

TEXTOS TEÓRICOS EN LA ACADEMIA DEL BUEN GUSTO

LUIS JOSÉ VELÁZQUEZ DE VELASCO

Ordenado y dispuesto para la imprenta

por J. ALEJANDRO RODRÍGUEZ AYLLÓN¹

Universidad de Málaga

NOTA PREVIA

La Academia del Buen Gusto

Afortunadamente los datos fundamentales acerca de la Academia del Buen Gusto y de su importancia en el panorama cultural de mediados del siglo XVIII han sido ya esclarecidos. El conocimiento exhaustivo de lo que la Academia del Buen Gusto supuso en el ámbito de las letras del siglo ilustrado ha venido parejo al acopio y estudio de los textos incluidos en el manuscrito que recoge las actas de dicha institución. Aunque contamos con una brevísima referencia en el *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII* de Cayetano Alberto de la Barrera², el

¹ El presente trabajo se enmarca en la labor del Proyecto de Investigación *La recepción y el canon de la literatura española del Siglo de Oro en los siglos XVIII, XIX y XX* (MICINN, Plan Nacional I+D+I, ref. FFI 2009-10 616/FILO), del que es responsable el doctor José Lara Garrido y, el autor, miembro investigador.

² C. A. de la Barrera y Leirado, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo*

estudio inaugural acerca de la Academia se lo debemos a Leopoldo Augusto de Cueto, marqués de Valmar, en cuyo «Bosquejo histórico-crítico de la poesía castellana en el siglo XVIII»³ ofreció, por primera vez, noticias sobre esta institución basándose únicamente en los manuscritos que conservaban las *Actas* de la Academia. Desde ese estudio pionero hasta mediados del siglo XX no existe apenas bibliografía, salvo las páginas que les dedican Menéndez Pelayo en su *Historia de las ideas estéticas*⁴, o Uhagón y Guardamino en su estudio sobre Agustín de Montiano⁵.

Comienza de nuevo a interesar la Academia del Buen Gusto a mediados del siglo pasado, justo en el momento en que la historiografía literaria se plantea la necesidad de revisar su visión del siglo ilustrado. De esta etapa son las noticias que aparecen, entre otras, en las obras de John A. Cook, Russell P. Sebold, Nicolás Marín o Gabriela Makowiecka⁶, hasta llegar, ya en la década de los ochenta, a los estudios de Caso González o Tortosa Linde⁷.

Pero la Academia del Buen Gusto sigue atrayendo nuestro interés, y sus textos todavía tienen cosas que decirnos. Se sigue produciendo bibliografía a partir de los escritos que se elaboraron en el seno de esta institución, y como ejemplos, dos que considero bastante elocuentes: la monografía de José J. Berbel Rodríguez⁸, uno de los estudios más detallados hasta el momento, y

español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, Madrid, 1860. La referencia a la Academia está en la página 99, bajo la entrada correspondiente a fray Juan de la Concepción.

³ L. A. de Cueto, marqués de Valmar, se ocupa de la Academia del Buen Gusto en las páginas LXXXIX-XCII de su «Bosquejo histórico-crítico de la poesía castellana en el siglo XVIII», la introducción al tomo I de su colección *Poetas líricos del siglo XVIII* (Biblioteca de Autores Españoles 61), Rivadeneyra, Madrid, 1869. En concreto habla del manuscrito donde se conservan las *Actas* de la Academia por primera vez en la página LXXXIX, nota 1.

⁴ M. Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, III: *Siglo XVIII* (revisada y compulsada por E. Sánchez Reyes), CSIC, Madrid, 1962, págs. 261-264.

⁵ F. R. de Uhagón y Guardamino, marqués de Laurencín, *Don Agustín de Montiano y Luyando (1697-1764), Primer Director de la Real Academia de la Historia. Noticias y documentos*, Tipografía de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», Madrid, 1926, págs. 157-164.

⁶ J. A. Cook, *Neo-classic Drama in Spain. Theory and Practice*, Southern Methodist University Press, Dallas, 1959. R. P. Sebold, «Análisis estadístico de las ideas poéticas de Luzán: Sus orígenes y su naturaleza», en *El rapto de la mente. Poética y poesía dieciochesca*, Editorial Prensa española, Madrid, 1970, págs. 57-97. N. Marín López, *Poesía y poetas del Setecientos. Torrepalma y la Academia del Tripode*, Universidad de Granada, 1971. G. Makowiecka, *Luzán y su Poética*, Planeta, Barcelona, 1973.

⁷ J. M. Caso González, «De la Academia del Buen Gusto a Nicolás Fernández de Moratín», *Revista de Literatura*, XLII, 84, 1980, págs. 5-18, y «La Academia del Buen Gusto y la poesía de la época», en *La época de Fernando VI: ponencias leídas en el Coloquio Conmemorativo de los 25 años de la Fundación de la Cátedra Feijoo*, Cátedra Feijoo / Universidad de Oviedo, Oviedo, 1981, págs. 383-418. M^o D. Tortosa Linde, *La Academia del Buen Gusto de Madrid (1749-1751)*, Departamento de Filología Española / Universidad de Granada, Granada, 1988.

⁸ J. J. Berbel Rodríguez, *Orígenes de la tragedia neoclásica española (1737-1754). La Academia del Buen Gusto*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2003.

que se centra en el «grupo innovador de la Academia del Buen Gusto» y su relación con el nacimiento de la tragedia neoclásica en España, o la reciente edición del volumen tercero de las obras completas de Ignacio de Luzán, a cargo de Guillermo Carnero⁹, donde se recoge un texto elaborado por Luzán para esta Academia.

En cuanto al erudito malagueño Luis José Velázquez de Velasco, el estudio de Cueto también fue muy revelador en varios aspectos: en su ensayo introductorio, además de ofrecernos un primer intento riguroso de deslindar la poesía ilustrada, Cueto estudió por primera vez lo contenido en las *Actas* de la Academia del Buen Gusto y editó las poesías de Velázquez. También incluyó las primeras referencias al manuscrito que contiene la correspondencia entre Velázquez y Agustín de Montiano¹⁰, compuesta durante el viaje de investigación arqueológica por España que el erudito malagueño llevó a cabo a partir de 1752, periodo en el que redactó y publicó su obra de historiografía literaria *Orígenes de la poesía castellana* (1754).

Los textos de Velázquez en la Academia del Buen Gusto

El manuscrito que recoge las *Actas de la Academia del Buen Gusto que se celebraba en esta Corte por los años 1749-1751, con las poesías originales que en ella se leyeron* se conserva bajo la signatura MS 18476 en la Biblioteca Nacional de Madrid. Dicho manuscrito se ha conservado dividido en dos cajas y veintiséis carpetas, y se conservan las actas de veinticuatro reuniones celebradas entre el 11 de diciembre de 1749 y el 29 de abril de 1751.

Cuando en 1981 José Miguel Caso González justificaba la necesidad de revisar los textos de la Academia, aducía dos razones fundamentales: después del estudio de Leopoldo Augusto de Cueto nadie había vuelto a examinar detalladamente las *Actas* de la Academia más que para casos concretos; además, la Academia representaba, en su opinión, la síntesis de lo que por esos años estaba ocurriendo en la poesía española. Cree, pues, que es posible y hasta necesario estudiar desde una nueva perspectiva la actividad de esta institución.

En opinión de Pedro Álvarez de Miranda¹¹, entre la intelectualidad de la época puede hablarse de un «círculo de Luzán», en el que se incluirían

⁹ I. de Luzán, *Obras raras y desconocidas, III: Luzán y las Academias. Obra historiográfica, lingüística y varia* (coord. de G. Carnero), Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007, págs. 437-441.

¹⁰ El manuscrito 17546 de la Biblioteca Nacional de Madrid tiene como título *Cartas de Luis Joseph Velázquez a Don Agustín de Montiano y Luyando*. He estudiado el proceso de elaboración y edición de los *Orígenes de la poesía castellana* teniendo en cuenta los datos que el propio Velázquez nos ofrece en su correspondencia con Montiano en mi tesis doctoral *Los Orígenes de la poesía castellana (1754) y el nacimiento de la Historia de la literatura española*, Universidad de Málaga, 2008.

¹¹ P. Álvarez de Miranda, *Palabras e ideas: el léxico de la Ilustración temprana en*

Montiano, Nasarre, Velázquez o Juan de Iriarte, autores que compartieron las sesiones de la Academia del Buen Gusto. También José J. Berbel Rodríguez se ocupa del «grupo innovador de la Academia del Buen Gusto», el cual constituye el núcleo inicial del movimiento neoclásico en España. Estos autores son Ignacio de Luzán, Blas Antonio Nasarre, Agustín de Montiano y Luis José Velázquez. Según Berbel Rodríguez¹² se trata de cuatro autores unidos por lazos de amistad y por un intenso espíritu de grupo, que compusieron un conjunto casi cerrado de tratados teóricos en torno a la poesía en general, a la poesía dramática y al género trágico. Los cuatro autores formaron un grupo cuya amistad y afinidad sobrepasa los límites impuestos por el periodo de sesiones que tuvo la Academia del Buen Gusto.

Es cierto. Los años en los que Velázquez formó parte de esta institución constituyen un periodo crucial de formación intelectual y estética para este autor, en el que se deslindan sus criterios acerca de lo que es literatura y buen gusto, en el que toma partido por una tendencia estética determinada. En ella, además, encuentra sus modelos, autores a los que él admira profundamente. El papel de Velázquez dentro de la Academia fue sobre todo de defensor de las tendencias más novedosas del neoclasicismo emergente, en clara oposición con la anterior poesía barroca, precursor de lo que luego serán las constantes del pensamiento neoclásico. Pensemos también que en este ambiente intelectual se formó Velázquez y para esta Academia produjo dos escritos que contienen en germen algunas ideas que desarrollará en sus *Orígenes de la poesía castellana* (1754).

En la sesión de la Academia de 3 de septiembre de 1750 (carpeta XII del manuscrito) se menciona la admisión de Velázquez en el seno de esta institución. En el acta de esa sesión se recoge el primer escrito teórico de Velázquez, lo que podríamos denominar su discurso de ingreso, titulado *Disertación en prosa sobre la poesía*. A partir de ese momento forma parte, como un miembro más, de la Academia, y nuestro autor adopta para sus intervenciones el seudónimo de *el Marítimo*.

El segundo texto teórico es el *Examen de la Virginia, tragedia española*. Se trata de un análisis pormenorizado de la tragedia *Virginia*, de Agustín de Montiano, y fue leído en la sesión de 1 de octubre de 1750 (carpeta XIII). Para esta institución Velázquez compuso, además de estos dos textos teóricos, diversas composiciones líricas¹³, algunas de las cuales fueron ya publicadas por Cueto.

España (1680-1760), Real Academia Española (*Anejos del Boletín de la Real Academia Española*, 11), Madrid, 1992, pág. 72.

¹² J. J. Berbel Rodríguez, *op. cit.*, pág. 11.

¹³ La numeración de las páginas que utilizo para los opúsculos teóricos (carpetas XII y XIII) toma los textos como tentos independientes dentro de las *Actas*. Las composiciones de carácter literario de Velázquez se conservan en dos carpetas distintas. En la carpeta XXI, sesión de 25 de febrero de 1751, se conservan tres sonetos: 1. *En tanto que el Avaro codicioso...* 11.

Igual que ha ocurrido con otros documentos relativos a la Academia del Buen Gusto y a Velázquez, las primeras noticias sobre estos dos textos nos las facilita Leopoldo Augusto de Cueto en su artículo introductorio ya citado, donde afirma: «Velázquez leyó en la academia del Buen Gusto dos estudios críticos: el uno es un elogio desmedido de la tragedia, y en especial de la *Virginia* de Montiano; el otro un examen de las dotes y circunstancias que constituyen la poesía»¹⁴. Cueto reproduce a continuación un fragmento de la *Disertación*, con lo que se convierte así en el primer autor que citará el texto de Velázquez.

El motivo de publicar ahora los dos escritos del marqués de Valdeflores obedece, esencialmente, a que se trata de textos a menudo citados pero nunca reproducidos en su totalidad. Se citan, siempre con más o menos extensión y coincidiendo los autores que lo citan prácticamente en determinados fragmentos, pero no contamos con los textos completos para poder valorarlos convenientemente.

Disertación en prosa sobre la poesía

En opinión de M^a Dolores Tortosa Linde este trabajo pudo ser la primera obra que *el Marítimo* leyera ante sus compañeros, asunto que debió de encargarle su Presidenta recién admitido en esta asamblea en septiembre de 1750. Afirma esta autora: «Posiblemente con esta disertación empezaría Velázquez a fraguar su libro sobre los *Orígenes de la poesía castellana*, publicado cuatro años después»¹⁵. Veremos hasta qué punto esta afirmación es cierta, pues si se analiza con detenimiento el contenido de los *Orígenes* se podrá comprobar que varias de las ideas contenidas en el libro están esbozadas y apuntadas ya en este texto teórico.

