

teloso, pero además es inglés y del siglo xv, y además es él, quiero decir, es Gloucester, y no puede confundirse con otro alguno, porque es tan *individuo* en el arte como lo fué en la vida. Y consiste en que al poeta no le ha preocupado, como á Alfieri, el sentimiento indefinido y algo sofisticado del odio á los tiranos, sino la observación directa de la naturaleza humana, que nunca produce dos tiranos iguales, ni tampoco un ser que tome por oficio y pasatiempo la tiranía.

Martínez de la Rosa había estudiado la historia de las comunidades, y de ellas trazó en prosa un lindo y sustancioso *bosquejo*, que se lee con más gusto que la tragedia á que precede. Pero cuando escribió *La Viuda de Padilla*, le anublaban á una el entendimiento, la pasión política de mozo y la preocupación literaria.

No se busque allí ni un eco de la Castilla del siglo xvi. La libertad de que aquellos toledanos hablan no es la libertad municipal, la defensa de las antiguas franquicias contra los privados flamencos, la resistencia á las gabelas é imposiciones onerosas, y si se quiere ir más adelante, los *privilegios* de las ciudades, el espíritu de la Edad Media, luchando con la tendencia unitaria y niveladora, de que fueron brazo, primero los monarcas absolutos, y luego las revoluciones. La

libertad que en *La Viuda de Padilla* se decanta es aquel concepto metafísico, que, elaborado por Rousseau, Condorcet y el Abate Siéyes, y formulado en *la declaración de los derechos del hombre*, servía en 1812 de inagotable tema á los balbucientes ensayos de la oratoria española. De aquí los extraños anacronismos de la obra, anacronismos de ideas, mucho más intolerables que los de armas y vestidos. Anacronismo es, y no pequeño (amén de falsedad histórica, bastante por sí sola á descubrirnos cuán errada idea tenía entonces Martínez de la Rosa del arte trágico) el suicidio de la protagonista al fin del drama. Prescindo de que nunca llegan los fueros del poeta dramático, ya elegido un asunto histórico, hasta el punto de alterar sus datos esenciales, mucho menos cuando el hecho es famoso y archi-conocido. Y no se invoquen los privilegios del genio ni las exigencias del drama. Semejante licencia no sirve para nada y perjudica siempre, y la invención del poeta resulta pobre y sin gracia, ante la poesía insuperable de la historia. ¡Cuánto más patética, dramática y hermosa parece la catástrofe de Juana de Arco, leída en cualquier manual de historia, que en el drama místico, nebuloso y fantasmagórico, en que el gran Schiller la alteró á sabiendas! La

obra del poeta trágico no es inventar, sino interpretar artísticamente la historia.

Y aun dado que esto fuera lícito, ¿qué cosa más inverosímil para atribuida á una española del siglo xvi que el suicidio? ¿Quién pensaba en suicidarse entonces? De tantas víctimas como fueron castigadas por la Inquisición ó el poder real, ¿cuántos intentaron evadirse del patíbulo, con veneno ó con hierro? Sólo algún hereje dejado de la mano de Dios como el Dr. Constantino, y aun éste horrorizó á sus correligionarios. Sólo algún loco perdido de amores, como aquel clérigo Juan de Valdés (distinto del hereje), que por desdenes de la hija de un senador romano, se rompió la cabeza, arrojándose de una alta torre. Y aun he notado que en la misma literatura española son casi tan raros los suicidios como en la vida real, y eso que siempre ha debido tentar á los poetas un recurso tan fácil para desembrollar sus mal urdidas fábulas. Y aun puede añadirse que, fuera de la muerte de Melibea en la tragicomedia de su nombre, los otros suicidios que yo recuerdo en nuestros clásicos se atribuyen ó á personajes históricos de la antigüedad, que realmente acabaron así sus días, ó á héroes gentiles y bárbaros, ó á pastores y enamorados sentimentales, que salen fuera

de todas las condiciones de la vida normal, como *Leriano* en la *Cárcel de amor* ó el *Fileno* y la *Plácida* de Juan del Enzina.

