones podrán darse por no apercibidos

ni emplazados en el libro del Sr. Pereda. Otra cosa hubiera sido si, por fas ó por nefas, de *El buey suelto* resultara que en toda clase de vida, para todo carácter, el matrimonio es el estado mejor, y la soltería está llena de dolores y de achaques.

Si la acción es pobre, como decía, no peca menos de mal aliñada.

Consta de tres jornadas la novela, y al principio de cada una el autor sale á las tablas á decir el prólogo, aunque bien mirado, la jornada primera, tan pesada y fría, no es más que un prefacio de toda la obra. Muchos lectores habrá que dejen el libro antes de doblar el cabo, antes de llegar al medio, que es donde empiezan á aparecer algunos seres, humanos ó no, pero, en fin, interesantes. Adonis, el perro, es el *personaje* que comienza á dar algo de animación á la escena. ¡Pero antes! Las riñas de los criados, el conclave de los solteros, las vulgaridades de la posada, los contratiempos de la fonda, los sermones del médico, ¡qué pesadez! ¡Qué 200 páginas tan largas!

El interés, el pequeño interés que en la obra existe, comienza desde la aparición del ratonero y dura hasta que el asma y la gota se agravan.

Desde la primera vez que Gedeón hace cama, el mezquino interés á que me refiero se acuesta también, para no levantar más cabeza. ¡Qué horas tan largas pasa el lector junto á aquel lecho de angustias!... Y luego el asma, la gota... ¡la gota serena!

Por lo visto los casados, en llegando á viejos, no tienen achaques; ó de otra manera: el matrimonio se ha constituido como caja de retiro para los achaques de la vejez. Ya advierte el autor que el marido debe tener quince años más que la mujer; ¡es claro! porque así, cuando él tenga sesenta y cinco, ella con sus cincuenta todavía podrá cuidarle. El amor entre los iguales entre el joven y la joven, es niñería, fuego fatuo, poesía, pura poesía: lo importante es la taza de caldo, la asidua asistencia. ¡Demonio! (como diría el

Sr. Pereda): esta moral de bayeta amarilla, no es moral, es un tratado de vendajes; cosa de hospital y de botica.

¡Ah, Sr. Pereda! el amor apasionado, el amor por el amor, existe, lo han cantado los poetas, lo cantan los pájaros, y el sol, y los ángeles—según dicen—y lo canta Gayarre, y mejor que todos; y el matrimonio, fatal, pero honrada consecuencia del amor con buen fin, puede seguir siendo amor y algo más y mejor que emplastos y cataplasmas, que afecto de clases pasivas, sol del invierno de la vejez. El matrimonio, como usted lo pinta, se ha hecho para los egoístas: según usted lo entiende, debieran ser los solterones opresores y materialistas, los primeros en casarse; y eso precisamente es lo que usted prueba: Gedeón debió casarse á tiempo, es verdad; ¡pero mísera esposa de Gedeón! ¡Miserable esposa la de cualquiera que se case por las enseñanzas de *El buey suelto*!

Pero en rigor yo no debía ya hablar de esto. Trataba de la composición desmañada de la novela: ¿por qué volví al punto de su enseñanza fallida? Por algo fué; porque lo que perjudica al arte, lo que daña al libro como obra bella, también perjudica al propósito del novelista. Nos quedamos sin interés y sin demostración.

Hablemos ahora un poco de la forma retórica y gramatical.

El lenguaje de *El buey suelto* no es irreprochable; falta muchas veces precisión, acaso propiedad, y de aquí lo difuso y vago de muchos períodos; mas se distingue en general por lo correcto el Sr. Pereda. Hace, sin embargo, alardes de provincialismo, excesivos, y algunos son de los que no pueden tolerarse, porque se oponen al carácter general de la lengua española y á las corrientes que sigue. El empleo del *cual* por el *qué*, la anteposición del pronombre de segunda persona *te* al de tercera *se*, cuando van juntos, y otras maneras de decir que se permite el autor, no deben alabarse, porque van contra el uso y no tienen hoy la sanción del buen gusto ni de los buenos escritores. Cada vez

que emplea un sustantivo, se cree el Sr. Pereda obligado á no repetirlo, aunque sea en los diálogos, en muchos renglones á la redonda, y de aquí el empleo de pronombre que hacen anfibológica la frase. Y lo peor es que este prurito quita naturalidad, además de claridad, á la locución, y en el diálogo hasta la verosimilitud.

Es muy cierto, á propósito, que dialoga bien el Sr. Pereda; pero á veces se regala el oído con sus diálogos; abusa de ellos, los escribe inútiles y prolijos, contra las exigencias más inexcusables del interés, y con peligro de que la atención y la paciencia de los lectores se acaben.

El estilo, sin duda, es fácil, abundante la frase, pero ni por casualidad conciso; culpa de la falta de precisión de que antes hablaba. Bien está que el autor sea verboso; pero si habla por boca de sus personajes, se expone á que les tengamos por charlatanes. El estilo es el hombre; pero no así en *El buey suelto*, porque si tal fuera, allí no habría más hombre que el autor. Regla habla como le corresponde; el perro no habla, pero piensa como deben pensar los perros en su situación; todos los demás hablan como no piensan y como no debieran hablar. El doctor es el único que tiene allí derecho para hablar como... un doctor.

Resumen: el Sr. Pereda no es un novelista adocenado; sobre que *El buey suelto* no es la mejor de sus obras, aun en ésta se adivina que el autor, más atento á lo que hace, será capaz de escribir libros muy aceptables.