Fue precisamente Cueto el primero en apreciar y valorar el texto de Velázquez, a pesar de que en su valoración podamos entrever ciertos prejuicios de Cueto contra el movimiento neoclásico. En estas palabras el dictamen del marqués de Valmar mezcla el elogio de las ideas de Velázquez con su crítica a la preceptiva neoclásica, de la que, en su opinión, Velázquez es rehén:

Las doctrinas del segundo estudio sobre la índole de la poesía se resienten igualmente del espíritu artificial que animaba, o, por mejor decir, subyugaba toda la literatura pseudo-clásica. Cosas bastante cuerdas e ingeniosas dice Velázquez acerca del estilo poético y de la dificultad de conciliar los preceptos de las Poéticas con la inspiración desembarazada, con el *est Deus in nobis*, de los verdaderos poetas. [...] Y este mismo crítico, que ve en la poesía el impulso libre y natural de las

Estos suspiros que del pecho mío... III. Pastores, que del Betis en la orilla... En la sesión de 10 de marzo de 1751, carpeta XXII, se conserva una oda: *Apolo, tú me pones...*

¹⁴ L. A. de Cueto, *op. cit.*, pág. cxx.

¹⁵ M^a D. Tortosa Linde, *op. cit.*, pág. 64.

facultades celestiales de que Dios dotó al alma humana, en el propio escrito en que así piensa, pone límite y embarazo a la expansión de los sentimientos [...]. Esta noblemente intencionada, pero estrecha e infecunda teoría, excluye los afectos tiernos y delicados del corazón, las sensaciones suaves y risueñas del alma, y reduce la poesía a una epopeya falsa y amanerada o a un lirismo forzosamente encopetado y ambicioso¹⁶.

Ante este juicio, José Miguel Caso González¹⁷ reivindica la necesidad de conocer el texto completo de Velázquez pues, piensa él, quien solo conozca de este escrito los juicios negativos de Cueto sacará una opinión equivocada de las ideas de Velázquez. Para Caso González el anticipo de la temática de la poesía ilustrada, condenada por Cueto, es un paso importante, dada la fecha tan temprana, 1750. Uno de los temas tratados por Velázquez en este escrito es el de la primacía real de la fantasía y la libertad poética frente a las reglas, que en opinión de Caso González avanza sobre Luzán y se anticipa también a poéticas posteriores. Cabe añadir que estas ideas adquieren además más importancia consideradas en su contexto histórico, puesto que fueron pronunciadas ante Luzán y Montiano, Villarroya, Porcel y Torrepalma. No olvidemos que en la Academia del Buen Gusto confluyeron diversas tendencias estéticas representadas por autores de inclinación tardo-barroca como el conde de Torrepalma o José Porcel, o por autores innovadores y de inclinación clasicista como Blas Nasarre, Agustín Montiano o Ignacio de Luzán. Como indicó Nicolás Marín¹⁸, la actitud de los académicos granadinos (Torrepalma o Porcel) choca frontalmente con las ideas del recién llegado Velázquez, quien plantea precisamente el problema de cómo armonizar las reglas con la necesaria libertad artística. Velázquez está definiendo su canon estético, y trata de tomar una actitud ecléctica que luego se inclinará a favor del bando clasicista.

Detengámonos ahora en algunas de las afirmaciones de Velázquez en su *Disertación*. En general el texto constituye una reflexión teórica acerca del arte poética, una elucubración desde la perspectiva del gusto ilustrado, en la que trata de los diferentes estilos de la lengua, del estilo poético, y de la dificultad de unir la inspiración a las reglas poéticas.

Al comenzar el texto, en un arranque de modestia, reconoce su falta de cualidades para este arte, sobre todo si consideramos todo lo que se le exige a un buen poeta. Y precisamente al justificar su ineptitud para la lírica Velázquez nos ofrece una definición implícita de la poesía o, al menos, de las cualidades que esta debe reunir, entre las que no faltan las características que la preceptiva clásica exigía como, por ejemplo, el concepto de invención: «La sublimidad de espíritu, la delicadeza del gusto, la viveza de la fantasía, la belleza de la

¹⁶ L. A. de Cueto, *op. cit.*, págs. CXX-CXXI.

¹⁷ J. M. Caso González, «La Academia del Buen Gusto y la poesía de la época», pág. 410.

¹⁸ N. Marín López, *op. cit.*, pág. 161.

invención, la energía de los pensamientos y todas las demás nobles cualidades del ingenio que necesita la poesía para ser sublime y maravillosa, jamás las conoció mi espíritu»¹⁹.

A continuación encontramos una personal reflexión sobre la materia de la poesía, en la que el erudito malagueño contrapone los asuntos que considera verdaderamente dignos de ser tratados en ella de aquellos que no lo son. Velázquez quiere dejar claro que la verdadera poesía arranca desde su misma materia, y el abandono de los temas elevados y dignos ha podido ser una de las causas de los males actuales que aquejan este arte. No se trata de una cuestión insignificante; la idea está ya en las *Epistulae ex Ponto* (1, 5) de Ovidio, al que cita al pie, y afirma que el mal uso de la poesía afecta incluso a la visión que de ella posee «el vulgo».

He comentado más arriba cómo algunas de las ideas expuestas en su obra de historiografía literaria *Orígenes de la poesía castellana* (1754) están esbozadas en este texto teórico compuesto para su lectura ante los contertulios de la Academia del Buen Gusto. Veamos dos ejemplos.

En el comienzo de los *Orígenes* Velázquez se ocupa de la existencia de la poesía entre los pueblos prerromanos (página 2), para lo que recurre, como fuentes, a dos autores clásicos: Silio Itálico, autor de la epopeya *Púnica*, y el geógrafo griego Estrabón. Ambos apoyan la existencia de una poesía primitiva anterior a la época romana, un asunto que a Velázquez le interesa sobremanera, pues a través de sus testimonios se confirma la antigüedad de la poesía en la Península. Inmediatamente después se centra en la idea de la función de la poesía como elemento de civilización, la cual toma de Horacio (página 3). Estas dos nociones, con sus respectivas fuentes, podemos encontrarlas anunciadas ya en la *Disertación en prosa sobre la poesía*. La coincidencia es grande si comparamos ambos textos. Veamos el texto de la *Disertación*:

La primera vez que los hombres ejercitaron la poesía solo fue para dar en ese linaje de idioma las primeras leyes a las gentes, establecer entre ellas el culto y reverencia de los dioses, reducirlas a sociedad y trato civil, haciéndoles deponer por ese medio aquella rudeza y rustiquez ferina con que vivían más como bestias, que como racionales. Ese mismo uso tuvo la poesía entre los primitivos españoles, pues sabemos por un autor antiguo bien exacto en notar estas materias, que los pueblos de la Baja Andalucía tenían sus leyes escritas en versos de más de seis mil años de antigüedad. De aquí dice Horacio que resultó la grande estimación y crédito con que fueron tratados los poetas y la poesía en los primeros siglos²⁰.

En el inicio de los *Orígenes*, capítulo 1 («Fuentes de que se deriva la poesía castellana»), al tratar de la poesía de los españoles primitivos, Velázquez afirma:

¹⁹ *Disertación en prosa sobre la poesía*, folios 1r-1v.

²⁰ *Loc. cit.*, folios 1v-2r.

No se puede dudar que los primitivos españoles tuvieron conocimiento de la poesía. Silio Itálico dice que los gallegos componían y cantaban versos en su propia lengua; y Estrabón refiere que los turdetanos, pueblos de la Bética, tenidos por los más ingeniosos de España, tenían estudios y escritos muy antiguos, poemas y leyes escritas en verso de cerca de seis mil años. La idea que nos da Estrabón de la poesía de estas gentes confirma su antigüedad, pues se ve que los turdetanos tenían conocimiento de la poesía en aquellos siglos más remotos, en que ella empezaba a nacer y a tener el primer uso, que notó Horacio, sirviendo para reducir los hombres a sociedad, dándoles leyes y preceptos de bien vivir²¹.

Aunque en la *Disertación* no aparece expresamente la referencia a Silio Itálico como fuente, sí se cita a Horacio y, en nota al pie, a Estrabón. La similitud entre ambos fragmentos es elocuente.

Velázquez perfila en este texto también su teoría de las edades de la poesía, a la que luego dará forma definitiva en los *Orígenes*. Aparece expresamente la palabra «edad», usada todavía de modo vago, impreciso, con el sentido de «etapa de la vida», pues se refiere a la literatura universal, y en ella se distinguen solamente dos edades, una primera de nacimiento y otra de madurez o desarrollo pleno: «Ese, y no otro, fue el uso que se hizo de la poesía en su segunda edad, porque en la primera edad suya, cuando esta bella arte empezó a ser conocida de los mortales, tuvo otro empleo igualmente digno, aunque más útil al mundo»²².

Las palabras de Velázquez coinciden en lo esencial con lo expresado por Luzán en los cuatro capítulos iniciales del libro 1 de la *Poética* (1737), «Del origen, progresos y esencia de la Poesía», y donde se explica cómo la expresión poética pasó de las «chozas y aldeas» a vivir entre «ciudadanos y filósofos». Sin embargo, Luzán no emplea el término «edad», que sí aparece en el texto de Velázquez.

Más adelante, al reflexionar sobre el estilo poético, piensa Velázquez en el contraste entre lo sublime y lo humilde y sus respectivas modalidades expresivas, y según revela, tiene muy presente la regla aristotélica de la claridad. En opinión de Russell P. Sebold²³, la claridad es el *sine qua non* de los reformadores literarios del Dieciocho, es la indispensable condición previa de las demás mejoras estilísticas. La dificultad estriba, tal y como puntualiza Velázquez, en proporcionar a cada asunto, incluidos los mediocres o humildes, un estilo que no olvide «la sublimidad y magnificencia poética».

Otra de las cuestiones más atrayentes de la *Disertación* es la reflexión que su autor elabora a partir de la oposición entre la libertad del poeta y la fijación

²¹ L. J. Velázquez de Velasco, *Orígenes de la poesía castellana*, Francisco Martínez de Aguilar, Málaga, 1754, págs. 2-3.

²² *Disertación en prosa sobre la poesía*, folio 1v.

²³ Russell P. Sebold, *Lírica y poética en España, 1530-1870*, Madrid, Cátedra, 2003, pág. 482.

a las normas, sobre todo si tenemos en cuenta el contexto en que aparecen sus afirmaciones. En cuanto a la oposición genialidad-arte, Velázquez sostiene que todo lo que diga un poeta ha de ser nuevo y maravilloso, y que debe «sacarlo del fondo de la propia fantasía», porque «mal podrá producir las cosas grandes quien no tenga la libertad y desembarazo correspondiente para buscarlas a donde le arrastrare o arrebatare el vuelo del propio numen». En opinión del erudito malagueño es esta la gran dificultad que se cierne sobre el poeta, pues es difícil aunar libertad y sujeción a las reglas: «pues ni puede ser buen poeta el que usare de ese libertinaje sin atención a las reglas del arte, ni el que por arreglarse escrupulosamente a estos preceptos perdiese de vista el despejo y la libertad de espíritu que pide la poesía para ser admirable y maravillosa»²⁴. Álvarez de Miranda²⁵ nos aclara el uso del vocablo *libertinaje* en este texto, el cual aparece dos veces en la misma página. La oposición entre los conceptos *libertad* y *libertinaje*, término este último que acababa de asumirse en castellano como neologismo, dará mucho juego en las discusiones de los intelectuales de la época, que, además, la usarán con distintas finalidades. Uno de estos usos es en el campo de las doctrinas poéticas. Velázquez usa el término para referirse a la insumisión a las reglas del arte, un empleo al que recurrirá así mismo Porcel en su *Juicio Lunático*, conservado también en las Actas de la Academia.

Siguiendo con la cuestión planteada, la reflexión de Velázquez se centra ahora en el tópico clásico de la oposición *ingenium-ars*, esto es, los dos polos desde los que surge la creación artística. Desde este binomio se ha desarrollado un debate secular acerca de qué sea más importante en la creación, si la capacidad natural del artista (*ingenium*) o el dominio de la técnica poética proporcionado por el estudio (*ars*). La teoría neoclásica sostiene que el ingenio es un don natural que debería estar dirigido por el juicio; frente a la autonomía barroca del ingenio, facultad de la imaginación necesaria para la creación, se sostiene que el ingenio siempre debe estar acompañado y regido por el juicio. Velázquez se ocupa de esta oposición ahora, y afirma al respecto: «Ni las reglas propias de esta arte, ni todas las grandes luces que se adquieren por el estudio de las demás ciencias y de las demás facultades son capaces de hacer un poeta mediano. Esta es una obra que el Cielo se ha reservado para sí, porque sólo del Cielo puede bajar un poeta excelente»²⁶.

Recordemos el contexto en el que se realizan estas afirmaciones. Aunque en el seno de la Academia se dio una tranquila convivencia entre la corriente tradicionalista y la renovadora, hubo un claro enfrentamiento entre ambos bandos respecto del tema de las normas poéticas. A partir de la *Poética* de Luzán, los integrantes de su círculo fueron los que dieron empuje a la reforma. Se consideraron restauradores de la poesía castellana, y su reforma se concretó en una

²⁴ *Disertación en prosa sobre la poesía*, folio 3v.

²⁵ P. Álvarez de Miranda, *op. cit.*, págs. 345-346.