Quien en cosa tan esencial falsea el espíritu de aquellas gentes de tan sencillo temple y de ánimo tan robusto y cristiano, ¿con qué fidelidad habrá interpretado todo lo demás? La acción es pobre, ó más bien no hay acción alguna, porque desde la primera palabra está visto el desenlace. Parece esta tragedia uno de esos eternos caminos de la Mancha, donde siempre se está divisando el pueblo, sin llegar nunca á entrar en él. Cinco actos de lamentos por la libertad perdida y de disputas entre los que quieren entregarse y los que se oponen á la rendición, es todo lo que acertó á sacar el poeta de un asunto tan rico. Pasan estas inacabables conversaciones en el alcázar de Toledo, porque el poeta lo dice, pero lo mismo pudieran pasar en Tebas de Beocia. La expresión uniformemente solemne y entonada de la tragedia *alferiana* excluye todo detalle local y todo rasgo de costumbres. Es una revolución sin pueblo, un motín sin gritos. El verdadero drama, la verdadera poesía de aquel asunto no está en la oda de Quintana, ni en la tragedia de Martínez de la Rosa, ni en el cuadro de Gisbert. Está en la historia, y aún aguarda

artífice que la arranque de la cantera, y que con aliento *Shakesperiano* acierte á hacer visible á los ojos de la mente el tumulto de la plebe segoviana, arrastrando el cadáver del procurador Tordesillas; la heroica desesperación de los vecinos de Medina, viendo arder sus casas como si fueran de enemigos: la cena de Villabraxima y la oratoria desgreñada de aquellos frailes populacheros, ora imperiales, ora demagogos, que servían de nuncios y embajadores entre los dos bandos: la lúgubre comedia representada en Tordesillas, en nombre de Doña Juana la Loca, por los de la *Santa Junta de Avila*: la horda de clérigos foragidos que acaudillaba el obispo Acuña, saludándole arzobispo de Toledo, y tantas otras escenas nacidas para esmaltar una *Crónica dramática*, del género de *Ricardo III* ó de *La prudencia en la mujer*.

No es ocasión de referir aquí la vida política de Martínez de la Rosa, pero tampoco es posible separarla enteramente de su vida literaria, puesto que se influyen de un modo recíproco. Por más que no supiéramos el nombre del autor de *La Viuda de Padilla*, tendríamos que declararla obra de un doceañista acérrimo. Y esto era Martínez de la Rosa cuando entró, con dispensa de edad, en las Cortes que precedieron á

la vuelta de Fernando VII, y era tal el prestigio de su crédito y elocuencia aun en tan verdes años, que no fué olvidado, sino tenido muy en cuenta, en la desatentada proscripción de 1814, con que Fernando VII torció y maleó el carácter de una reacción eminentemente popular en su origen. El confinamiento de Martínez de la Rosa al Peñón de la Gomera, hizo, si cabe, aún más popular su nombre entre los liberales, dándole la aureola del martirio, y volvió á abrirle (triunfante el alzamiento militar de 1820) primero las puertas de la Cámara popular, y luego las del ministerio. Pero su alma, naturalmente delicada y recta, sentía instintivo horror á las vociferaciones, á la anarquía y á la bullanga: así es que se le vió inclinarse muy pronto á la fracción más moderada, á la que decían de los *anilleros*, la cual aspiraba á una reforma de la Constitución de Cádiz en sentido más monárquico y que dejase más á salvo los derechos del orden. Ni fué pequeña muestra de temple moral en Martínez de la Rosa ésta que sus antiguos amigos llamaron *apostasia*, ya que por ella tuvo la honrada abnegación de echar á un lado y perder en un día toda su antigua popularidad, y hasta de poner en aventura su vida, amenazada más de una vez por los puñales de las sociedades secretas, sin que por eso