Creo, con la opinión más común, que el Sr. Pereda sabrá siempre describir mejor que narrar; verá cuadros mejor que inventará planes, pero no por esto dejará de ser novelista: el citado Zola tampoco tiene la imaginación que es propia para la invención de argumentos interesantes por las peripecias, y sin embargo es un gran novelista. No definiendo su talento como símbolo de escuela; admito la novela de invención y peripecias como la descriptiva en que se complace el realismo, y lógicamente prefiero la que reúne ambas ventajas: por ejemplo, los *Episodios*, de Pérez

Galdós, las novelas de Dickens, etc., etc. Cultive el Sr. Pereda sin descanso, pero con esmero, el género á que su talento le ata, y no serán sus obras, como él dice, cada vez peores, sino todo lo contrario.

Y si esto lee, crea por Dios que más le convienen advertencias desinteresadas é imparciales, que alabanzas exageradas y fumigaciones intempestivas.





UN PRÓLOGO

DE VALERA

No soy bibliófilo; no sé si existirá alguna traducción directa del *Fausto* en nuestra literatura; pero pienso que no, y esto mismo me han dicho personas que suelen tener buenas noticias en esta materia. Puedo dar, si no por seguro, por muy probable, que la traducción del señor English es la primera que se ha emprendido (y esto

ya constituye un mérito), vertiendo directamente el original alemán al castellano. La edición es esmerada y lujosa; de un lujo á que no nos tienen acostumbrados los libreros españoles. Siete entregas van publicadas, y por ellas no es posible juzgar del conjunto de la traducción, pero sí de las cualidades de la parte material, por las que sólo plácemes

merece la casa de los Sres. English y Gras, que con tal fuerza emprende sus trabajos editoriales. La versión es casi literal; no aspira, por consiguiente, al mérito de obra de arte como tal traducción; procura ser fotografía, y esto, en mi opinión, lo consigue.

A pesar de ser tan recomendables las ventajas de que dejo hecho mérito, la que supera á todas, la que hace de esta publicación un acontecimiento notable, es la siguiente: el libro lleva un prólogo de D. Juan Valera con este modesto título: *Algo sobre el Fausto de Goethe*. Hablemos del prólogo.

Valera es la esfinge de nuestra literatura actual. No importa que él lo niegue, porque tal vez le parezca de mal tono ese misterio psicológico en que se le envuelve, porque tal vez aspire á una postura sosegada, olímpica, serena, como la de Júpiter, ó como la de Goethe.

Diga él lo que quiera, hablar de Valera es exponerse á no acertar. Que Valera es así, que es de este otro modo... siempre será exagerada cualquier afirmación.

Como decía D. Liborio, el de Campoamor, Valera es *un sí es no es...* todo. De lo único que no tiene pelo, es de tonto.

Ahora trata del *Fausto de Goethe*, y burla burlando hace la monografía crítica quizá más profunda y perfecta de cuantas se han escrito en España; donde, dicho sea de paso, este género de literatura no ha sido ni bien ni muy cultivado.

A Goethe le falta poco, acaso nada, para haber merecido el fabuloso número de comentarios que ha tenido Dante. Pues bien: entre tantos, ninguno de los que son dignos de estudio fué obra de autor español; Valera es el primero que publica entre nosotros algo acerca de Goethe, algo que valga la pena de leerlo.

Como Valera se basta y se sobra para sentir, y sentir por cuenta propia, prescinde de todos los trabajos que han tenido análogo objeto, y nos dice lo que él piensa sobre *Fausto* y sobre Goethe, que es precisamente lo que queríamos

saber; porque para conocer la opinión de Lewes, de Merimé, de Montegut, de Rosenkrank, etc., etc., no necesitábamos de Valera.

Siguiendo el ejemplo del diestro crítico, así como él ha prescindido de lo mucho que sabe de otros autores, voy yo á prescindir de lo muy poco que conozco en el asunto, y con esto libro al lector de la molestia de media docena de citas. Voy á decir sencillamente qué me parece á mí de lo que le parece á Valera, Comienza nuestro literato por negar la posibilidad de una epopeya en los tiempos que corren. No soy capaz de apasionarme por el pro ni por el contra. Confieso ingenuamente que al ver hoy en tela de juicio tan importantes problemas como la espiritualidad del alma, la vida futura, la finalidad de la creación... y el derecho á la existencia, no puedo, materialmente no puedo tomar á pechos esas disputas escolásticas que consisten en nombres, bien miradas las cuestiones mismas. Si epopeya es algo como la *Iliada*, creo, como el Sr. Valera, que no se puede escribir ya epopeyas; pero si el Sr. Canalejas, y otros autores extranjeros que como él opinan, tienen razón y cabe hacer una síntesis poética de una civilización, aunque sea por muy distintos procedimientos, claro está que la epopeya es un género posible todavía.

En lo que convienen Canalejas y Valera es en que el *Fausto* no es la epopeya de la edad actual; porque Canalejas afirma que la *Comedia* del Dante es hoy todavía la epopeya de nuestra edad, y Valera dice que nuestra edad no es susceptible de epopeyas. Sea todo por Dios y como Dios quiera. Que Goethe se propuso escribir algo por el estilo de eso que Valera afirma no ser posible, no cabe negarlo, y nuestro crítico no lo niega; por eso mismo encuentra más valor en el *Fausto*, porque sin ser lo que tal vez el autor quería, es, con todo, la obra poética más admirable de la literatura moderna.