²⁶ *Disertación en prosa sobre la poesía*, folio 4r.

mayor sobriedad de los recursos barrocos, una vuelta a la poesía española del siglo XVI y una nueva valoración de los modelos latinos clásicos, además de la repulsa por el lenguaje cultista y la defensa de una expresión simple y directa. No olvidemos que en su *Poética* (1737) Luzán defiende la existencia y la necesidad de ajustarse a las reglas porque la poesía vive en un estado de postración del que hay que sacarla, y no se puede escribir bien sin ajustarse a ellas, sin tenerlas en cuenta. Frente a esta idea, Velázquez defiende cierto eclecticismo entre la libertad del poeta y la adecuación a las reglas.

Por último, quiero resaltar una curiosa reflexión del marqués de Valdeflores sobre la inspiración. La concepción clásica concibe ésta como el soplo del aliento de los dioses en el poeta de manera que pueda lograr una nueva visión de la realidad, una idea ésta que fue evolucionando y modernizándose, y que con la llegada del siglo dejó sitio a una explicación de carácter más bien física o psicológica, gracias a la influencia de la filosofía sensista. Pero la idea de Velázquez no es nada moderna, y su concepción de la inspiración tiene unos tintes todavía muy clásicos: «Los poetas grandes sólo se hacen en el Cielo, porque sólo de allí baja el influjo que los proporciona. Los poetas mismos [...] han conocido esta verdad, pues confiesan que no son capaces de escribir un verso sin estar antes poseídos de un ímpetu celestial que los concita y los arrebatata»²⁷.

Examen de la Virginia, tragedia española

Este segundo texto recogido en las *Actas* de la Academia del Buen Gusto constituye un análisis de la tragedia *Virginia*, obra dramática de Agustín de Montiano y Luyando²⁸, y fue leído en la sesión de 1 de octubre de 1750. Como en el texto anterior, algunas de las ideas aquí expresadas por Velázquez esbozan nociones desarrolladas posteriormente en los *Orígenes*.

Si bien el *I Discurso sobre las tragedias españolas* que Montiano antepuso a su tragedia *Virginia* no se encuentra entre los papeles del manuscrito que recoge las actas de la Academia, en opinión de María Dolores Tortosa Linde²⁹ es muy probable que fuera leído ante los académicos del Buen Gusto como una de sus eruditas conferencias. Es más, añade esta autora, la tragedia *Virginia* también debió de leerse en la Academia, y con el aplauso de sus compañeros, porque no sólo le dedican dos sonetos, que Tortosa Linde atribuye a Villarroel

²⁷ *Loc. cit.*, folio 4v.

²⁸ El examen más reciente y completo sobre dicha obra lo debemos al estudio de José J. Berbel Rodríguez, citado en nota 8. Para este autor (pág. 15) la *Virginia* es «sin duda la primera tragedia neoclásica española propiamente dicha». Se trata, al igual que el *Ataúlfo*, de una obra de teatro leído en la que el autor trata de aplicar las reglas de la poesía dramática y del buen gusto. Berbel Rodríguez se basa en el análisis de estas dos obras, de los *Orígenes* de Velázquez y de *La virtud coronada* de Luzán para definir y caracterizar lo que él denomina los orígenes de la «tragedia neoclásica española».

²⁹ M^a D. Tortosa Linde, *op. cit.*, pág. 65.

(uno titulado *Al Sr. D. Agustín de Montiano y Luyando por la victoria de su tragedia*, el otro *Al mismo asunto*), sino también por este escrito en prosa de Luis José Velázquez. Resulta, además, una curiosa coincidencia que en esa misma sesión el conde de Torrepalma leyera su *Oración del Presidente*, con la que comenzó a formar parte de la Academia, y Porcel su *Juicio lunático*.

Al reflexionar sobre el valor de los conceptos *gusto* y *buen gusto* en el siglo XVIII español, Helmut C. Jacobs³⁰ se ocupa de la polémica suscitada acerca de la comedia del Siglo de Oro entre los intelectuales que forman parte de la Academia del Buen Gusto. En esta discusión el concepto de *buen gusto*, según Jacobs, jugó un papel muy destacado en cada una de las argumentaciones. Los partidarios del clasicismo, defensores del teatro francés y del teatro clásico, atribuyeron el buen gusto a los autores dramáticos que observaban los preceptos aristotélicos. Para Rinaldo Frolidi³¹ la idea de que el problema del teatro español dio origen a uno de los debates culturales más sentidos y disputados del siglo XVIII está ya comúnmente aceptada. Lo mismo que para otros géneros literarios, para el teatro la polémica se centró en el debate contra el mal gusto de lo que por entonces no se denominaba barroco, sino simplemente *mal gusto*. Quienes se consideraban restauradores del gusto clásico miraron el siglo XVI como el Siglo de Oro. Berbel Rodríguez³² se refiere a ella como la «polémica de 1750». Velázquez no fue ajeno a esta polémica.

Esta disputa marca un hito en la evolución del grupo innovador de la Academia, así como en la evolución del Neoclasicismo en España. Los argumentos de Nasarre en torno a la «corrupción» del teatro español, llevada a cabo por Lope y Calderón principalmente, fueron replicados furiosamente a través de varios opúsculos publicados en 1750, del que habría que destacar el firmado por Erauso y Zavaleta (*Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias en España*, 1750), así como la *Oración del Presidente*, del conde de Torrepalma, y el *Juicio lunático* de Porcel que, como he indicado, se leyeron en la misma sesión que el *Examen de la Virginia* de Velázquez.

En este texto se nota el gusto taxonómico de Velázquez, su método de trabajo ordenado que luego emergerá poderosamente en su faceta de historiador. Se trata de una disección punto por punto, aspecto por aspecto, de la obra de Montiano según los cánones neoclásicos, pero siempre elaborando una crítica muy elogiosa. Y del análisis de Velázquez puede inferirse que la *Virginia* respeta escrupulosamente las reglas de las unidades dramáticas.

El ensayo de Velázquez está dividido en siete apartados. Comienza con un reconocimiento de la tragedia como el género más complejo de la poesía, para lo cual utiliza como argumento de autoridad la *Poética* de Aristóteles:

³⁰ H. C. Jacobs, *Belleza y buen gusto. Las teorías de las artes en la literatura española del siglo XVIII*, Iberoamericana, Madrid, 2001, 198 y sigs., pág. 286.

³¹ R. Frolidi, «La tradición trágica española según los tratadistas del siglo XVIII», *Criticón*, 23, 1983, 132-157, pág. 134.

³² J. J. Berbel Rodríguez, *op. cit.*, pág. 13.

«El poema más excelente, y asimismo el más arduo, que tiene la poesía es la tragedia»³³.

Como he apuntado, varias de las ideas expuestas aquí van a tomar forma definitiva en los *Orígenes*. Detengámonos en una de las que, en mi opinión, más trascendencia ha tenido en la recepción de los *Orígenes* por parte de la historiografía literaria posterior. Antes de comenzar con el análisis concreto de la tragedia de Montiano, en el apartado II Velázquez se ocupa de la polémica acerca del teatro barroco. Para Velázquez, como para sus compañeros reformistas, el siglo XVI supuso un momento de esplendor también en el género de la tragedia, pero con la llegada de la tragicomedia en el siglo XVII, a cargo de Lope y Virués, el teatro pierde el esplendor del que gozó en el siglo anterior; sin embargo, ese esplendor se verá restablecido en el momento presente, y ese restablecimiento se debe, como es obvio, a la obra de Agustín de Montiano:

España, que desde el principio del siglo XVI había conocido y cultivado la tragedia en su misma lengua original con un arte y un genio maravilloso, y que de repente había perdido ese gusto con la introducción de la tragicomedia, y con la alteración que padeció su poesía a principios del siglo XVII, en tiempo de Lope de Vega y Cristóbal Virués, vuelve a ver hoy restablecido sobre su teatro ese excelente poema. Ese es un honor que la nación española debe al sabio autor de la Virginia [...]³⁴.

Esta idea de la decadencia del teatro español está más ampliamente desarrollada en los *Orígenes*:

Los poetas de este tiempo, faltos de erudición y del conocimiento de las buenas letras, fiando demasíadamente en la agudeza de su ingenio y en la viveza de su fantasía, olvidaron y aun despreciaron las reglas³⁵ del arte, siendo tres las principales sectas poéticas que entonces corrompieron el buen gusto.

Entre la primera de estas sectas, Velázquez cita a Virués y Lope de Vega:

La primera fue la de los que ignorando o despreciando las reglas de la poesía dramática que nos dejaron los antiguos, corrompieron el teatro, introduciendo en él el desorden, la falta de regularidad y decoro, la inverosimilitud, y el pedantismo³⁶ que todavía vemos sobre las

³³ *Examen de la Virginia...*, folio 1r.

³⁴ *Loc. cit.*, folio 1r.

³⁵ Varias veces aparecerá este término en los *Orígenes*. Las reglas, y su respeto o su desprecio, son fundamentales en la teoría literaria neoclásica, pues el respeto de las mismas es condición indispensable para alcanzar el *buen gusto*.

³⁶ P. Álvarez de Miranda nos aclara: «[...] no faltan nuevas pruebas de la versatilidad con que el dicitario se aplicaba, aprovechándolo los ilustrados para los distintos frentes en que

tablas, siendo los principales jefes de esta escuela Cristóbal de Virués, Lope de Vega, Juan Pérez de Montalbán, a quienes después siguieron, refinando más el mal gusto, D. Pedro Calderón, D. Agustín de Salazar, D. Francisco Candamo, D. Antonio de Zamora y otros que adelantaron este desorden hasta introducir en el drama una cierta altura de estilo que aun no sería tolerable en la epopeya ni en la poesía ditirámica³⁷.

Este juicio de Velázquez no pasó desapercibido. Todo lo contrario: parte de la historiografía literaria posterior juzgará los *Orígenes* no por su contenido en sí, sino por sus juicios acerca del teatro del Siglo de Oro³⁸. Irónicamente estas afirmaciones de Velázquez tienen otro mérito indiscutible. Como apuntó Andrée Collard³⁹, por primera vez en la historiografía literaria se enuncia la división de las tendencias poéticas del siglo xvii entre culteranista y conceptista.

A continuación, en el apartado iii, Velázquez trata de las magníficas cualidades que encuentra en la obra de Montiano, una obra ajustada a las exigencias que requiere la tragedia. En su opinión, la obra de Montiano reúne tantos méritos, que requeriría un análisis mucho más pormenorizado para mostrar la perfección que el autor ha alcanzado en su tragedia. Ante la imposibilidad de realizarlo, Velázquez traza las líneas fundamentales de las que se ocupará en su análisis: «Así solo hablaré de él por orden a aquellas circunstancias más esenciales y que componen el principal sistema de la tragedia: esto es, el artificio del drama, los caracteres de las personas, el estilo y número del verso, y la moralidad que resulta de todo el poema»⁴⁰.

En el apartado iv analiza los aspectos principales de lo que define como «artificio del drama»: «1º la acción principal que se representa; 2º los episodios que acompañan esta acción; 3º las personas que la ejecutan; 4º la disposición mecánica del drama en sus partes de cantidad; 5º el sitio en que se supone ejecutada la acción; 6º y el tiempo o periodo de ella»⁴¹.

En su texto, Velázquez se detiene en un aspecto fundamental de la obra dramática: su efecto en el espectador, aspecto que está muy relacionado con el deseo ilustrado de la reforma social que debía llegar a través del teatro, y que le otorga al clasicismo ilustrado una nota de particularidad. Según Inmaculada

combatían. Así, Luis José Velázquez emplea el término *pedantismo* para designar uno de los defectos que censura en el teatro barroco» (*op. cit.*, pág. 476).

³⁷ *Orígenes de la poesía castellana*, págs. 68 y 69.

³⁸ Acerca de la recepción de los *Orígenes* puede verse mi artículo «Un ejemplo de fluctuación del canon: la historia de la recepción de los *Orígenes de la poesía castellana* (1754) de Luis José Velázquez» en AA. VV., *Patrimonio literario andaluz (II)*, edición de A. A. Gómez Yebra, Fundación Unicaja, Málaga, 2008, págs. 37-56.

³⁹ A. Collard, *Nueva poesía. Conceptismo, culteranismo en la crítica española*, Editorial Castalia, Madrid, 1967, págs. 116-117.

⁴⁰ *Examen de la Virginia...*, folios 1r-1v.

⁴¹ *Loc. cit.*, folio 1v.

Urzainqui⁴² de ese modo «va a pasar a un primer plano de la consideración estética todo lo que, mediata o inmediatamente, tiene que ver con la resonancia de la obra en el receptor».

Para Velázquez la unidad de acción contribuye a crear un efecto superior en los ánimos de los espectadores, pues «el término de la acción es acomodadísimo al fin del poema trágico». Y ese término, el final ideado por Montiano, le parece a Velázquez uno de los mayores logros de la obra, pues presenta «unos sucesos muy propios para excitar en el ánimo de los espectadores los afectos de lástima y terror que se propone la tragedia»⁴³. Aunque Velázquez no lo cita explícitamente, estamos ante el concepto de *catarsis*, fundamental en la teoría teatral de la poética clásica.

En el apartado v se ocupa del carácter de los interlocutores, lo que podría entenderse como la caracterización de los personajes, y que constituye una de las partes más considerables del poema trágico. A continuación analiza cada uno de los personajes principales, de los que examina su carácter y su idoneidad en relación con el argumento de la obra. De nuevo el interés en el estudio se centra en el efecto de las acciones de los personajes sobre el público, es decir, en la *catarsis*.