pudiera lisonjearse, ni un momento, de merecer la gracia de la corte y el favor de Fernando VII, cuya condición ingrata y aviesa, y anhelo del poder sin trabas, conocía él muy de cerca. No fué en verdad cálculo de interés ni de ambición el que trocó á Martínez de la Rosa en el primer moderado español: fué su propia naturaleza, ecléctica, elegante y tímida (de aquella timidez que no es incompatible con el valor personal), tímida, sobre todo, para asustarse de las legítimas consecuencias de los principios absolutos, y bastante cándida para asombrarse de que estallaran las tempestades, cuando él había desencadenado los vientos. Este, al fin y al cabo, fué destino constante de Martínez de la Rosa, así en política como en literatura; ser heraldo de revoluciones y asustarse luego de ellas, y de la misma manera, en el arte, sin haber sido nunca romántico, abrir la puerta al romanticismo y triunfar el primero en las tablas, en nombre de la nueva escuela.

Pero no conviene adelantar los hechos, y sí hacer constar sólo que no fueron parte los afañes políticos para distraer á Martínez de la Rosa del suave comercio de las Musas, puesto que, á fines de 1821, dió á las tablas, con general regocijo, una discreta comedia de costumbres, inti-

tulada *La Niña en casa y la Madre en la máscara*. Muchos años después compuso otras dos: *Los celos infundados ó el marido en la chimenea* (representada por primera vez en el teatro de Granada), y *La boda y el duelo* (que fué ejecutada por los socios del Liceo). De ellas sólo la primera se sostuvo muchos años en las tablas; pero como pertenecen al mismo género, conviene agruparlas. Las tres son comedias *moratinianas*, mucho más de la escuela de Moratín que de la de Molière; y entre los discípulos de Moratín, mucho más próximas á las de Gorostiza que á las de Bretón.

En suma: Martínez de la Rosa es un Moratín más tibio, con menos poder de observación, con menos *vis cómica* y con figuras más borrosas y descoloridas. No cultiva la comedia de tipos, sino la comedia moral, pedagógica y de buena enseñanza, de la cual se deduce siempre algún aforismo casero contra las viejas casquivanas, contra los viejos que se casan con niñas, ó contra las niñas coquetas y retrecheras. «*El teatro es escuela de costumbres.*» «*Castigat ridendo mores.*» Persuadidos de la verdad de estos apotegmas, hicieron de la comedia, Moratín una serie de alfilerazos contra la educación monjil y apocada; Gorostiza un preservativo contra los amo-

res románticos de *Contigo pan y cebolla*; Martínez de la Rosa una lección contra el mal ejemplo y el descuido de las madres. No falta quien sostenga que estas predicaciones legas del teatro no han convertido ni movido á compunción á nadie. Lo cierto es que este género tiene mucho más de sensato que de poético. Cuando abre uno el teatro de D. Tomás de Iriarte y tropieza con sus bien arregladas y bien escritas comedias *El señorito mimado* y *La señorita mal criada*, involuntariamente les hace la cruz, pensando ver, detrás de estos rótulos, capítulos de *El Amigo de los niños*. Es la comedia de Molière, cayendo en manos mejor intencionadas y más burguesas. Yo no niego que *Tartuffe* y *El Misántropo*, más que personajes de este mundo, son entes de razón, buenos para servir de caracteres en un tratado de Ética, sección de las pasiones; pero tales como son, creados por un entendimiento más lógico que poético, y tocados de frialdad, á fuerza de despojarlos de todo lo que no sea su cualidad tiránica, viven, no obstante, como disección paciente y honda, no de un individuo humano, sino de algún afecto ó hábito predominante en este individuo, y que artificiosamente se separa de los demás. Pero los discípulos de Molière, así franceses como italianos y