Pero ¡ay de los poetas que sin el genio de Goethe emprendan imposibles por el estilo! En el doctor Faustino se

burla Valera de esas pretensiones, figurándose al protagonista empeñado en la epopeya filosófica que tiene auroras y vislumbres del porvenir. Bueno que el doctor Faustino y el Sr. Henao y Muñoz se pongan en ridículo escribiendo poemas de ambos mundos; pero ¿quedarán también comprendidos en la conminación de Valera, Víctor Hugo con su *Leyenda de los siglos*, y algunos otros grandes poetas que escribieron poemas de esta índole? Yo me permito creer que no es sólo Goethe quien, sin acertar con la epopeya, escribió poemas muy notables.

Por muy breve que el autor del prólogo quisiera ser, es claro que algo tenía que decir del hombre antes de tratar del libro. Si empeñada es la controversia que existe respecto de las cualidades y defectos del *Fausto*, no lo es menos la que se ha entablado sobre el carácter del ilustre poeta. Goethe tiene entusiastas que aplauden sin reserva todos los actos de su vida; pero, en cambio, escritores muy notables no han ocultado cierta antipatía respecto del hombre, no respecto del genio.

Chateaubriand pasó cerca de Goethe sin querer visitarlo (acaso tenía miedo de su presencia olímpica); Víctor Hugo, sin negar á Wolfgang su grandeza, le niega la calidad de hierofante que concede á otros poetas, como la suprema virtud; entre los críticos, no se diga, yo podría citar alguno, español y muy notable, aunque escribe poco, que no mira á Goethe con buenos ojos.

Valera no podía ser de éstos; como que, *mutatis mutandis*, Valera, en el carácter, se parece un poco á Goethe. Tiene el afán, como él, de saberlo todo, no por saberlo, sino por verlo en su imaginación de artista: Goethe contempla el mundo como un gran espectáculo, donde lo principal no es la materia misma, el *substractum* de lo que sea, sino el *cheinon*, el aparecer. Sin embargo, en sentir de Valera, este modo de considerar el universo no hizo de Goethe un indiferente, un egoísta; natural ante todo, no fué Goethe, como los filósofos de la escuela de Fichte, hasta el me-

nosprecio de la realidad externa, sino que supo conservar, con estas grandes miras, los instintos más sanos y primitivos, la naturalidad en el sentir y el amor de la vida ordinaria, que suelen perder, extraviándose, muchos idealistas. En esto pienso que Valera tiene completa razón, y lo prueban los personajes que Goethe creó idealizando la realidad, procedimiento que viene á ser el resumen de su estética. Al disculpar los actos de la vida real de Goethe, acaso nuestro crítico peca de benévolo; porque si se explica el abandono de Federica Brión, por ejemplo, no se justifica; y esta divina aparición, en la realidad, del arcángel, que deja atrás en belleza ideal á cuanto imaginó más tarde el gran poeta, es para su memoria una sombra, porque el perdón sublime de la resignada mártir, en vez de borrar la culpa, la agrava, cuanto más nos enamoramos de la hija del pastor, tanto más reprensible nos parece la conducta del amante. Acaso cuando tenga los años del Sr. Valera vea yo menos gravedad en esta clase de delitos: pero hoy por hoy, á pesar de la literatura escéptica que priva en este particular, Goethe no merece mi absolución (que tampoco necesita) para sus pecados de amor, porque no pecó por amar mucho, sino tal vez por amar poco. De todas maneras, la discusión de esta materia es ocasionada á caer en sensiblerías cursis, y la dejo á un lado. En la vida del gran poeta hay otros lunares que no se pueden desvanecer á fuerza de buena voluntad.

Por ejemplo, la conducta de Goethe respecto de Fichte, deja mucho que desear. A lo sumo, aceptaré la explicación figurada que nos da Heine: «Goethe, dice, era en la corte de Weimar como uno de esos dioses muy grandes que caben en templos muy chicos porque están sentados: si se levantan, romperían la techumbre con la cabeza.» Comprendiéndolo así, Goethe no quiso levantarse, y consintió que Fichte fuese maltratado como ateo, enemigo del Estado.

Valera va, sin duda, más lejos de lo necesario en su panegírico de Goethe, pero tiene el acierto de no disculpar al poeta fraguando teorías morales *ad hoc*; rechaza, por

tanto, esa hipótesis estético-moral, según la que el genio es tal vez una enfermedad y necesita otra esfera moral muy diferente de la moralidad que sirve para el vulgo de los mortales. El buen instinto de Valera se rebela contra semejante teoría, que no ha dejado de ser defendida por talentos muy notables.

Acaso en nuestra patria no falte quien en calidad de genio se permita ciertos abusos de confianza con la moral estricta, que, digan lo que quieran, es igual para todos.

Sin embargo, Valera, aunque siga al sentido común, no puede menos de ser original, y expone una idea muy verosímil para disculpar, á su modo, á los poetas que no son todo lo buenos que debieran. Dice que el poeta, como el orador, ha de ser *vir bonus*, que nadie expresa bien lo que no siente en realidad; pero añade que lo que falta á veces á los poetas es la constante y perpetua voluntad de ese bien. Tiene razón, pero esto no sólo les pasa á los poetas: ser buenos de intención hasta el momento en que más se necesita esa bondad, les sucede á muchos; el caso no es sentir el bien y amarlo: la verdadera fuerza moral está en resistir la tentación.

Pero dejo ya las consideraciones de Valera acerca del autor del *Fausto*. En el próximo artículo veremos lo que el autor de las *Ilusiones* opina de la obra maestra de Goethe.

Por hoy, concluyo dando la enhorabuena á nuestra literatura, porque se ha enriquecido con una obra que, si quiera sea de reducido tamaño, es profunda y notable, por pertenecer á un género apenas cultivado en España.