En el apartado vi se ocupa del estilo, y de las particularidades que deben analizarse de él. Resulta curioso leer al final de este apartado cómo justifica la ausencia de un análisis estilístico de la obra amparándose en el prestigio de su autor: «Yo no hablo del número del verso, ni de la pureza y propiedad del idioma, porque creo dejar suficientemente indicado el acierto de nuestro autor en esta parte con solo acordar que el sabio escritor de la Virginia es un digno miembro de la Real Academia Española»⁴⁴.

Por último, en el apartado vii, trata de la moralidad que resulta de la acción, que es para Velázquez, con diferencia, la mayor cualidad destacable en la obra: «Finalmente, la moralidad que resulta de toda la acción da un nuevo precio a este poema infinitamente más grande que todas las demás perfecciones de que abunda». El retrato de las pasiones humanas y de las consecuencias de las acciones humanas es tan fidedigno «que se puede decir que esta tragedia no es más que una buena parte de la Ética puesta en verso»⁴⁵.

Al augurar el reconocimiento que la posteridad otorgará a la *Virginia*, Velázquez emplea una expresión que se convertirá en fundamental en los *Orígenes*. Se trata de la expresión «buen gusto», referida aquí al estado de la literatura española en su momento actual: «Y esta misma justicia hará la

⁴² I. Urzainqui, «Notas para una poética del interés dramático en el siglo XVIII», *Archivum*, tomos xxxvii-xxxviii, 1987-1988, 573-603, pág. 574.

⁴³ *Examen de la Virginia...*, folio 2r.

⁴⁴ *Loc. cit.*, folios 4v-5r.

⁴⁵ *Loc. cit.*, folio 5r.

posteridad al mérito del sabio escritor de esta tragedia, si es que el Cielo ha determinado conservar en España *el buen gusto de la poesía y de las bellas letras*»⁴⁶.

Sin duda es una expresión que podría pasar desapercibida por su simplicidad. Pero en el universo de discurso de Velázquez «buen gusto» adquiere un valor canónico. La expresión, que va a aparecer en reiteradas veces en los *Orígenes* junto a la de «buena poesía», se asocia en el libro siempre con autores considerados como clásicos, y aparece en contextos en los que se alude al canon de la poesía española. Considero que para Velázquez constituye una señal que nos advierte de un hito en la historia literaria. Y ese uso, como vemos, ya viene anunciado en este breve texto elaborado para la Academia del Buen Gusto.

En las bellas artes el gusto se consideró como una característica esencial del artista y durante la segunda mitad del siglo XVIII pasó a relacionarse con una tendencia artística determinada, y se convirtió así en un concepto de estilo. A partir de ahí se manifestó en todas las formas artísticas el buen gusto, que se correspondía con el estilo clasicista, mientras que el mal gusto se alejaba de este ideal. Hacia mediados de siglo, en esta polémica acerca del teatro del Siglo de Oro, tanto los tradicionalistas como los clasicistas reclamaban para sí el buen gusto. La conciencia de la historicidad del concepto del gusto es un rasgo típico del siglo XVIII. Estrechamente ligada a esta surgió la idea de que un estilo sencillo y natural era sinónimo de buen gusto, mientras que uno pomposo y artificioso era signo de lo contrario. Velázquez, en su escrito, toma partido por lo que él considera «buen gusto», que la obra de Montiano ejemplifica perfectamente.

Nota sobre los textos

Como se ha indicado al principio, los textos que se reproducen provienen del manuscrito 18476 de la Biblioteca Nacional de Madrid. Sabemos por Caso González⁴⁷ que Agustín de Montiano fue secretario de la Academia hasta el 25 de febrero de 1751; las actas eran copiadas por su amanuense y él las firmaba, de ahí la ortografía y la caligrafía similares en los dos textos.

Con el único objetivo de simplificar y facilitar la lectura de los textos, se ha decidido actualizar la ortografía y la puntuación. Además, como se ha indicado en nota más arriba, la numeración asignada a las páginas toma cada texto como independiente dentro de las *Actas*.

⁴⁶ *Loc. cit.*, folio 6r. La negrita es mía.

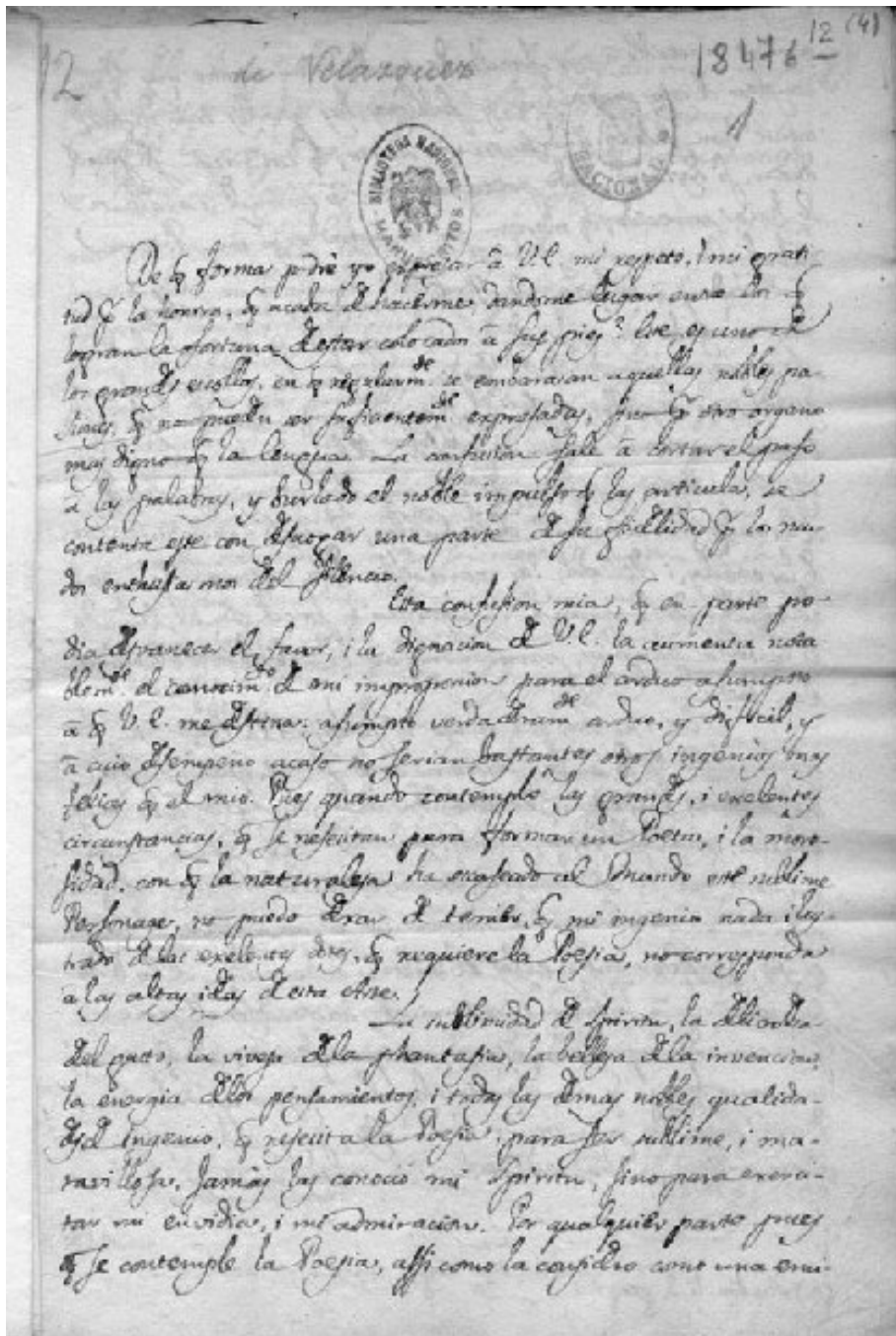
⁴⁷ J. M. Caso González, «La Academia del Buen Gusto y la poesía de la época», pág. 390.

Folio 1r

¿De qué forma podré yo expresar a V. I. mi respeto y mi gratitud por la honra que acaba de hacerme, dándome lugar entre los que logran la fortuna de estar colocados a sus pies? Ese es uno de los grandes escollos en que regularmente se embarazan aquellas nobles pasiones que no pueden ser suficientemente expresadas sino por otro órgano más digno que la lengua. La confusión sale a cortar el paso a las palabras, y burlado el noble impulso que la articula, se contenta ese con desahogar una parte de su fidelidad por los mudos entusiasmos del silencio.

Esta confusión mía, que en parte podía desvanecer el favor y la dignación de V. I. la aumenta notablemente el conocimiento de mi improporción para el arduo asunto a que V. I. me destina, asunto verdaderamente arduo y difícil, y a cuyo desempeño acaso no serían bastantes otros ingenios más felices que el mío. Pues cuando contemplo las grandes y excelentes circunstancias que se necesitan para formar un poeta, y la morosidad con que la naturaleza ha escaseado al mundo ese sublime personaje, no puedo dejar de temer que mi ingenio, nada ilustrado a las excelentes dotes que requiere la poesía, no corresponda a las altas ideas de esta Arte.

La sublimidad de espíritu, la delicadeza del gusto, la viveza de la fantasía, la belleza de la invención, la energía de los pensamientos y todas las demás nobles cualidades del ingenio que necesita la poesía para ser sublime y maravillosa, jamás las conoció mi espíritu, sino para ejercitar mi envidia y mi admiración. Por cualquier parte, pues, que se contemple la poesía, así como la considero como una emi-



Folio 1v

nencia inaccesible a mis facultades, también no registro más que un complejo de cosas magníficas y sublimes, las cuales tan difícilmente han sabido unirse en su sujeto, que con razón se puede dudar si hasta hoy hubo poeta alguno, por grande y excelente que haya parecido, que merezca ser reputado por un poeta cabal.

Todo cuanto hay en la poesía es arduo y maravilloso. Su materia es la más grande, la más magnífica y la más sublime. La materia propia de la poesía no son los asuntos bajos y viles, ni aquellos que son más propios para ejercitar la risa o para entretener alguna pasión delinciente. Las alabanzas de los dioses, las grandes acciones de los héroes, las virtudes de los sabios, la armonía de los cielos, el curso y movimiento de las estrellas y del Sol, las maravillas de la naturaleza, y generalmente todo lo grande y magnífico que sucede en el mundo es materia propia para ejercitar el ingenio y el numen de un poeta.

Ese, y no otro, fue el uso que se hizo de la poesía en su segunda edad, porque en la primera edad suya, cuando esta bella arte empezó a ser conocida de los mortales, tuvo otro empleo igualmente digno, aunque más útil al mundo. La primera vez que los hombres ejercitaron la poesía solo fue para dar en ese linaje de idioma las primeras leyes a las gentes, establecer entre ellas el culto y reverencia de los dioses, reducirlas a sociedad y trato civil, haciéndoles deponer por ese medio aquella rudeza y rustiquez ferina con que vivían más como bestias que como racionales. Ese mismo uso tuvo la poesía entre los primitivos españoles, pues sabemos por un autor antiguo (a) bien exacto en notar estas materias, que los

(a) Estrabón. li. 3. geogr.

renio inextinguible a mis facultades, tambien no suplico muy gran
 complexión de cosas magnificas, y sublimes; las quales son dignas
 de verse hem fabricadas unidas en un objeto, & con raro se puede
 dudar, si basta si hubo poeta alguno. & grand, i excelente
 de havia parecido, & mereca ser reputado & un Poeta
 cabal.

Todo quanto hai en la Naturaleza, y maravillas, de las
 materias de la may grand, la may magnifica, i la may sublime
 la materia propia de la Poesia no son los objetos, las
 qualidades, ni acciones, & son muy propios para exercitar la ym-
 aginacion, o para excitar alguna passion del ingenio. Los abas-
 tos de los Montes, las grand, y altas de las Montañas, la virtud
 de los rios, la armonia de los Cielos, el curso i movimiento
 de las estrellas, i del Sol, las maravillas de la naturaleza, i ge-
 neralmente todo lo grand, i magnifico que se ve en el mundo
 es materia propia, para exercitar el ingenio, i el talento
 con Poeta.

Que, i no sea, sea el uso de se hizo de la Poesia a su
 segunda edad: & de en la primera edad fura, quando esta
 de la arte empezò a ser conocida de lo natural, tubo un
 empleo, igualmente digno, de muy útil al mundo. La
 primera vez, de los hombres exercitaron la Poesia, i lo fue
 para dar un poe lenguaje a idiomas los primeros leyes a las
 gentes, se traduce entre ellas el culto, i reverencia de los
 Dioses, reducidas a sociedad, i trato civil, haciendoles a poner
 & ser medio aquella vida, i virtudes feras, con de miras
 muy como de Dios, & como racionales. Que digno uso tubo la
 Poesia entre los primitivos & gentiles; pues sabemos & que
 desde antiguo (a) bien exacto en notas en las materias, & los

(a) Sabon. li. 3. cap. 1.

2r

pueblos de la Baja Andalucía tenían sus leyes escritas en versos de más de seis mil años de antigüedad. De aquí dice Horacio (b) que resultó la grande estimación y crédito con que fueron tratados los poetas y la poesía en los primeros siglos.

