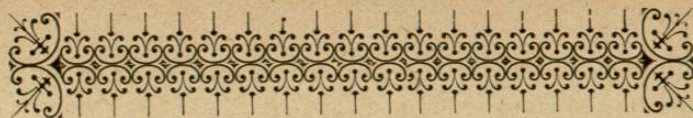


heroidas en la *De doña Blanca al Rey D. Pedro*, y convertido más tarde á la fracción semirromántica.

Al dirigir ahora la vista sobre el camino andado, sorprende desde luego el número y la relativa perfección de nuestros líricos en el primer tercio del siglo actual, á despecho de la indecisión en las teorías estéticas, del despotismo en los preceptistas y de la falta de unidad que anula los esfuerzos individuales. A la titánica lucha de la Independencia, que despertó vigorosamente el alma adormecida del pueblo español, se deben en gran parte los nuevos tonos añadidos á la lira de los poetas, y la inconsciente libertad que fueron conquistando hasta que se consolidó con el andar del tiempo y el influjo de las literaturas afines. Mas para no adelantar ideas remitimos al lector á las que se verán en los capítulos siguientes, mientras terminamos en su última parte la materia comenzada.



CAPÍTULO IV

Rápida ojeada sobre el Teatro en este periodo.—La Tragedia y sus cultivadores (Quintana, S. Barbero y Rosa Gálvez; Trigueros y Solís; Gallego, Tapia y La Calle; D. Antonio Saviñón; imitaciones de los dramáticos alemanes).—La Comedia (Enciso, Gorostiza, Burgos, Mor de Fuentes, Vicente Alonso, Carnerero, etc.).—La ópera italiana.—Grimaldi y «La pata de cabra».

QUENTRAS en una ú otra forma centelleaba la inspiración lírica española, tendiendo á romper exuberante é inquieta los moldes de la tradición neoclásica, languidecía nuestra escena en poder de traductores agabachados é insulsos copleros. La decadencia iniciada en el siglo anterior no hizo sino agravarse, en términos que hacían casi imposible la renovación completa á no ser por asalto forzado, que fué como lo logró más adelante el romanticismo.

Las heces que daban á gustar á sus idólatras la Melpómene y la Talía transpirenaicas, los ditirambos de Alfieri, lo peor de los peores dramáticos alemanes, junto con los desperdicios de nuestro gran Teatro nacional: tales son los heterogéneos alimentos con que se pervirtió el buen sentido literario de nuestros padres, después de resistir heroicamente los combinados ataques del despotismo cesáreo (pues hasta aquí llegaban sus intrusiones en tiempo de Carlos IV) y de los eru-

ditos, que consiguieron, por último, la efímera y nada envidiable victoria.

La tragedia clásica no tuvo un Moratín que supiese enaltecerla, circunstancia que no debemos deplorar mucho si se atiende á la falsedad radical é intrínseca del género y á la reacción gloriosa de que acaso fué motivo. El nombre de Quintana, que tan espléndido brilla en otras esferas del arte, tiene en ésta la relativa significación que le dan el escasísimo valer de sus competidores y la índole del asunto escogido en su famoso *Pelayo*. Perdidas las tres tragedias de *Roger de Flor*, *El Príncipe de Viana* y *Blanca de Borbón*, queda sólo al lado de la primera *El Duque de Viseo*, imitación ¹ de otra que escribió en inglés Mateo Lewis, no menos endeble que la española. Lo odioso de los principales caracteres y lo mal estudiados que están los restantes, la esterilidad del asunto y la falta de tino en su conducción, obscurecen tal cual movimiento aislado, convirtiendo el conjunto en galería de sombras inanimadas sin un rayo de luz que las vivifique. Sólo merece notarse el parentesco de los pasajes más característicos de la obra con el romanticismo bastardo que después popularizó Víctor Ducange.

Sería injusto hablar del *Pelayo* con la inflexible serenidad que podrían acaso justificar sus innegables defectos, y sin medir antes el nivel á que en este punto había descendido España, y con ella las naciones vecinas. Hoy nos cansa aquel estilo machacón y acompasado, aquella fría y razonadora timidez, no menos que la ausencia de sabor histórico y colorido local; pero ¿cómo pedir á la tragedia española perfecciones en que no soñaron nunca sus modelos, principalmente los más cercanos á la autocracia de Voltaire? Y Quin-

¹ No lo es de ninguna obra extranjera el *Pelayo* contra lo que erróneamente afirma Puisbusque, confundiendo los títulos de las dos tragedias de Quintana (*Histoire comparée des littératures espagnole et française*, tomo II, pág. 503).

tana adoraba en él y en sus obras con un respeto fanático, que no bastaron á amenguar ni la originalidad y el vigoroso temple de su ingenio, ni su gran instinto crítico, ahogado por las cadenas de la preocupación. Para Quintana y sus contemporáneos de 1805 no había medio entre la *vis cómica* de Molière y las tragedias francesas, en cuyo corte tampoco era lícito introducir la más leve modificación sin enormísimo pecado contra las reglas del arte.