* * *

Son estas obras del genio, que se llaman *La Iliada*, *La Divina Comedia*, *El Quijote*, *El Fausto*, medida del progreso de nuestras más altas facultades; en estos dechados del arte hay mucho más de lo que puede ver cada cual en las distintas circunstancias de la vida: son, como la naturaleza,

un libro abierto en que puede leer cada edad y cada hombre páginas muy distintas. ¡Qué diferente impresión la que produce el poema de Goethe, por ejemplo, allá en la adolescencia, la edad triste, de la que causa al joven vigoroso de espíritu, que lucha contra los vanos sueños por un lado, y por otro contra la invasora prosa de la vida vulgar y mezquina que nos asedia, y al fin casi siempre nos conquista! Profundos sarcasmos, lecciones de experiencia dolorosa, gritos de desesperación; todo eso lo mira el adolescente sin entenderlo, aunque piensa que bien lo entiende y penetra; confunde con su vaga tristeza, que no tiene motivo, á no ser el presentimiento, aquella tristeza del sabio aburrido y hastiado que se queja de heridas reales y palpables. Después el joven, que siente como una voluptuosidad misteriosa, espiritual, casi mística, la fortaleza del ánimo, desdena la abdicación de Fausto, y sólo vuelve á tenerle en estima cuando se arroja á vivir en todos los espacios y en todos los tiempos, á agotar el vivir pensándolo todo, sintiéndolo todo. Y dicen que pasada la edad de la fuerza, al declinar la vida, el drama de Fausto adquiere á los ojos del lector más profundo sentido, y que se ve en aquella primera escena de la primera parte el triste compendio de la existencia invertida en vanos afanes, en trabajo infructuoso; muere la fuerza y no muere el deseo; lo que se desdenó por vulgar y perecedero, se busca y ansía como si fuera bien infinito.

El Sr. Valera, que ya no es joven y que es sabio, como Fausto, comprende toda la verosimilitud de aquella venta del alma que Fausto entrega al demonio, sin miedo, porque Mefistófeles es un diablo de baja estofa que no puede arrastrar consigo, para siempre, un espíritu como el de Fausto. Lo que sí puede es distraerle, sonsacarle y hacerle perderse por tiempo en el laberinto de la vida sensual, limitada por estrechos horizontes. La interpretación que da el señor Valera de las relaciones entre Fausto y Mefistófeles, me parece ajustada al pensamiento de Goethe, y sumamente in-

geniosa. Es la verdad, y hasta los economistas hablan de esto, que las recompensas que suele encontrar el sabio en la vida, no corren en el mercado como moneda de ley; y no hay que culpar de tal desgracia á la sociedad, que vive como puede, ni al libre cambio, ni á la concurrencia especialmente: es que los sabios, abstraídos con sus meditaciones, no saben lo que más falta les hace, que es vivir. Pues bien: Mefistófeles es la sagacidad artera, el espíritu mezquino del negocio y la trampa, es un *diablo de mundo*, por decirlo así, que puede enseñar al doctor todas las socaliñas y malas artes que son indispensables en este valle de lágrimas para vivir con la gente. En cuanto Fausto vuelve á las audaces, á las aspiraciones ideales, á los ensueños metafísicos, Mefistófeles no le entiende; en lo que le sirve maravillosamente es en la intriga, es su trotaconventos; diablo ruñán, no entiende para qué Fausto quiere visitar la región de las madres, y, en cambio, en la Valpurgis demuestra que está entre los suyos, que aquella vida del sábado, del aquejarre, es su elemento natural y propio.

Con razón se extasia el Sr. Valera ante la imagen de Margarita, la más hermosa criatura de Goethe, y acaso de la literatura moderna.

Margarita es el triunfo de la burguesía en el arte; de la clase media de la poesía, si vale decirlo en estos términos. Tomada de la realidad, de la vida que parece más prosaica y vulgar, Margarita es, sin embargo,

« el tipo de ideal belleza
que flota en las entrañas como un sueño.»

Sus primeras palabras en el poema, que tan bien traduce el poeta italiano en aquella frase:

*Io non son damicella
ne bella.....*

ya la rodean de un aroma misterioso y dulce de violeta...
Su modestia y su honestidad le parecen al diablo murallas

casi inexpugnables; y esto mismo es incentivo para *Fausto*, que hasta en sus devaneos necesita algún objeto digno de su ambición.

Goethe ha idealizado á la *menagère*, que dicen los franceses, á la mujer de su casa, que decimos nosotros; ya es anuncio de esta apoteosis aquella frase del estudiante: «la mano que el sábado coge la escoba, es la que mejor os acaricia el domingo.» Margarita cuenta á Fausto sus quehaceres: «tenía una hermanita que se murió;» daba mucho que hacer, ¡pero ella la quería tanto!...

Sí: bien hace el crítico español en estimar como lo mejor del *Fausto* la creación de Margarita; de este episodio del poema, que, mejor dicho, es el principal asunto de toda la primera parte, se deriva una literatura completa, que muchas veces ha degenerado en la trivialidad y en la prosa menos artísticas; pero no por culpa del genio que supo mantener esta realidad de todos los días en la región de las ideas eternas.

Admito de buen grado la teoría estética, que se ha confundido muchas veces con el realismo, de la idealidad de lo real.

Si Platón dudaba que para ciertas nociones de objetos ordinarios hubiese correspondientes ideas, contradigámonle enhorabuena, y admitamos que lo ideal, como el éter, lo penetra todo, y en todo se puede ver cuando se sabe mirar; quizá por el contraste de la apariencia humilde y del fondo bello, nos seducen más las obras de arte que, como el Divino Maestro, ensalzan á los que se humillan; pero no nos apasionemos por este extremo, cerrando de este modo los ojos á otros horizontes de la belleza.