Esta, y no otra, es la materia propia de la poesía. No aquellos asuntos bajos e impertinentes con que algunos profesores menos atentos a la dignidad de su arte han querido desfigurar o desacreditar su misma profesión, o por condescender con algunos raptos de un humor poco proporcionado a las cosas grandes, o por desahogar alguna pasión menos decorosa. Si a Celia se le cayó el abanico, si Livia tropezó con el chapín, si Amarilis tiene un perrito en la falda, si Filis se está mirando al espejo, aunque son asuntos a que se pueden escribir versos, no son materia propia de la poesía ni dignos de un buen poeta. Y ese uso menos propio que se ha hecho de la poesía es lo que en todos tiempos ha obligado al vulgo a formar de ella y de sus profesores una idea menos correspondiente a su mérito. (c)

A la dignidad de la materia se añade su extensión y amplitud. Un poeta no solo debe ser poeta, sino un profesor universal de todas las ciencias y de todas las artes. Ningún linaje de literatura le debe ser extraño, porque nada grande debe ignorar quien ha de tratar siempre las cosas más grandes y más dignas.

El modo de tratar estas materias, debiendo ser correspondiente a ellas, no es menos arduo que las materias mismas. Es menester saber tratar las cosas de los dioses con admira-

(b) de art. Poet.

“vic honor, et nomen divinis vatibus, atque

“carminibus venit.....

(c) Ovidius.

“an populus vere sanos negat esse Poetas?

quello de la Poeta Aristoteliica seua su ley, en un verso de
 diez y seis mil años de antigüedad. De aqui dice Horacio (b.)
 y refuella la grande estimacion, y credito con el qual se trata
 la Poeta, y la Poeta en la primera parte.

Esta, i no con, es la
 materia propia de la Poeta. No aquellos que se llaman Poetas, y
 impertinentes, con el alguna Poeta, y no es atento a la dignidad
 de su arte, non queriendo figurar, o a prescibir su misma grade
 para o a condescender con algunos vaptos de un humor pototivo
 porcionado a la suya grande, o a acajar alguna que fiera
 menor de suya. Si a Calia se le cae el abanico, si a una poeta
 se cae el charro, si Amantia tiene un punto en la falda,
 si Jule se está mirando al espejo, aun que sea apunto en
 el se que en expresion verso, no sea materia propia de la
 Poeta, i digno de un poeta. Poeta es uno menor propio, y
 a ha hecho de la Poeta, e lo es en todos tiempos, ha obligad
 o a el verso, a formar de ella, i a su profesión una i de
 menor correspondiente a su mérito. (c)

A la dignidad de la materia se
 añade en exclusión, y amplitud. En Poeta no solo debe ser Poeta,
 sino un Poeta universal. Esto es, ha de tener, i a todas las cosas
 Ningun linage de literatura se debe ser extraño, y a cada
 grande debe ignorar, quien ha de tratar siempre las cosas
 muy grande, i muy de suya.

El modo de tratar es, y materia, deben
 de ser correspondiente a ellos, no es menor andes, y las materias
 mismas. Si menores saber tratar las muy de la Poeta con admiración.

(b) de art. Poet.

„ Sic honor, et nomen dicimus vobis, atque

„ carminibus venit.

(c) de adu.

„ un populey vobis tanquam negat esse Poetas?



Folio 2v

ción, las de los héroes con grandeza, las de la virtud con decoro, las del Cielo con sublimidad, y las de la naturaleza con penetración y sencillez.

A esto se agrega la dificultad de acomodar cada género de estilo a determinada clase de asuntos. El estilo poético, que siempre debe ser muy diferente del estilo común, por limpio y enérgico que este sea, encuentra nuevas perfecciones y nuevos pulimentos que adquirir en cada linaje de materias a que se aplica. Tan presto el estilo debe ser alto, tan presto bajo, tan presto mediocre. Ya es menester remontarse a la cumbre del Olimpo, ya descender a las llanuras del valle. Pero no está la mayor dificultad en seguir el estilo elevado. ¿Qué embarazo puede tener en la locución alta y magnífica una fantasía acostumbrada a no ejercitarse sino en ideas grandes y sublimes? La dificultad está en proporcionar a las cosas mediocres o humildes un estilo que, sin dejar de ser correspondiente al carácter de la materia, no olvide la sublimidad y magnificencia poética. Quiero decir que el poeta habla de las cosas bajas o mediocres sin que su estilo sea mediocre o bajo, como el que colocado en la cumbre del monte, sin desamparar con los pies la eminencia, registra las llanuras de la campaña, dejando caer los ojos por las profundidades del valle. ¿Qué tino mental tan maravilloso y tan estupendo no será menester para ponerse en el medio de ese asunto, y saberle tratar con la exactitud que merece, sin faltar al mérito de la materia ni al carácter de la poesía?

La poesía castellana añade a éstas otra nueva dificultad en el estilo. Como la lengua española es naturalmente poética, esto es, entusiástica, figurada, numerosa y circunspecta, hay una gran dificultad en sacarla del estilo común para reducirla al método

cia. La de los Dioses en grandezas, la de la ciudad con Dios,
la del Cielo en sublimidad, i la de la naturaleza con porre-
tauras, y conatus.

A esto se agrega la dificultad de acomodarse
cada genero de estilo a la medida de cada especie de argumento el estilo
Poetico, y siempre debe ser muy diferente del estilo comun,
del proprio, i ordinario de cada cosa, encuentra nueva perfeccion,
i nuevos pelimentos, y adquirir en cada linage de materias,
a lo que se aplica. tan presto el estilo debe ser alto, tan presto
baxo, tan presto mediocre. Ya si mejeter remontarse a
la cumbre del Olimpo, ya descender a las llanuras del
balle. Pero no esta la mayra dificultad en eleger el estilo
elevado. La embarraso puede tener en la locucion alta,
y magnifica, una fantasia, o costumbre, a no exorbitar
se fin en ideas grandis, i sublimes? La dificultad est en
su proporcionacion a las cosas medicoras, o humildes, conatos,
y sea para de ser correspondiente a el caracter de la mate-
ria, no deca la sublimidad, i magnificancia Poetica.
Quiso decir, q el Poeta habla de lo alto baxo, o mediocre
sin q su estilo sea mediocre, o baxo: como el q colgando en la
cumbre del monte, sin temerario con lo que la eminencia
sea, se mira las llanuras de la compania, quando caen los
ojos a las profundidades del valle. La tiro mental tan
maravilloso, i tan estupendo no sera mejeter para poseer
en el medio de un asunto, i laborer tratar con la exacti-
tud de nueva, sin falencia al merito de la materia,
ni a el caracter de la poesia?

La Poesia Castellana ariad
a esta otra nueva dificultad en el estilo. Como la lengua
Castellana es natural²⁸ Poetica, esto es, entusiasmica, figura-
da, namorada, y circunspeta, hai una gran dificultad
en sacarla del estilo comun, para reducir la a el methodo,

Folio 3r

y lenguaje poético, de forma que no pueda equivocarse con el modo ordinario de hablar.

Cuantas virtudes y gracias tiene el estilo poético son otros tantos motivos de hacerse ridículos con gran facilidad los que no fueron dotados de una singularísima vocación para ese bello linaje de literatura. No hay virtudes que tan cerca de sí tengan los vicios, ni leyes que tan fácilmente puedan quebrantarse como los preceptos del estilo poético. El estilo debe ser magnífico sin turgencia, altisonante sin estrépito, sublime sin afectación, vivo sin intrepidez, natural sin bajeza, sencillo sin languidez, religioso sin superstición, moral sin tristeza, propio sin semejanza. No solo puede pecar el estilo por estos vicios, sino por algunas virtudes que no conducen menos a afearle. Así es que el estilo poético debe ser universal sin variedad, vario sin hermosura, hermoso sin agrado, agradable sin artificio, artificioso sin compostura, compuesto sin delicadeza, delicado sin melindre. ¿Qué gusto tan fino y qué rectitud de juicio tan admirable no será menester para manejar dignamente un arte cuya mayor perfección consiste no solo en evitar los vicios sino las virtudes?

La delicadeza del gusto, la sublimidad de fantasía y la destreza de un genio felizmente combinatorio, que tan necesarias son para el estudio de las bellas letras, tienen en la poesía un ejercicio más noble, más propio y más elevado que en otra alguna facultad. De aquí nacen aquellos raptos de admiración y pasmo con que solemos leer algunos excelentes lugares de Homero, de Virgilio, de Horacio, de Lucano, de Séneca y otros poetas grandes de la antigüedad, en que se admira una delicadeza de gusto y una limpieza de fantasía tan bella y tan brillante, que arrebatada tras sí con un linaje de hechizo sabroso al espíritu más despejado y a la fantasía más sublime, lo cual no sucede de la misma manera cuando se leen estas mismas delicadezas en los filólogos y

o lenguaje Poético. Afirmar que no pueda equivocarse con el
de modo ordinario de hablar.

Quanto a esto, i gracia nueva al
canto Poético, son dos ramos motivos, a hacerle ridiculo, en gran
facilidad los de no hacerle donde a una singular, para una
razon para que bello lenguaje de literatura. No hai virtud
de tan cerca de si tengan los vicios; se leya, y tan facil
puedan quedar tanto. como Preceptos del canto Poético. El canto
debe ser, magnifico su elegancia, altivo su concepto, sublime
su affectacion, viva su inspiracion, natural su diction, conatos
en lenguaje, religioso su suplicacion, moral su reflexion,
propio su semblanza. No solo puede pecar de estilo y error
vicio, sino de algunas virtudes, y no conviene menos a apreciarle.
Es el canto Poético debe ser universal su variedad, vario
su termino fino, hermoso su agrado, agradable su arteificio,
artificioso su conparatura, conpuesto su diction, diction
su variedad. Que tanto fino, y actividad de juicio tan
admirable no sera mengua, para manifestar dignam. una
Arte, cuya mayor perfeccion consiste no solo en evitar los vicios,
sino los virtudes.

La diction del canto, la actividad de fantasias, i la
digna de un genio elevado, i combinatorio, y tan repetido en el
estado de la bella ion, non es en la diction con exercicio muy noble,
muy proprio, y muy elevado, y en sin alguna facultad de aqui
raion a que los vicios de admiracion, y pasion, con los solenos los
algunos excelentes lugares de Homero, de Virgilio de Horacio de
Lucano, de Seneca, y otros Poetas grandes de la antigüedad, en
se admira una diction de tanto, y una limpidez de fantasias
tan bella, y tan brillante, y condecorada tal si en un
lenguaje de hecho padroso al espíritu muy elevado, y a la
fantasia muy sublimada, lo qual no puede de la misma ma-
nera, quando se leen en algunos dictiones en los Philologos.

Folio 3v

en los oradores.

¿Qué diré de aquel admirable despejo mental y de aquel noble libertinaje de fantasía, que casi viene a componer una gran parte del carácter del Poeta y sin el cual la poesía ni puede ser grande ni maravillosa? La libertad de espíritu y el desembarazo intelectual para pensar y discurrir, que es una de las notas más visibles de los grandes ingenios, es una cualidad decisiva de los buenos poetas. Nadie más que él necesita de ese despejo y de ese desembarazo, porque como todo cuanto el poeta ha de decir ha de ser nuevo y maravilloso, y debe sacarlo del fondo de la propia fantasía, mal podrá producir las cosas grandes quien no tenga la libertad y desembarazo correspondiente para buscarlas a donde le arrastrare o arrebatare el vuelo del propio numen.

De aquí nace la gran dificultad de sujetarse a las reglas poéticas una fantasía acostumbrada a discurrir sin más normas ni límites que los que casualmente le prescribió el uso de su propia libertad; y de aquí resulta también uno de los mayores embarazos que tiene la poesía, pues ni puede ser buen poeta el que usare de ese libertinaje sin atención a las reglas del arte, ni el que por arreglarse escrupulosamente a estos preceptos perdiese de vista el despejo y la libertad de espíritu que pide la poesía para ser admirable y maravillosa.

Yo no me atreveré a señalar la senda que se debe seguir para cumplir con estas dos circunstancias sin declinar a alguna de ellas porque veo que los poetas más grandes han peligrado infelizmente en ese escollo. Unos, por ajustarse exactamente a las reglas, han dejado lánguida y exánime su poesía; otros, por dejarse arrebatar demasiado de la fuerza de su fantasía, han sacado las cosas de quicio, y en vez de escribir poemas no han hecho otra cosa que unos continuados Centones

en las Oraciones
 que dice de aquel admirable efecto natural, i de aquel
 noble libertinaje de la poesía, q' casi creyó q' componer una gran
 parte del carácter del Poeta, y fin el qual la Poesía ni por
 el fin grand, ni maravilloso. La libertad de espíritu, del
 libertinaje intelectual para pensar, i decir, q' es una de
 las notas más visibles de los grandes ingenios, es una qualidad
 única a los buenos Poetas. Nadie más q' el poeta el que se
 debe i dice libertinaje q' como todo quanto el Poeta
 ha de decir, ha de ser nuevo, y maravilloso, y debe hacer lo
 del fondo de la propia fantasía, mal podrá producir las
 cosas grand, quien no tenga la libertad, y libertinaje para
 producir para decir lo q' a donde le ayrove, i arbitrar
 el dueño de el propio nombre.
 De aqui nace la gran libertad
 de pensar a las reglas Poéticas, una libertad, q' no se
 a decir, ni en may norma, ni límites, q' es q' casual son
 las reglas de su propia libertad: i de aqui se sigue
 tambien una de las mayores libertades, q' tiene la Poesía,
 pues ni qual sea buen Poeta, el q' usare de este libertinaje
 sin atención a las reglas del arte, ni el q' se arregle a
 cumplirlas a otros preceptos, perdete a veces el efecto,
 i la libertad de espíritu, q' es la Poesía, para ser admira-
 ble, i maravilloso.
 Yo no me atreveré a buscar la fides, q' se
 debe seguir, para cumplir con esta en circunstancias, sin el
 dinar a alguna de ellas; q' es q' uso, q' los Poetas muy grand
 han seguido mltas veces en este oculto. Pero q' a pesar de exata-
 mente a las reglas, han estado languida i exanimada en Poesía,
 por q' de aqui arbitrar a magister de la fuerza de su fan-
 tasía, han hecho las cosas q' quisio, i en vez de eximir Poe-
 mas, no han hecho cosa q'p, q' uno y continuado Cantore.