españoles, apenas han hecho más que arañar la superficie de las cosas. Á Moratín hay que ponerle aparte, como superior á todos; pero recuérdese que sus mejores triunfos no están en el género de Molière, de quien se quedó á tan larga distancia en *La Mojigata*, sino en la crítica literaria de *El Café*, y en aquella inestimable joya de arte que se llama *El Si de las Niñas*, obra si no sentimental, á lo menos grave, terenciana y melancólica en el fondo, con la melancolía suave, benévola, y no más que apuntada discretamente, del esclavo cartaginés y del ateniense Menandro. El numen de Moratín, en esta alta ocasión de su vida, no era el numen de Molière, era el del *Andria* y de la *Hecyra*.

No fué dado á Martínez de la Rosa alcanzar tal perfección; pero entre los herederos de Moratín debemos colocarle el primero, y en asiento superior á Gorostiza. No hay comparación posible entre ellos, en la pureza de lenguaje, en el esmero indeficiente, en el buen tono, en el decoro literario, en la elegante construcción de los versos. Quizá en Gorostiza sea el diálogo más movido; quizá tenga más habilidad para trazar, no caracteres, sino caricaturas; de fijo abundan más en él los chistes y son más naturales que en Martínez de la Rosa, pero tiene que cederle

la palma en todas las demás condiciones de poeta cómico. Nadie más pobre que Gorostiza en la intriga, reducida casi siempre á una ficción urdida por dos ó tres personajes, para corregir de sus defectos á un tercero: nadie más prosaico y más sin jugo ni color en los versos. Sin duda por tal razón, *Indulgencia para todos*, *Don Dieguito*, *Las costumbres de antaño* y *Contigo pan y cebolla*, están olvidadas, con notoria injusticia, por otra parte, al paso que *La niña en casa* y *la madre en la máscara* aún se lee y celebra, y hoy mismo podría representarse, si no con entusiasmo, al menos con agrado de los oyentes.

Moratin había preferido la prosa para sus dos mejores comedias: Gorostiza usó algunas veces la rima perfecta, cuyo triunfo definitivo sólo alcanzó Bretón en la *Marcela*: Martínez de la Rosa, fiel á la tradición moratiniana, pero tropezando con las enormes dificultades de nuestra prosa para el teatro, sólo escribió en ella su primer juguete, *Lo que puede un empleo*, y prefirió para sus otras comedias el romance octosílabo, á imitación de *Inarco* en *El Viejo y la Niña* y en *La Mojigata*. La intención moral es distinta, pero no contraria: la fábula igualmente sencilla, el estilo trabajado con más indolencia, pero culto y agradable. Todo está en su lugar, nada desen-

tona; todo arguye talento; se respira bien, se vive entre gentes de buena crianza.... sólo una cosa está ausente desde el principio al fin, la poesía, así de dicción como de sentimiento. *Los celos infundados* es, de las tres comedias, la más alegre y la de más movimiento escénico.

La reacción absolutista de 1823 lanzó al destierro á Martínez de la Rosa, que en los diez años siguientes parece haber vivido casi siempre en París, dado á las letras y bastante apartado de las tentativas de reconquista á que se arrojaban otros liberales más fogosos. En 1827 salió de las prensas de Julio Didot una edición elegante y casi completa de las *Obras literarias* de Martínez de la Rosa. Dos tomos ocupa su *Poética*, que, con las notas y apéndices, quizá deba tenerse por el mejor cuerpo de doctrina literaria que entonces había en España. Pero ¡cuán inferior al tiempo en que se hizo! Rasgos hay de eclecticismo y de tolerancia en las notas, pero en lo esencial, la doctrina de Martínez de la Rosa es la de Boileau, y, si se quiere, es mucho más rígida y más francesa que la de Luzán. Comparadas entre sí ambas *Poéticas*, puede sostenerse que la crítica española había perdido en originalidad y en independencia desde 1737. Martínez de la Rosa escribe y juzga como si no hu-

bieran nacido Lessing, Schiller, Goethe y Byron; discute muy formalmente si el término fatal de las veinticuatro horas, impuesto por la unidad de tiempo, puede alargarse á dos ó tres días, y si la unidad de lugar ha de entenderse al pie de la letra, de suerte que no se mude la decoración, ó ha de interpretarse de un modo más benigno, concediéndose al poeta el derecho de pasear á sus héroes por las distintas habitaciones de un mismo palacio.