Se ha negado por muchos á la segunda parte del *Fausto* el mérito que en la primera todos reconocen, y se le ha negado, porque así como antes Goethe se mueve en el mundo real, en este segundo vuelo llega á lo ideal directamente y lo trae á la realidad individual del arte por medio de la alegoría y el símbolo.

El Sr. Valera, aunque no oculta que su literatura predilecta es la que se conserva fuera del brutal realismo, pero tratando objetos de la realidad finita, tangible, sabe, sin embargo, considerar el mérito posible de otras esferas no menos legítimas en el arte; y ateniéndose con su buen sentido de hombre de talento al *to meson* de Aristóteles, y despreciando los extremos á que se entregan ciertos espíritus mezquinos, admite la belleza de la alegoría y de los otros procedimientos artísticos, propios para la representación literaria de la belleza ideal, no abstracta, como suele decirse equivocadamente.

En la segunda parte del *Fausto* no hay esa profunda filosofía que han querido encontrar los fanáticos de Goethe; ni debía ni podía haberla.

Hay, sí, un sentido filosófico, una tendencia ideal; y esto legítimamente, sin que por ello decaiga la obra, ni mucho menos deje de ser artística, como ha supuesto algún crítico que más sirve para promotor fiscal que para crítico.

Según esa crítica, que sólo quiere en el arte caballeros audaces si llevan camisetas en la maleta (según el consejo del castellano de la venta), sobra de hoy más en la poesía toda representación de lo invisible, de lo infinito y eterno. ¡Adiós poesía religiosa, adiós odas y elegías de los profetas, cantos del Mahabarata, y todo lo que eleve el alma sobre la materia y lo finito! Este positivismo de perro rabiado que se apodera en nuestros días de algunos señores, que no queriendo discurrir niegan las facultades más nobles del hombre, este positivismo-anemia ha invadido el arte á última hora, y causará grandes estragos, si no se le va á la mano.

Había dicho el positivismo francés, que es superficial, pero no tanto como el nuestro, que la metafísica llegaría á ser pura poesía; pero aquí lo entienden de otro modo, y ni para el arte les sirve lo ideal, lo que se levanta sobre sus cortísimos alcances.

Este positivismo ya no admite lo eterno femenino, por

ejemplo, y en punto á femenino, se queda con la planchadora de su casa, que no es eterna, pero es real, palpable; en una palabra, positiva.

Lo más triste en el nuevo propósito no es la extravagancia, pues mayores las ha habido; es la pobreza del intento, que acusa la pobreza de las facultades, un cansancio prematuro, una atrofia censurable.

Viene todo esto á cuento, porque ayer mismo un órgano de ese positivismo de candil decía que ni en el *Fausto* de Goethe, ni en el *Manfredo* de Byron, ni en el *Ahasverus* de Quinet, ni en *El diablo mundo* de Espronceda, existía el arte verdadero. Y ¿por qué no decir lo mismo de la comedia del Dante y de todo el arte alegórico derivado de aquella epopeya?...

Quédese esto aquí, porque fuera descortesía para con el Sr. Valera tratar con más despacio este punto incidental, pero el autor del prólogo al *Fausto* me perdonará esta indicación episódica, comprendiendo su justicia. Si el crítico ha de seguir en sus juicios tan sólo sus aficiones pasajeras (hijas quizá de su mediano gusto y cortos alcances) y sentarlas como dogmas estéticos, ¿en qué abismo de vanas disputas va á caer ese ministerio, que no diré que sea sagrado, pero que al fin es respetable?

Aprendan del Sr. Valera todos los que tengan determinadas preferencias, á sacrificarlas en aras de la verdad y de la justicia; y si quieren una receta, también estudiada en la conducta del Sr. Valera, oigan ésta, que vale por cualquier otra: pocas teorías inventadas de sopetón y á gusto del fabricante, mucho respeto á la tradición del gusto, que es acaso la que le merece mayor entre todas las tradiciones, y sobre todo... *versate mané*, etc., etc. Pero ¿qué se puede esperar de quien hace alarde de no saber... ni latín! El Sr. Valera, que conoce á los clásicos y á los modernos; que ha vivido con la imaginación en todos los mundos del arte; que sabe la parsimonia con que se debe hacer uso de las teorías estéticas de última hora, y cuán malas

suelen ser las exclusivas, jamás escribirá críticas por el estilo de las que censuro; y en cambio, no tiene más que mover la pluma para producir trabajos tan notables en este género difícil de la *estética aplicada*, como el prólogo de que he hablado, cuya lectura aconsejo á mis lectores.





Pequeños Poemas.

(CAMPOAMOR)

Juan Pablo Richter, el gran humorista alemán, digno de ser popular en todos los países, tenía la pasión de lo pequeño, de lo olvidado, de lo insignificante á los ojos vulgares: buscaba entre las cosas relaciones ocultas y extrañas, que para su delicado sentimiento tenían un valor

que los demás no comprendían; y para saciar esta pasión, para cumplir esta

como misión que se había impuesto, adoptaba procedimientos singulares, de que sus biógrafos nos dan cuenta.

Juan Pablo apuntaba en un libro de memorias las más heterogéneas noticias sobre asuntos sin importancia aparente; noticias inútiles, y, sobre todo, desordenadas é incoherentes para cualquier profano, pero que servían al autor de *Los papeles del diablo* de primera materia, que su ingenio sin par trabajaba cuidadosamente en obras como *Fibel* y *Levana*.