Folio 4r

de entusiasmos, más propios para ejercitar el calor inmoderado de esa imaginación vacilante que el sereno y tranquilo influjo de las musas. Pero que de aquí resulta es que para ser buen poeta no basta observar religiosamente todos los preceptos del arte.

¿Qué felicidad de ingenio, pues, será bastante para ejercitar bien un arte que necesita un gusto tan delicado, un pensamiento tan noble, un juicio tan recto, una erudición tan amplia, una imaginación tan viva, un ingenio tan penetrante, una fantasía tan sublime, un espíritu tan despejado; un arte de tan delicada constitución que para ejercitarla dignamente aun no basta ajustarse con exactitud a sus reglas; un arte, en fin, en que no solo es preciso evitar los vicios sino aun las virtudes?

Ese es uno de los grandes privilegios de la poesía; que para ser un digno profesor de ella es menester más felicidad de ingenio que para todas las demás ciencias y artes juntas. Una feliz, aunque casual, combinación de ciertos dones de ánimo inconexos entre sí conduce más para hacer grande y maravillosa la poesía que toda la erudición que es capaz de suministrar la Enciclopedia. A la manera que la hermosura de un cuerpo no consiste en cierta proporción geométrica que puede hallar en sus partes y en sus humores la Física, la Mecánica ni la Anatomía, sino en un cierto agregado casual y en una cierta armonía imprevista de sus miembros, de que resulta aquella gracia y aquel agradable aspecto que llamamos hermosura.

Ni las reglas propias de esta arte, ni todas las grandes luces que se adquieren por el estudio de las demás ciencias y de las demás facultades son capaces de hacer un poeta mediano. Esta es una obra que el Cielo se ha reservado para sí, porque sólo del Cielo puede bajar un poeta excelente. Los admirables oradores, los profundos filósofos,

El entusiasmo, muy propio para excitar el calor inmoderado de
 la imaginacion bailante, y el fervor, y tranquilo en flaxo de
 las Musas. Pero de aqui resulta, y de donde se debe evitar,
 no basta de ser un religioso en todo, lo preciso del arte.

La fel.
 cidad de ingenio, que seria bastante para excitar bien un
 arte, y necesita un gusto tan delicado, un juicio tan sutil,
 un juicio tan recto, una erudicion tan amplia, una imagi-
 nacion tan viva, un genio tan penetrante, una sensibilidad
 tan sublimar, un espíritu tan elevado, una arte de tan deli-
 cada erudicion, y para cultivarla digna. aun no basta a portarse
 con exactitud a sus reglas una arte de esta especie, en que no solo se prescri-
 eitan lo vicio, sino aun lo virtuoso.

El es uno de los grandes privile-
 gios de la Poesia; y para ser un digno poseedor de ella, se ne-
 cesita muy felicidad de ingenio, y para todo lo demás se necesita
 y una gran fuerza de espíritu, y una gran combinacion de ciertos
 de un mismo momento en el espíritu, conduce mas para hacer gran-
 de, y maravillosa la Poesia, y toda la erudicion, y se capaz de
 suministrar la enciclopedia. Ma manera de la hermosea de
 un arte no consiste en esta proporcion geométrica, y que
 de hallar en sus partes, sea su humor, la musica, la meca-
 nica, ni la anatomia, sino en un cierto agregado casual,
 en una cierta armonia impropia de sus miembros, de
 resulta aquella gracia, y aquel agradable a punto, y la
 misma hermosea.

Si las reglas propias de un arte, ni todas
 la grandes leyes, y se adquieren y el arte de las cosas de
 un, y de las cosas facultades, son capaces de hacer un poeta
 mediano. Una es una cosa, y el Cielo se ha reserva-
 do para si, y solo de el Cielo puede baxar un poeta
 excelente. Los admirables Oradores, los profundos Philologos,

Folio 4v

los sublimes matemáticos se hacen en la Tierra, con la observación, con el ejercicio y con el estudio; los poetas grandes sólo se hacen en el Cielo, porque sólo de allí baja el influjo que los proporciona. Los poetas mismos, que son los únicos que pueden tener una idea más clara y más íntima de sí, han conocido esta verdad, pues confiesan que no son capaces de escribir un verso sin estar antes poseídos de un ímpetu celestial que los concita y los arrebató, (d) y sin que el mismo Dios se apodere de sus ánimos, haciéndoles escribir cosas grandes y sublimes. (e)

Esto último es lo único que puede proporcionarme al empleo a que V. I. me dedica. A los que carecen de todos aquellos excelentes dotes de ánimo que necesita la poesía, no puede menos de ser de un gran consuelo que solo del Cielo pueda bajar su proporción. El favor que me ha dispensado V. I. permitiéndome colocarme a sus pies, es una señal nada equívoca de que el Cielo previene ya dispensarme aquella ardua vocación con que forma los poetas, o por mejor decir, esta honra de V. I. es misma vocación y el mismo influjo del Cielo, que ya mira mi persona como depósito que de ser de aquella proporción que es necesaria para corresponder a los deseos de la Academia, y a la dignación de V. I.

(d) “*impetus ille sacex vatum qui pectora nutrit.*

(e) “*est Deus in nobis; agitante calescimus illo.*

lo sublimis Mathematicos se hacen en la tierra, con la de la
 ción, en el ejercicio, i en el estudio: los Poetas grandísimos
 se hacen en el Cielo, y se solo de allí descende el influxo
 de los proporciones. Los Poetas mismos, y por los unos, y por
 otros tener una idea muy clara, i muy íntima de sí, han
 conocido esta verdad, muy confiesan, y no son capaces de
 escribir un verso, sin estar antes referidos a un imperio
 celestial, y lo cuentan, i lo andaban, (d) y se el mismo Dios
 se apodera de su animo, haciéndole sentir cosa grandísimas, y
 sublimes. (e)

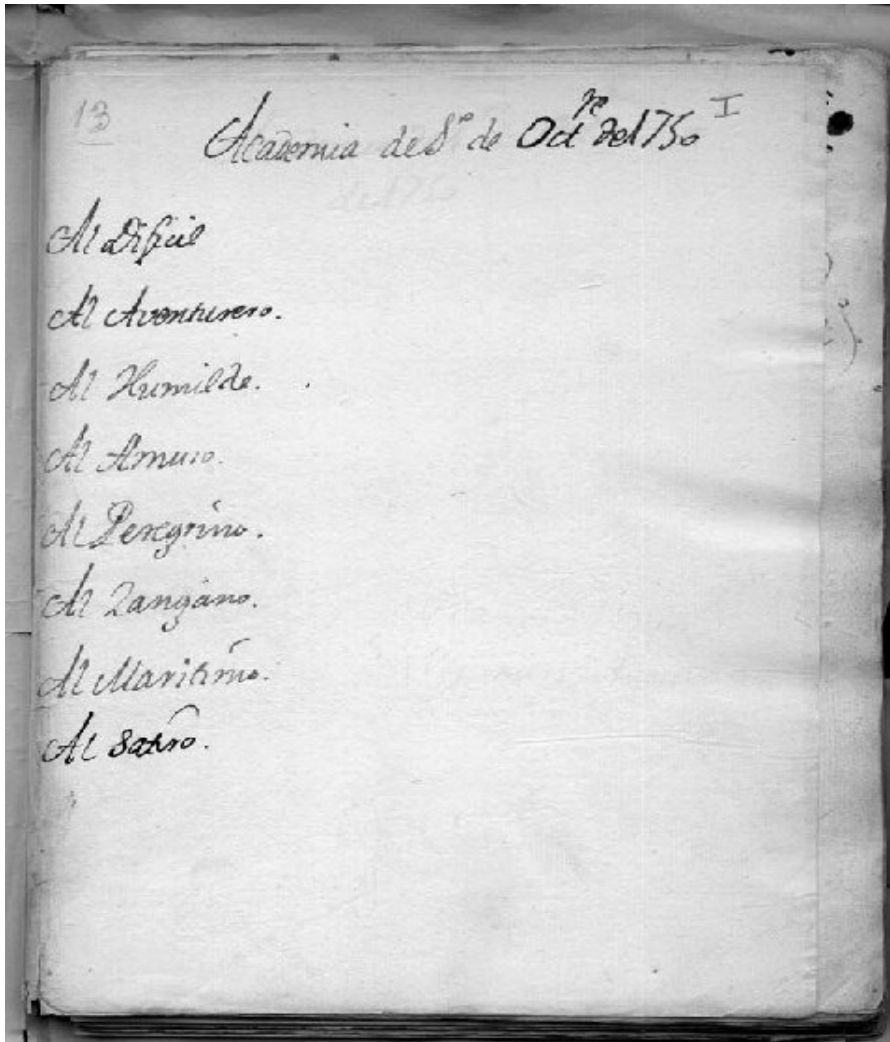
Lo último es lo único, y más proporcionalmente a él,
 amplexo, a lo V. C. más a decir. Alor se parecen a todos aquellos
 excelentes, Dios, i animo, y repetida en Poetas, no para menos
 de ser a un gran anhelo, y solo del Cielo pueda bajar su
 proporción. El favor, y me ha de pluriado V. C. permitiéndome
 como colocarme a su pie, es una señal nada equívoca, de que
 el Cielo previene ya de por sí a aquella misma vocación,
 con la forma los Poetas, a lo me los deiv, esta honra de
 V. C. es la misma vocación, i el mismo influxo del Cielo,
 y y asimismo me persua, como a poete, y ha de ser, de
 aquella proporción, y a repetida para correspondir a lo
 de la Academia, y a la dignación del V. C.

(d) „in hoc illa ratio vatum qui pedora nubis.

(e) „Et Deus in nobis, agitante calceimus illo.

EXAMEN DE LA VIRGINIA, TRAGEDIA ESPAÑOLA

Acta de la sesión de la Academia de 1 de octubre de 1750
Carpeta XIII



Relación de académicos participantes
en la sesión de 1 de octubre de 1750

Folio 1r

I.

El poema más excelente, y asimismo el más arduo, que tiene la poesía es la tragedia. Por eso Aristóteles, habiendo de escribir su Poética, la redujo casi toda al artificio del poema trágico, o porque juzgase que ese era el empleo más digno y más sublime del arte, o porque creyese que nada arduo podía ya haber en la poesía para quien ejercitase ese poema con la dignidad y propiedad que corresponde.

II.

España, que desde el principio del siglo XVI había conocido y cultivado la tragedia en su misma lengua original con un arte y un genio maravilloso, y que de repente había perdido ese gusto con la introducción de la tragicomedia, y con la alteración que padeció su poesía a principios del siglo XVII, en tiempo de Lope de Vega y Cristóbal Virués, vuelve a ver hoy restablecido sobre su teatro ese excelente poema. Ese es un honor que la nación española debe al sabio autor de la Virginia, cuya tragedia, así como muestra todas las perfecciones de que es capaz un poema de esta clase concebido en el idioma castellano, también da a entender que los ingenios de primer orden no conocen dificultad alguna en aquellos grandes proyectos que los genios menos ilustrados consideran como arduos e inaccesibles.

III.

Por cualquier parte que se mire ese poema es completo y cabal en su línea. No hay circunstancia que pida

Folio 1v

la tragedia que no se note en él llevada a una perfección maravillosa y digna de un asunto tan grande y de un autor tan sabio. Yo podría hacer ver esta verdad por una análisis muy menuda de este escrito, pero este sería un asunto de grande amplitud y que pedía tratarse en toda su extensión. Así solo hablaré de él por orden a aquellas circunstancias más esenciales y que componen el principal sistema de la tragedia: esto es, el artificio del drama, los caracteres de las personas, el estilo y número del verso, y la moralidad que resulta de todo el poema.

IV.

Todo el artificio que pide la tragedia se puede reducir a 1º la acción principal que se representa; 2º los episodios que acompañan esta acción; 3º las personas que la ejecutan; 4º la disposición mecánica del drama en sus partes de cantidad; 5º el sitio en que se supone ejecutada la acción; 6º y el tiempo o periodo de ella.