Como es en la teoría, así es en la crítica. Llega á hablar de Calderón, y no le concede otro mérito que el de dramático de intriga, lamentándose mucho de que el gran poeta malgastara sus fuerzas en *asuntos tan monstruosos* como el de *un príncipe de Polonia encerrado por su padre como una fiera*. Con todas estas ceguedades de escuela, no fué ni es libro pernicioso la *Poética*, porque casi todo lo demás que allí se dice es racional y verdadero, ni contrarió la invasión de las nuevas ideas estéticas, antes la favoreció indirectamente, volviendo la atención de los estudiosos hacia los monumentos del arte nacional, que Martínez de la Rosa, dentro de la erudición de su tiempo, conocía bastante y juzgaba con buen seso, si bien prefiriendo en todas ocasiones lo que menos rompía con su gusto académico, meticoloso

y refinado. Además de su propia *Poética*, tradujo admirablemente la de Horacio, y esta traducción, en verso suelto, muy superior á la de Burgos y no inferior á ninguna otra de las castellanas, aunque haya alguna más literal que ella, adquiere nuevo precio con la docta *Exposición* que la acompaña y que arguye mucho estudio de la *Poética* de Aristóteles.

Pero con toda esta afición á las poéticas, como Martínez de la Rosa era tolerante y benévolo, y además espíritu curioso de novedades, y al fin vivía en París, donde toda confusión y batalla de ideas tiene su asiento, mal podemos imaginar que presenciara impasible la primera y turbulenta representación de *Hernani*, y que dejaran de labrar en su ánimo el preámbulo del *Cromwell*, manifiesto revolucionario de la vanguardia de la nueva escuela, *Las lecciones de literatura dramática* de Guillermo Schlegel, que años antes había traducido Mad. Necker de Saussure, y la carta de Manzoni *sobre las unidades dramáticas*, manifiesto de otro romanticismo más templado y más afín con la índole de Martínez de la Rosa, siquiera éste anduviese muy lejos de penetrar todo el alcance de las teorías del gran poeta italiano.

Lo cierto es que, sin hacerse romántico, sin

pasarse jamás á los reales de Víctor Hugo, sin renegar ostensiblemente de ninguno de los artículos de su fe literaria antigua, vino, como por una pendiente suave é insensible, á quebrantarlos, así en la teoría como en la práctica, y á hacer la apología del *drama histórico*, rico de pormenores y de movimiento, rico de color local, libre del énfasis ceremonioso de la tragedia francesa, y finalmente, sin más *unidad* que la de acción, y aun ésta libérrimamente entendida, *tal como se la admira en los inmensos cuadros de Julio Romano* (son sus palabras).

Las obras que entonces escribió Martínez de la Rosa (*Aben-Humeya*, y *La Conjuración de Venecia*) son las más importantes de su teatro, y para mí el mejor cimiento de su fama. Tienen, aparte de su mérito, un valor inestimable como documentos de historia literaria. Parece, ya lo he dicho, Martínez de la Rosa á Casimiro Delavigne; pero el autor de *Los Hijos de Eduardo* no puede eslabonarse como anillo en la cadena romántica, no puede decirse que el romanticismo le deba nada. Su papel fué el de observador inteligente, que iba modificando su manera con el estudio de Shakespeare y con el espectáculo de la invasión que avanzaba. Martínez de la Rosa influye mucho más, sin quererlo, repugnándolo casi,

por la fuerza inexorable de los hechos y de la cronología. Él, imitador de Sófocles, ha dado en el teatro español la primera batalla contra el clasicismo, y ha triunfado el primero. Él, autor ó traductor de dos *Poéticas*, ha sido el heraldo involuntario de *Don Álvaro*, de *El Trovador* y de *Los Amantes de Teruel*. ¡Cuán cierto es que hay en el destino literario, como en todo destino humano, algo que cae fuera de los ordinarios términos de la prudencia y de la voluntad!