No era esto sólo: describe una ilustre escritora alemana, en *Los últimos amores de Richter*, la vida casera del poeta de Beyreuth y las rarezas con que adornaba su gabinete de estudio: en él tenía, en un gran cofre, una especie de arca de Noé, pero en la que sólo alimentaba á los animales que suelen inspirarnos repugnancia ó desprecio: arañas, moscas, ratones, etc. No era un naturalista ni un miembro de Sociedad alguna protectora de animales: las moscas le servían para alimentar á las arañas, y á todos aquellos bichos los cuidaba con regalo, y ponía en ellos no pequeña parte de sus amores, que abarcaban cuanto hay en la Naturaleza.

Con no menor esmero guardaba y conservaba Juan Pablo, cual si fuera ricos tesoros, colecciones de objetos, inútiles ya, de la industria humana: tapones de corcho, botones viejos, clavos rotos, etc., etc.; y tampoco hemos de atribuir á tan grande hombre la pasión vulgarísima de los coleccionadores de sellos, cajas de fósforos, etc. Sin afectación, con verdadero interés, por motivos legítimos que en todo su valor sólo el mismo Richter podía apreciar, ocupábanle tales cuidados, y decía que nada de cuanto crió la Naturaleza, ni de cuanto trabajaron el ingenio y la mano del hombre, merecen el desprecio y el olvido; que agotada la utilidad inmediata de un objeto, no se extinguía su valor intrínseco, y que los esfuerzos de discurso y los sudores materiales que cualquier artefacto costaba, en él vivían y le daban la dignidad imperecedera de ser obra humana.

Este mismo afán y tendencia que respecto á los objetos materiales determinaban en el poeta tal conducta, producían análogos efectos en las relaciones morales, que él

sentía y comprendía con delicadeza que llamaré infinitesimal, porque llegaba á deslindar diferencias y contrastes, y á ver circunstancias y analogías allí donde sentidos más groseros, los de casi todos los hombres, ya nada distinto y claro veían.

El optimismo de Richter, mucho más profundo y prudente que el pesimismo de otros filósofos poetas, tenía acaso su fundamento, no sólo en ver la armonía de las cosas, sino en contemplarlo todo realzado; lo grande, porque lo era á primera vista; y lo pequeño, porque, bien mirado, le parecía grande. Sin esto, muchos rasgos del genio extraño de Richter no tienen explicación racional, y con esto se explica el encanto, acaso sin igual, que producen ciertos pormenores de sus obras inmortales...

Viene todo ello á cuento, porque pienso poder demostrar que el ingenio de Campoamor, el carácter de sus *Pequeños Poemas*, tienen, no vaga analogía, sino parecido bien señalado con el genio y las maneras de sentir y escribir de Juan Pablo. En muchos respectos, es claro que existen muchas y bien claras diferencias; pero desde el punto de vista á que contraigo la semejanza, la creo innegable. Y no la saco á relucir por capricho, sino porque me sirve para explicar á mi modo lo que yo entiendo que son los *Pequeños Poemas*.

Si se me pide una definición técnica, me guardaré bien de darla: no creo que la ciencia de la literatura haya llegado á deslindar los campos de la poesía de modo real y evidente, y en el terreno movedizo de las abstracciones y de lo opinable no vale la pena de buscar lo que cumplidamente sólo puede ofrecer y dar la ciencia... cuando pueda.

Pero otra cosa es señalar caracteres de la poesía que con tanta fortuna cultiva Campoamor, caracteres que den idea aproximada del objeto.

Para mí los *Pequeños Poemas* son la poesía de lo pequeño; de lo pequeño á los ojos de los distraídos, del vulgo, de los poco delicados.

Campoamor ha hecho en los *Pequeños Poemas* lo que Richter en su arca de animalitos y sus colecciones de objetos inútiles; y para que la semejanza sea más clara, también Campoamor hace de sus poemas libro de memorias en que se peja consignadas multitud de noticias de todos los ordenes, máximas, verdades científicas, etc., etc., que va recogiendo en su experiencia de la vida y de los libros.

Así como para Richter hay relaciones ocultas, como subterráneas, entre ideas y objetos que parecen los más heterogéneos, para Campoamor existe también un mundo de relaciones misteriosas entre lo real y lo ideal, lo sublime y lo pequeño, lo poético y lo prosaico, hasta entre lo bueno y lo malo; relaciones que le obligan á buscar una prosa poética para sus versos, á tomar frases y conceptos de los autores más ajenos acaso á la poesía, y á buscar para sus poemas argumentos que á un público mal preparado podrían antojársele materia baladí, indigna del poema. Los traductores, que no suelen ser hombres de genio, se quejan de las dificultades que presenta una versión de Richter, porque á veces se traducen ideas y frases que parece mentira que hayan estado en la intención del poeta. A Campoamor, á pesar de su estilo terso y bien claro, le pasa algo parecido: muchas veces, si no se sabe leer mucho entre líneas (y casi siempre con el corazón) no se le entiende del todo. Voy á poner ejemplos que prueben esto, y además lo principal de mi tesis, á saber: que el pequeño poema es la *poesía de lo pequeño*, en el sentido que ya ustedes saben, lo pequeño reivindicado, dignificado; lo pequeño que no lo es, aunque lo parece.

Antes debo advertir que yo no admito más *pequeños poemas* que los de Campoamor, que son *la manera* de un genio, no un género de notas y caracteres comunes que pueden convenir á obras de autores distintos. Todo género literario se determina por la forma, por el modo de la producción; los pequeños poemas son de distinta forma: ya dramáticos, ya lírico-dramáticos, épico-líricos, etc., etc.; el que quiera

definirlos como género, no podrá menos de caer en confusiones; pero si no se miran como género, si se atiende al fondo, que es el modo de la inspiración, la manera, no ya de producir, sino de concebir, sentir y fantasear del autor, es posible fijar, un tanto aproximadamente, la naturaleza de los *Pequeños Poemas*. Ahora bien; si en los veinte poemas de Campoamor existe esa poesía de lo pequeño, en el sentido repetidamente indicado, será muy probable que hayamos dado, por lo menos, con uno de los caracteres distintivos; que no pretendo yo otra cosa.