1º Nuestro autor ha tenido presentes todas las cualidades que necesita una acción para ser decorosa y digna de un poema trágico. Su unidad, su verosimilitud, su fin funesto y lastimoso, y su propiedad en el principio, medio y fin. La unidad de acción está tan religiosamente observada en nuestra tragedia, que en todo el discurso de ella nada más se ve sobre la escena que el amor recíproco de Icilio y Virginia, y las repulsas de esta a las vanas pretensiones de Claudio. La propiedad con que se dispone esta acción, al principio con las insinuaciones del decemvir y resistencia de Virginia, en el medio con la furiosa desesperación de Claudio y sus horrendas maquinaciones contra la libertad de esta romana, y al fin con el lastimoso

60

la tragedia, que por rose ouel libado a una por fexion na
 acude se, y digna de asomto tan grande, i de un auto
 tan grande. y podria hacer un epa deidad q' una deidad se
 una munda. Depe conio por epe fexion en un fexion de grand
 amplitud, i q' p'dra tratar se en toda su extension. y q' solo
 habia del q' ordo a aquellas circunstancias, mas especificas,
 i q' componen el principal fexion de la tragedia, epe, el
 artificio del Dramma, los caracteres de las personas, el estilo
 i nombre del verso, i la moralidad. y se fulta a todo el
 Poema.

IV.

Todo el artificio, q' p'de la tragedia se p'de reducir
 a 1.^o la accion principal q' se abrota; 2.^o los personajes, q' acom
 panian epe accion. 3.^o las personas q' la orocutan. 4.^o la de
 p'sion machanica del Dramma en sus partes de granditud.
 5.^o el fexion, ouel se fexion, ouel accion. 6.^o i el tiempo,
 o periodo de ella.

1.^o Nuncio Actor ha tenido q' fexion, toda
 la qualidad. y refesta una accion para ser a confor, y di
 na de un Poema tragico. la unad, ni unad fexion, ni un ad
 refo, y q' fexion, i q' fexion ouel principio, ouel, i fexion,
 ouel de accion ouel con ad fexion. Abrota en nuestra tragedia
 fexion de despo de ella nada mas se un fexion la deidad
 ouel amor ouel proco de Tatio y Virginia, y fexion q' fexion
 de fexion a las vana presion de Claudio. la propiedad con
 q' se fexion epe accion ouel principio ouel fexion ouel
 ouel, i refesta de Virginia, ouel medio ouel fexion
 de Virginia de Claudio, i fexion ouel fexion ouel
 ouel de Claudio, y fexion ouel fexion ouel fexion

Folio 2r

fallecimiento de Virginia, y la desastrada muerte de Claudio y sus clientes, concurre admirablemente a completar la acción principal del drama y a hacer que su unidad sea agradable y maravillosa.

La observación que hace Horacio sobre la acción de la tragedia, pretendiendo que una acción verdadera y tomada de la Historia debe preferirse a otra que sea fingida o imaginada, está fundada sobre el buen juicio, el cual nos advierte el particular sistema de las pasiones humanas, sobre las cuales tiene más dominio para excitarlas la representación de un suceso conocidamente verdadero que toda la viveza con que se le quiera pintar una historia fabulosa y fingida. Nuestro autor, teniendo presente esta bella máxima, ha querido darnos una prueba sensible de su importancia, haciéndonos ver en su tragedia un suceso de la historia romana de incontestable veracidad, no sólo en lo sustancial de la acción, sino en el orden de los sucesos, en las personas que intervinieron en ellos y en las demás circunstancias particulares que se agregaron.

El término de la acción es acomodadísimo al fin del poema trágico. La muerte de una hija a manos de su padre, por librarla del último agravio en el honor, y el desastrado fin del tirano y sus parciales, que no solo maquinaban esta insolencia, sino [que] tenían oprimida la libertad de la República, son unos sucesos muy propios para excitar en el ánimo de los espectadores los afectos de lástima y terror que se propone la tragedia.

2º A ese mismo fin conspiran maravillosamente los episodios con que está sostenida la acción principal. Los designios de los dos senadores Valerio y Horacio en la ruina de Claudio, para restituir a Roma su libertad, y la eficacia con que conspiraban a esto mismo Numitor, Virginio y Escilo, y otros parciales suyos cómplices en

del mismo el Virgino, la dignidad nueva de Claudio,
y sus chistes, concurre admirablemente a completar la acción prin-
cipal del Drama, y a hacer, y fundar la agradable,
y manifiesta.

La Aflicción, que ha Horacio en la acción de
la tragedia, es una acción verdadera, y conada de la
Historia. No pertenece a una de las fingidas, o imaginarias, como
fundada sobre el caso falso de qual no se aviene el particular
Aventura de las personas humanas, sobre la qual tiene una domi-
nio, para exhibir la representación de un hecho verdadero.
verdadero, y tan como si se le quiere pintar una historia
ficticia, y fingida. Questo caso teniendo presente esta
bella máxima, ha querido daros una prueba, por ella
de la importancia, ha querido ver en la tragedia, un hecho
de la Historia Romana de incontestable veracidad, no floc. Lo
subsidiario de la acción, sino en el orden de los hechos, en la pro-
piedad de intervenciones en ellos, y en las demás circunstancias
particulares, que se agregaron.

El término de la acción es como
verdadero del fin del Drama tragico. La muerte de una
hija romana de su padre, y ultraje del ultimo agravio
en el honor, y el denuedo fin del timor, y su paralelo,
y no solo maquinaban esta tragedia, sino también aprisiona
la Libertad de la Republica, en un hecho muy propio
para entrar en el ánimo de los espectadores de hecho de
justo, y termin, y se juzga la tragedia.

2.º a este mismo fin
conspiran manifiestamente los hechos, con questa intención la
acción principal. En dignos de los dos reyes, Balbo,
y Horacio en la ruina de Claudio, para restituir a Roma
la Libertad, y la opacis, con el conpiracion a este mismo Ma-
nitor, Virgino, y Julio, y con particular fin, en el fin.

Folio 2v

estos mismos proyectos, son de una suma importancia para aumentar el terror en la muerte desastrada de Claudio, procurada casi por todo el pueblo y el Senado, y la lástima en el fatal fin de Virginia, no esperado a vista de tan grandes aparatos de la ruina de Claudio y los demás cómplices suyos, que maquinaron atropellar su persona. A esto se añade una gracia especial que se observa en los episodios de nuestra tragedia; quiero decir que solo se colocan en aquellas partes donde eran de suma importancia para avivar y sostener algún acaecimiento o nuevo designio de la principal acción.

3º Las personas que se introducen en el drama son las mismas que consta por la Historia haber intervenido en el suceso. Ninguna se echa [de] menos, y ninguna de las que se introducen está ociosa: todas se interesan en la acción principal, y hacen una parte tan considerable de ella, que quedaría la acción defectuosa una vez que en ella dejase de intervenir alguno de estos personajes. La calidad de estas personas es correspondiente al carácter de la tragedia, que pide los héroes, las personas ilustres, y que se distinguan por sus virtudes, por su poder, o por su alto nacimiento.

4º En cuanto a la disposición mecánica del drama en sus partes de cantidad, solo diré que nuestro autor observa las máximas que encargan los maestros de esta Arte. Las escenas son casi todas iguales entre sí. Los actos ni bajan ni exceden de cinco; y lo que es más principal, jamás entre escena y escena queda desamparado el teatro; antes sí, los lances y las entradas y salidas de las personas están tejidas con una trabazón tan natural y seguida que no deja quebrarse el hilo de la acción, del discurso.

Los soliloquios, que por lo regular hacen perder a la acción toda la viveza y gracia que tiene la trabazón seguida de los lances y de los encuentros, están usados

Folio 3r

en nuestra tragedia con tal arte y tal economía, que en ellos adquiere la acción una nueva viveza, y los espectadores se empeñan de nuevo en el éxito de ella. Quiero decir que nuestro autor da a los soliloquios su propio uso, esto es, o para que las personas consulten consigo mismas la resolución que deben tomar en virtud de algún nuevo acaecimiento antecedente, o para informar tácitamente al teatro de la impresión que en sus ánimos han hecho estas o las otras ocurrencias. Virginia se queda sola para meditar el infeliz estado a que la ha traído su hermosura, haciéndola objeto de la brutalidad de Claudio, el riesgo a que ella e Icilio están expuestos, y su determinación en oponerse a los intentos de esta furia y sacrificar su vida si fuese necesario. Claudio, para informar tácitamente al teatro del estado de sus pasiones, de su alto poder en el pueblo, y de su amor desenfrenado a Virginia, o para resolverse a combatir su resistencia con dolor y con todo cuanto pudiera facilitarle el logro de ella, que acababa de despreciarle con grande arrogancia y resolución. Icilio, para confirmarse en la resolución de la ruina de Claudio, excitando en sus oyentes un heroico sentimiento de deseo hacia esto mismo, o para explicar su nuevo empeño en conspirar contra el tirano, acabando de recibir un desaire suyo. Y Marco, en fin, se queda solo para manifestar su temeraria resolución en ejecutar el designio de Claudio contra la libertad de Virginia.

5º El Foro de Roma es el sitio en que se representa toda la acción. De aquí es que no solo se observa puntualísimamente la unidad de lugar, sino la propiedad del sitio, pues ninguno más propio ni más acomodado para ser teatro de unos sucesos de esta naturaleza.

6º Tampoco se puede negar que nuestro autor ha tenido un singularísimo acierto en orden al tiempo

en nuestra tragedia con tal arte, y tal economía, y en ella ad
 quiesce la acción una nueva tragedia, i los espectadores se compe-
 ran á nuevo en el exito della. Quinto día. En nuestro Cate-
 to dá á los Bibliopagos su propio uso, esto es, para que las
 personas que piden consejo miran en rebolución, y áben tomay
 en virtud de algun nuevo accion. antecedente, ó para infor-
 mar taitam. al teatro de la imprefion. y en su ambua-
 han hecho esay, ó las otras ocurrencias. Virginia se queda sola
 para mostrar el castigo de la ha traido su hermo-
 sura, haciendola deyto de la brutalidad de Claudio el reigo
 á ella, i á lo que esta expuesto; i su determinacion en opara-
 se á los intentos de esta furia, i proporcionar su vida si puede
 reserbar. Claudio, para informen taitam. al teatro de
 su estado, y de su castigo, á qualto podi en el pueblo; i España
 deponiendo á Virginia, ó para redus á á combato su reser-
 venia con los; i en todo quanto pudiera facilitar á delibero
 della, y á combato de deponerle en grand arrogancia, y
 rebolución. Julia, para combormentar sola rebolución de la
 vicia de Claudio, resistiendo en su dimes un Heroico sub-
 niente de Ego áia ego mismo, ó para explicar su neces-
 ria compen en combormentar con el tirano, á combando
 de combormentar un de fa de sus. i de uno en fin se queda sola
 para me reserbar su temerarias rebolución en combormentar
 de Ego de Claudio contra la libertad de Virginia.

5. El fin
 de Roma e el fin, como se representa con la acción. Da
 aqui se de no solo se de una puntual ponam. la virtud de
 ligar, sino la propiedad del fin, por ninguno en el
 propio, ni en su comodidad, para se teatro de uno, fuerse
 de esta naturaleza.

6. Tampoco se puede negar, y magno de-
 tor ha tenido un singularísimo acerto en orden á el tiempo

Folio 3v

en que se supone haber sucedido toda la acción. Acaso no se creería que unos sucesos de esta clase y de esta extensión se pudieran ceñir sin violencia a un periodo tan corto como una mañana y una tarde, si no la hubiésemos visto ya tan felizmente ejecutado en la Virginia.

V.

El carácter de los interlocutores, que es una de las partes más considerables del poema trágico, debe tener más circunstancias por orden a otros tantos objetos, esto es, por orden a sí, por orden a la persona, y por orden a la tragedia. Por orden a sí debe ser uno; por orden a la persona deber ser propio; y por orden a la tragedia debe ser decoroso.

Ninguna de estas tres circunstancias se desean en la Virginia, todas están observadas con un primor y un acierto maravilloso. Claudio siempre es altivo, tirano, cruel, amigo de oprimir la libertad pública, y poseído de una pasión desenfadada hacia Virginia, que le precipita a tomar las más inicuas y pérfidas determinaciones. Marco, su cliente, siempre es un adulator abominable, que se conforma con los inicuos designios de Claudio, los alienta, y los sostiene, arrastrado del interés y la codicia. Virginia siempre es modesta, advertida, llena de un amor igualmente justo que ardiente hacia Icilio, resuelta a perder la vida por conservar su honestidad, y la fe prometida al que había de ser su esposo. Icilio siempre es arrojado, valiente, empeñado en restituir la libertad pública, y despedido por el amor de Virginia y venganza de Claudio. Publicia es apacible, celosa del honor de Virginia, y poseída de un afecto maternal hacia ella debido al cuidado con que había concurrido a su educación y crianza. Valerio y Horacio jamás pierden de vista la libertad del pueblo, trabajan por restituirla, maquinan la ruina de Claudio y se aprovechan de todo cuanto puede conspirar a ello,

en q se supone haver sucedido toda la acción. Obispo, y se
 creyó, y uno de sus hijos, de un lado, y de otro se
 pudieran contar sin violencia à un periodo tan corto, como
 una mañana, y una tarde, sino se habiessen miso ya tan
 delant^{te} sucedo en la Virginia.