Los dos dramas románticos, *vel quasi*, del poeta granadino están escritos en prosa. *Aben-Humeya*, el más histórico de los dos, fué compuesto primero en lengua francesa, y estrenado, no sin éxito, en el teatro de la Porte Saint-Martin. Triunfo grande, hacerse aplaudir en una lengua extraña. Sólo muchos años después se decidió á ponerle traje español y confiarle á las tablas. El *Aben-Humeya* castellano llegó tarde, y no hizo fortuna, aunque de cierto la merecía. Porque, en primer lugar, tiene exactitud histórica y color de época. Martínez de la Rosa, concienzudo y laborioso siempre, estudió muy despacio á nuestros historiadores de la rebelión de los moriscos contra Felipe II, y sacó, así de Mármol como de Mendoza, mil primores arqueológicos é indumentarios. Aparte de esta fidelidad, ya



muy loable en quien tenía que romper con todas las tradiciones de su propia *Viuda de Padilla*, el drama está, no sólo bien escrito (que esto ya es de suponer en nombrando al autor), sino muy bien pensado, y ejecutado con mucha franqueza y mucho desembarazo, que nadie esperaría de Martínez de la Rosa. Hasta el estilo toma á veces desusado calor y energía, y no sólo hay cuadros de grandísimo efecto, como el del alzamiento de los moriscos, que recuerda, aunque muy de lejos, el juramento de los conspiradores suizos en *Guillermo*; el del incendio y devastación de la villa de Cádiar en noche de Navidad, interrumpiendo los gritos de venganza de los foragidos moriscos las preces y villancicos de los cristianos; no sólo hay primorosos rasgos de poesía lírica en los coros, que aquí son verdaderos coros, y no cantarcillos de zarzuela como en *Edipo*; no sólo es digno de alabanza y de ponerse entre los mejores versos del poeta el romance morisco que cantan las esclavas de Fátima al principio del acto segundo; sino que contiene rasgos de verdadera energía dramática, enervados (es cierto) por alguna punta de ingeniosidad ó *bel-sprit*, v. gr., aquellas fatídicas palabras de Aben-Farax al matador del reyecillo: «¡Aben-Aboo!... Mira: ¿Ves este reguero de sangre?...

Ese es el camino del trono.» Con tales condiciones, es difícil de explicarse la frialdad con que el público recibió este drama, y lo ligeramente que hablan de él algunos biógrafos de Martínez de la Rosa, quizá por parecerles que tiene más de novela que de tragedia. Pero admitido el género (¿y quién ha de repugnarle, cuando está consagrado por tan altos ejemplos desde Shakespeare hasta Schiller y Manzoni?) *Aben-Humeya* es uno de los dramas más verdaderamente históricos que se han escrito en España, uno de los pocos que tienen algún color local que no sea falso y mentiroso. Lo que vale y lo que su autor iba ganando, se comprende bien cuando se le coteja con una tragedia clásica de asunto granadino (zegries y abencerrajes) que Martínez de la Rosa había compuesto algunos años antes, con el título de *Morayma*, y que él mismo se abstuvo cuerdamente de llevar á las tablas, á pesar de la predilección que sentía por el argumento.

La mala suerte de *Aben Humeya* no alcanzó á *La Conjuración de Venecia*, que, escrita muchos años antes, logró ruidosísimo triunfo en la noche del 23 de Abril de 1834, cuando el autor, vuelto de la emigración, se hallaba al frente de los negocios públicos. Y aunque la situación era revo-