El *Tren expreso*, en mi juicio el mejor de los veinte poemas (1), es ni más ni menos, aparte la descripción magnífica que le sirve de fondo (en sentido pictórico), la expresión poética de lo que llamaba un autor francés «los amores al minuto», que nacen como quiera, cuando quiera, donde quiera, que parecen fuegos fatuos, chispas eléctricas, nonadas, y que sin embargo de su aparente insignificancia, dejan en el corazón profunda huella. Al mismo Campoamor le he oído interpretar de este modo el sentido del *Tren expreso*, y aunque él no lo explicara, bien claro lo dice el poema.

Y ¿qué es esto sino lo *pequeño moral*, que sólo es pequeño para el vulgo? El *beso* de Paolo y Francesca, no como aparece *desleído* en el drama de Silvio Pellico, sino como nos lo pinta Francesca cuando dice:

Questo que piú di me non fia divisso
la boca mi baccio tutto tremante...
Galeotto fu il libro é chl lo scrisso!
Quell giorno piu non leggevammo avanti
.....

es la expresión de un *amor al minuto*, como el amor del *Tren expreso*; para el vulgo estos amores son poca cosa, no para Campoamor, que siente

en Cádiz repercutir
un beso dado en Cantón.

(1) Cuando esto se escribía no se habían publicado los cinco cantos de *Los buenos y los malos*, el mejor poema de Campoamor.

Dichas sin nombre es un corolario (perdonad, si podéis, la palabra) del *Tren expreso*; la inglesa que el autor conoció en la quinta de Pombal fué para él tan poca cosa, que ni de su nombre se acuerda; y, sin embargo, después de mucho tiempo, aquel amor de una tarde *repercute*, y Campoamor desea saber cómo se llamaba aquella mujer

Que en los labios tenía, aunque era inglesa,
los mortales perfumes del Oriente.

En *La novia y el nido* la perspicacia ingenua de una niña adivina secretos del amor de los grandes por los amores de los pequeños, de los pájaros. Si Isabel fuera otra y no una criatura de Campoamor, no se pararía á contemplar lo que hacen las golondrinas, ni á comparar sus amores, que para tantos pasan como si no fueran, con los que suelen tener las personas.

El dejarse besar, ¿es malo ó bueno? Este es el *gran problema* que puede parecer una niñería á cualquiera que oiga semejante pregunta de labios de Teodora, que tiene diez años; pero que al cura del Pilar de la Horadada (un *pequeño* muy grande) le parece problema insoluble.

Dulces cadenas es la historia de un canario á quien Jacinta, el día en que se casa, da libertad; la estrechez de una jaula le parecía poco á Jacinta para la felicidad de un ave, y le regala el infinito espacio; pero el canario, después de volar en la inmensidad,

Con el miedo que da lo indefinido,
halló en la claridad algo de oscuro,

y volvió á morir en la ventana, cerca de su prisión estrecha, donde hubiera sido feliz toda su vida. La tesis, ¿puede estar mejor formulada? Un rincón, una cárcel, puede ser mejor espacio que el universo entero para quien amó y vivió en tan estrecho albergue.

La *Historia de muchas cartas* es todavía un ejemplo poético de lo grande que es lo pequeño.

Dorotea se muere por lo que nadie creería, porque viene el cartero; y su novio es un asesino, aunque nadie lo creyera, porque tiene pereza de escribir una carta, que siempre deja para mañana.

Por donde viene la muerte, Prieto cree que sólo por la humildad y el frío; de ningún modo por las niñerías de los ensueños juveniles; y, sin embargo, Eugenia se le muere de amor; ¿de amor á quién? á nadie: es decir, se le muere por nada. ¿Habrà cosa más pequeña?

En *El quinto no matar*, Campoamor nos ofrece la historia de una niña horrorizada por la muerte de un ave, de que le acusa la conciencia. ¿Qué cosa tan pequeña para los hombres! Pero ¿quién sabe lo que será ese crimen para un ángel, esto es, para una niña?

¿Y qué es la *Calumnia*? Una cadena de infortunios, originados de un pecado que el mundo llama venial. Entre el azar, y la malicia, y el descuido, dan impulso á un poco de nieve que después se convierte en avalancha: aquí lo pequeño es grande, pero no para el bien, sino para el mal. La misma tesis de otro modo.

*
**

Lo mismo que se nota en los poemas mencionados se ve de ver en *La lira rota*, *El trompo y la muñeca*, *Las glorias de los Austrias*, *Los amores en la luna*, *Las flores vuelan*, *El amor y el río Piedra*, etc.

Ginés Briones, el trovador de *La lira rota*, toca el guitarrillo, y cuando él sueña con la gloria, una moneda arrojada de una ventana viene á destruir todas sus ilusiones. corta su carrera rompiéndole el instrumento, y le hace volverse á su tierra, donde muere de cansancio, de hambre y desesperado. Lo pequeño del asunto no oculta el interés del fondo; lo que suele ser el accidente en el destino de los hombres, está simbolizado en el guitarrillo de Ginés Briones.

Es *La lira rota* uno de los mejores poemas de la colección, y en él, como en pocos, aparece determinada con toda claridad la manera predominante de nuestro poeta; trata de lo pequeño la materia más importante: ve en un niño, músico ambulante, el destino de muchos genios que no llegaron á brillar en el mundo porque la casualidad les rompió la lira, ó lo que fuese.