V

El conde. De los puros locos, forma de la
 parte mas confusable del poema tragico. De tener no
 circunstancias q orlan à uno vauto de sus cosas, q orlan
 à si, q orlan à la persona, y q orlan à la tragedia. Por
 un à si debe ser uno, q orlan à la persona debe ser propio,
 q orlan à la tragedia debe ser deoso.

Virginia de esta vez
 circunstancias se daban en la Virginia. Toda esta desgracia con
 un conde, y un conde en un villorrio. Claudio, amigo de albr
 y de un conde, conde amigo de orlan la libertad publica, y se pide
 de una persona de la libertad aya Virginia, y se precipita à
 tomar la ma. amigos, y se pide de orlan. Como se
 quiere siempre à un adulador adominate, y se conforma con
 la prisión de honra de Claudio, lo alienta, y lo sostiene, amul
 tad del mundo, y la codicia. Virginia siempre q se desgracia
 advertida, lleva à un ama, q orlan. Como se condona aya
 sitio, se presta à pedir la vida, y conforma se honrada, y
 la se prometida à el q orlan de ser se q orlan. Como se
 siempre q orlan, valiente, empando en retirar la libertad
 caliza, y se presta à el ama de Virginia, y se condona de
 Claudio. Valiente q orlan, se presta de la honra de Virginia
 y se presta à un efecto material aya ella, q orlan à el conde
 con q orlan concurido à su educacion, y orlan. Valiente
 y se presta fama perdida de orlan la libertad del pueblo,
 indaba q orlan, negociando la vida de Claudio,
 y se aproxima à todo quanto queda concurido à ello,

Folio 4r

y adelantar sus intenciones. Numitor es prudente, sagaz, sesudo, y amigo de no precipitar las cosas. El carácter de Virginio, que su hija pinta a su aya Publicia, esto es, un genio pundonoroso, ardiente en conservar su honor y reputación, fuerte, y suspicaz, el mismo que se deja ver sobre el teatro, luego que sale a ocupar este personaje.

Estos caracteres con que nuestro autor distingue estas personas son los más propios a las circunstancias de ellas y al estado de la acción que representan. Virginia, que se supone amante de Icilio, siempre debía oponerse a las pretensiones de Claudio, y confirmarse más en la fe prometida, resolviéndose a todo cuanto pudiese sobrevenir. Claudio, naturalmente cruel, pérfido, y acostumbrado a atropellarlo todo por su antojo, se debía encender en un nuevo furor con la resistencia de Virginia, y usar de toda su astucia y maldad para conseguir sus delincuentes intenciones con un pretexto que no descubriese del todo para con el público su tiranía y crueldad, cuya fama conocía muy bien, que podría deshacer sus designios de ser absoluto en el gobierno. Marco, su cliente, abandonado al interés y a la codicia, debía abrazar cualquier intento de su patrono, por torpe y abominable que fuese, a fin de no perder su gracia, y confirmarle en su favor. Numitor, como anciano y lleno de experiencia, debía ser sagaz, detenido y prudente, refrenando los coléricos impulsos de Icilio. Horacio y Valerio debían hablar y obrar ajustados a la dignidad de senadores, y por consiguiente, como celosos de restituir la libertad pública y de la ruina de Claudio. En fin, Publicia, como mujer de edad madura y aya de Virginia, siempre debía velar sobre el honor de esta, y usar de un genio apacible y religioso.

Estos grandes caracteres son los que pedía

Folio 4v

la tragedia para excitar los afectos que ella se propone. Unos vicios tan viles como los de Claudio y Marco, y una virtud tan noble como la de Virginia e Icilio, son los más propios para mover las pasiones de terror y de lástima. La pasión recíproca de estos dos últimos está pintada con tal decoro y tal modestia, que no puede dejar de lastimar notablemente el desgraciado fin de una inclinación tan noble y de una alianza tan justa y tan decente. Al mismo tiempo los colores con que están pintados los vicios de Claudio, su infame tiranía y su pasión desenfadada, no pueden dejar de inducir en los ánimos de los espectadores un terror y un miedo particular, a vista de la desastrada catástrofe con que se terminan sus viles e inicuos designios.

VI.

En cuanto al estilo de la Virginia, se pueden contemplar cuatro circunstancias que requiere este para ser digno de una tragedia: 1º su gravedad, 2º su número, 3º su pureza, 4º y sus sentencias.

Las dos circunstancias a que las sentencias de la tragedia deben acomodarse, esto es, el fin del poema, para excitar el terror y la lástima, y el carácter de las personas en cuya boca se ponen, están admirablemente observadas en la Virginia. Todas las sentencias serias son correspondientes al poema, esto es, morales y políticas, pero al mismo tiempo correspondientes al carácter de las personas que se introducen.

En Claudio la Política es tirana, ambiciosa, recóndita en cuanto puede conducir a deslumbrar en el público el malvado fin de sus designios. Él cree que no hay más felicidad que dominarlo todo a su arbitrio. Marco, su

la tragedia, para entrar lo refuto, y ella se prepara. Mas
 veis tan noble como la de Claudio, y Maria, y una otra
 tan noble como la de Virginia, y Julia, por lo muy pro-
 pio para meter la pasion de terror, y de lastima. La
 pasion siempre de esta, de ultimo era pintada con tal
 amor, y tal modestia, y no me d' decir de las otras no
 talmente el desprecio fue de una inclinacion tan noble,
 y de una altiva tan justa, y tan decente. Al mismo tiempo
 lo colige, con q' se representa lo vicio de Claudio, su
 infame tirania, y su pasion de crueldad, no puede decir
 de donde en lo mismo de la piedad, un terror, y un mis-
 departicular, a vista de la desgracia Catastrofe, con
 q' se terminan su vicio, y iniquidad de su vida.

VI.

En quanto a el estilo de la Virginia se que
 en contemplar quatro circunstancias, y requiere este para
 ser digno de una tragedia. 1.^o su grandad. 2.^o su numero.
 3.^o su pureza. 4.^o y su sentencial.

La de grandad, es de la ju-
 sticia de la tragedia de un acomodarse, esto es, el fin de
 la Poema, para entrar el terror, y la lastima; y el caracter de
 la persona, en cuya boca se ponen, como admirable. Ape-
 ro en la Virginia. Todo las sentencias seis, son con-
 pudentes a el Poema, esto es, moral, y politica; pero en el
 mismo tiempo corresponden a el caracter de las personas.
 y se introducen.

En Claudio la tirania es tirania, ambicio-
 sa, accion constante que a conducir a a sembrar en el
 publico el malvado, y a su desgracia. Alas, y no ha
 muy felicidad, y dominando todo a su arbitrio. Maria su

Folio 5r

cliente, se propone por regla de su conducta todas aquellas máximas que pueden apoyar sus bajas y ambiciosas intenciones, inspirando al mismo tiempo en el ánimo de Claudio otras semejantes con que alentar o confirmar su tiranía. Juzga que no hay cosa que no deba atropellarse por complacer el capricho de un poderoso, y por confirmarse en su gracia y en su favor. Que cualquier moderación es opuesta al despotismo y desluce la grandeza del poder absoluto; que el uso más glorioso que puede hacerse del poder y del mando es atropellar las máximas con que la razón y la prudencia pretende limitar los fueros de la soberanía; que el que tiene en su mano el timón del gobierno no debe ajustarse a las leyes, sino formárselas arregladas a sus caprichos y a sus pasiones, que esto de gobernarse por la razón y la virtud es bueno para los espíritus vulgares y de oscuro origen; que los grandes corazones no conocen más regla ni más ley que las máximas que les inspira el uso de su propia libertad. Virginia reconoce la obligación que debe a Icilio por la fe que le ha prometido, y lo incorregible que es una pasión en el pecho de un tirano como Claudio. Publicia conoce de cuán corta duración sean aquellas pasiones fomentadas por el antojo y el apetito, y que los dioses siempre favorecen la Justicia y la inocencia de los mortales. Numitor pondera la importancia de la madurez y morosidad en las resoluciones arduas, y cuánto daña en los negocios importantes precipitar los medios y las intenciones.

Esta maravillosa armonía y método de las sentencias hace que el estilo de la Virginia sea propiamente trágico; esto es, grave, decoroso, circunspecto, serio, y lleno de magnificencia y majestad.

Yo no hablo del número del

Folio 5v

verso, ni de la pureza y propiedad del idioma, porque creo dejar suficientemente indicado el acierto de nuestro autor en esta parte con solo acordar que el sabio escritor de la Virginia es un digno miembro de la Real Academia Española.

VII.

Finalmente, la moralidad que resulta de toda la acción da un nuevo precio a este poema infinitamente más grande que todas las demás perfecciones de que abunda. En él se conocen las pasiones humanas como son en sí: se conocen sus principios, sus flujos, sus reflujos, sus razones y las consecuencias que traen si no se saben corregir o moderar, de manera que se puede decir que esta tragedia no es más que una buena parte de la *Ética* puesta en verso.

Aquí se ven todas las máximas de la Política baja, de que se vale la tiranía para sostener el poder absoluto y arruinar la libertad pública; los movimientos de un corazón acostumbrado a dejarse arrastrar de la fuerza de sus pasiones y del desorden de sus apetitos; la inicua conducta de un ánimo a quien la codicia y la ambición obligan a adular al poderoso, y a lisonjearle en sus más viles e infames designios; el odio común que contra sí concita siempre la maldad, por más que se disimule con algún pretexto al parecer decoroso; se ve también aquella noble bondad de ánimo y candidez de corazón de que regularmente son dotadas las personas del otro sexo que han debido a su cuna o a su crianza algún cultivo más feliz; la amable firmeza de espíritu con que estas mismas personas guardan la fe, una vez prometida al que

verso, ni ella piensa, i propiedad del idioma, q' se oyo
 estar suplicando, indicado el acuerdo de nuestro Estado,
 en esta parte, con solo acordar, q' el Sr. D. Levitor
 de la Virginia es un digno miembro de la Real Acad.
 mia Española.

VII.

Finalm^{te} la moralidad, q' resulta de toda la acci-
 on, da un nuevo precio a esta locura infinita, mas
 grande q' toda la otra q' se ve, i q' abunda. En
 el se conocen las pasiones humanas como fonses; se
 conocen su principio, su fluxu, i refluxu, su reflexu,
 i las consequencias, q' traen, fino se saben corrigir, o
 moderar. A manera, q' se ve en el Sr. q' esta tragedia
 no es mas q' una dicta parte de la Ethica puesta en
 verso.

Nota se con toda las maxims de la Politica buena, q'
 se ve en la tirania, para fomentar el poder, al soldado, y
 arruinar la libertad publica, lo mismo. De un costado
 acostumbrado a ser se arruina de la guerra a su pasto-
 res, i del Espiritu a aquellos, la impia conducta de un
 animo va quien la codicia, i la ambicion llega a adu-
 lar al poder, i a lo organte en su mayor vicio, o injusti-
 cia. El odio comun, q' contra si corata siempre
 la maldad, q' may se se disimula con algun pretexto
 de parecer de uno, se ve tambien aquella noble bon-
 dad de animo, i candida de corazón, q' se regularm^{te}
 son dadas a las personas de otro sexo, q' han el bido
 a su cuna, o a su crianza algun cultivo may felice:
 la amable firmeza, el espíritu, con q' estas mismas
 personas guardan la fee una vez prometida, i el q'

Folio 6r

ha de ser dueño de sus condescendencias; el decoro y la modestia con que se hacen tratar aquellas nobles pasiones que no tienen otra oficina que el corazón, ni otro principio que la virtud, la bondad, y la justicia; el desastrado fin de la maldad y de la tiranía; y la gloriosa memoria con que la posteridad corona la virtud, aunque esta haya tenido un éxito menos feliz que lo que ella merecía y debía prometerse.

Todo esto se encuentra en la Virginia. La posteridad ha hecho siempre un justo aprecio de la virtud de esta romana, y de la heroica resolución de sus padres, que quiso antes sacrificar la mitad de sí en la persona de su hija que dejarla expuesta a la brutalidad de una furia, y a padecer el último ultraje en el honor. Y esta misma justicia hará la posteridad al mérito del sabio escritor de esta tragedia, si es que el Cielo ha determinado conservar en España el buen gusto de la poesía y de las bellas letras.

ha de ser d'una d'elles conyundament: el d'isso, i la
 modestia, con q' se hacen tratas aquelles nobles passages,
 q' no tienen otra d'fina q' el cobrar, ni otro princi-
 pio q' la virtud, la bondad, i la justicia: el d'famarado q' ha
 de la maldad, i de la tirania; i la gloria q' memoria con
 q' la prosperidad corona la virtud, a una opatalla
 siendo un exito menys felle, q' lo q' ella merece, i el
 dia prometido.

Todo esto se encuentra en la Virginia. La
 prosperidad ha sido siempre un justo premio de la
 virtud de esta Romana, i de la heroica reflexion de su
 padre, q' quiso antes morir, q' ver la vida de si en la
 persona de su hijo, q' de otra expuesta a la bruta-
 lidad de una furia, i a padecer el ultimo ultrage
 en el honor. De esta misma furia, hacia la fomentada
 a el momento de el falso levanto de esta tragedia; q' q'
 de el Cielo ha determinado conservar en ligera
 el buen gusto de la Doctrina, i de las bellas letras.