El trompo y la muñeca demuestra cuánto influjo tienen en toda la existencia las pequeñeces de la infancia. Lo que no puede un sacerdote que tiene á su disposición el arsenal de la fe y de la moralidad, lo puede el juguete de una niña. Siempre lo grande en lo pequeño.

¿Y *La gloria en los Austrias*? El emperador Carlos V se llega á ver prisionero, por una noche entera, de un misero aldeano. ¿No es este contraste de lo grande y lo pequeño, venciendo lo pequeño á lo grande por el poder de las circunstancias, una prueba más de que es acertada la observación que vengo confirmando?

Los amores en la luna, también poema de los que están en primera línea, es otra variación sobre el tema de la importancia que tienen en el destino humano los ensueños, las vagas aspiraciones que el vulgo toma por lo más vano de la vida. Una reina y un santo, sin perder de su grandeza, ponen sus amores en la luna, y fijan en estos amores toda el alma.

La flor que va de mano en mano y vuelve á la de que salió primero, es el desengaño que hiere de muerte el corazón de un poeta que vivía de ilusiones; aquí, como sucede en la vida, lo accidental, lo que parece insignificante, es cifra de todas las enseñanzas amargas que nos reserva la vida. Por eso *Las flores vuelan*, confirma el aserto repetido.

En *El amor y el río Piedra* falta, en mi opinión, la unidad de fondo, porque el desastroso fin del desertor y la molinera no es consecuencia necesaria de la intención que se observa en la primera parte. Y, sin embargo, también encontramos la pequeñez del tiempo, de los minutos, influ-

yendo en la suerte de los desgraciados amantes de una manera decisiva. Un indulto que llega un momento después; este es el argumento de la triste leyenda.

Pesada habrá parecido, y con razón, esta prolija revista que aún podría prolongarse; pero ha sido conveniente para hacer ver que no va descaminado el que considera predominante en los *Pequeños Poemas* esta manera del *humorismo*, que consiste en buscar la grandeza de lo pequeño.

Recordarán ustedes que había establecido más arriba una semejanza entre Richter y Campoamor; pues ahora añadiré semejanza á semejanza. Campoamor, como Juan Pablo, se ha creado una poética especial, una estética á su imagen según puede verse en el prólogo discretísimo que acompaña á la colección de poemas. Yo admito esa poética, si no es exclusiva: para razonar los procedimientos del autor la juzgo excelente; pero no la tengo por irreprochable si se trata de otros autores y de otros procedimientos. La sencillez en el decir, casi rayana en la prosa, como Campoamor la quiere, está bien en sus *Pequeños Poemas*; pero sería ridícula en obras de otra índole.

Lo que no está bien en ninguna parte es el desaliño convertido en dogma. Campoamor, que es poeta de veras, que no necesita recurrir á las abstracciones de la *poesía en prosa* para defender la inopia del ingenio, porque no padece tal inopia, debiera desterrar de sus poemas ese cúmulo de consonantes vulgarísimos, esas asonancias molestas y esos giros prosaicos (los adverbiales y las oraciones de gerundio, en que tan lamentablemente abunda) que en nada favorecen á sus poesías, por más que prueban la firmeza de convicciones del autor.

Mi ilustre amigo afirma que él puede escribir, sin cambiar los consonantes, versos que encierran pensamientos distintos. Yo le aconsejo, si no es osadía, que, en vez de cambiar los pensamientos, cambie los consonantes. Éstas son pequeñas, Sr. Bremón, digo, Sr. Campoamor: son exigencias de la *lógica poética y musical*, que también existe

no es ley arbitraria la de que el verso debe terminar con la palabra principal de la oración, no con las accesorias, aunque esto no sea precisamente puñalada de pícaro; tampoco es ley arbitraria que las muchas oraciones de subjuntivo, las de gerundio y las demás accesorias de conjunción adverbial, son poco á propósito para la poesía.

Conste que no son estas menudencias insignificantes, pero no insistiré en ellas por más tiempo.

Dice también el Sr. Campoamor que sus poemas son dramas; que toda poesía debe encerrar lo esencial de lo dramático.

Pues bien; yo creo siempre, con la humildad propia de mis años y del pito que toco, que ni sus poemas dialogados ni otro alguno tienen del drama lo esencial, sino las apariencias.

No es lo esencial del drama que el poeta no tome la palabra: en los dramas de Shakspeare, que no pueden ser más dramas, el autor, disfrazado ó no, sale á veces á decir el prólogo; el caso es que cuando los personajes se presenten no sean símbolos de las ideas y sentimientos del autor, sino copia poética de la realidad; esto es, de la verosimilitud. Legítima es la poesía en que esto no sucede, pues el lirismo, sin dejar de serlo, puede recurrir á las formas dramáticas, y así sucede en algunos poemas de Campoamor; pero no se diga que se conserva lo esencial de lo dramático. En los *Pequeños Poemas*, lo mismo los personajes que la trama del argumento (que sería siempre mala á considerarla en calidad de drama), son como fórmulas de un álgebra poética, escogidas para exponer las ideas del autor, como pudieran haber sido empleadas otras. Cualquiera argumento, cualquier personaje de Campoamor, interesa mucho más por lo que da á entender que por sí mismo (1). El que mirase

(1) Excepción de esto es *Los buenos y los sabios*.—Véase mi artículo *La lírica y el Naturalismo en «Los lunes» de El Imparcial*.
Por no advertir este carácter lírico en los poemas de Campoamor, ha sido injusto con él el distinguido crítico y poeta de Roma, Cesáreo.