Nada bueno podía resultar de tales precedentes; pero, aun sin ellos, chocaba el cantor de la imprenta con el escollo que impidió á Byron y á otros grandes líricos dividir su alma gigante entre los hijos de su fantasía, máscaras bautizadas las más de las veces, tras las que se dejan ver los duros y enérgicos lineamientos de una sola fisonomía. Quintana transfundió en el héroe sus ideas propias, harto más parecidas á las de un espartano del tiempo de Licurgo ó un admirador del 93, que á las de un noble visigodo de la Reconquista. El espíritu religioso, sin el cual toda ella se hace incomprendible, no se oye resonar en la tragedia ni como ligero rumor, ni como elemento accesorio; este descuido, llamémosle así, equivale á una crítica anticipada.

El *Pelayo* agradó en sus días ¹, y no hay que espantarse de ello, porque contrastaba en sus generosas aunque deficientes tendencias, y en la amplitud regia de sus formas, con la raquítica talla de las producciones aplaudidas á la sazón. Superior con mucho á las dos tragedias que inspiró el mismo tema á Moratín el padre y á Jovellanos, y apareciendo en las circunstancias más favorables para excitar entusiasmos adormecidos y universales, «los sentimientos libres é inde-

¹ Léanse en comprobación los apasionados elogios que de él hicieron el *Memorial Literario* y otras publicaciones de importancia.

pendientes que animan la pieza desde el principio hasta el fin, y su aplicación directa á la opresión y degradación que entonces humillaban nuestra patria, ganaron el ánimo de los espectadores, que vieron allí reflejada la indignación comprimida en su pecho, y simpatizaron en sus aplausos con la intención política del poeta»¹. ¿Cómo no habían de tener resonancia, en el espíritu de aquellos españoles que tres años más tarde abatieron la soberbia de Napoleón, los nombres de *independencia* y *patria* cubiertos con la majestad augusta de una profecía? Los indignados apóstrofes de Pelayo á Veremundo eran á la vez los del pueblo contra el servilismo de la Corte y la abyección de los pusilánimes, amparados con el disfraz de la prudencia:

¡No hay ya patria!
 ¿Y vos me lo decís?... Sin duda el hielo
 De vuestra anciana edad, que ya os abate,
 Inspira esos humildes sentimientos
 Y os hace hablar cual los cobardes hablan.
 ¡No hay patria! Para aquellos que el sosiego
 Compran con servidumbre y con oprobios;
 Para los que, en su infame abatimiento,
 Más vilmente á los árabes la venden
 Que los que en Guadalete se rindieron.
 ¡No hay patria, Veremundo! ¿No la lleva
 Todo buen español dentro del pecho?»

¡Parece el prólogo de *Trafalgar* y el *Dos de Mayo*, cantado por el mismo poeta que había de ceñir con lauros inmarcesibles la frente de los héroes y los mártires futuros! En el *Pelayo*, pues, está muy por encima de sus condiciones estéticas el fulgor del patriotismo; mas puestos á escoger lo difícil, lo que puede honrar á un buen dramático, elegiríamos entre los persona-

¹ Son frases del mismo Quintana en la advertencia con que encabezó sus tragedias para la edición de 1821.

² Acto I, escena V.

jes á Hormesinda por lo mismo que es el menos entero de todos.

La memoria de la tragedia *Coriolano*, escrita por Don Francisco Sánchez Barbero, va enlazada con cierta chispeante rechifla que de ella hizo el despreocupado Arriaza en un soneto en que alude igualmente á la obra y á su representación, poco limpio á la verdad y del que transcribimos la última parte¹.

En medio de esto el héroe no paría,
 Y entre tanta matrona es trance fiero;
 Mas viendo que era tarde y que venía
 Con escalera en mano el farolero,
 Se hace junto á la tienda una sangría,
 Y ésta sí que es tragedia de Barbero.

Hay noticia de que el infortunado vate compuso algunas otras obras para la escena, extraviadas á causa de los trastornos que hubo de sufrir en su vida política; consérvase el melodrama *Saúl*, representado en 1805 con música del maestro Cristiani, y que descubre en él las mismas raras cualidades de sus cantatas y diálogos satíricos. No es mera traducción de Alfieri, como intentó al principio su autor; antes sí una refundición libre y con variantes que no desmerecen del original².

Valen más que los líricos los ensayos dramáticos de doña María Rosa Gálvez, entre los que sobresalen *Florinda*, *Blanca de Rossi* y *Ali Bek* como tragedias; *Un loco hace ciento* y *El egoísta* por sus descripciones de costumbres. Fué duramente atacado el *Ali Bek* por su crudeza y sangriento colorido, rebatiendo la autora esta censura en una carta al *Memorial Literario*.

¹ Lo publicó íntegro el Sr. Marqués de Valmar en su *Bosquejo de la poesía castellana en el siglo XVIII*, págs. CCXX-CCXXI.

² No menciona este drama lírico D. Leandro F. de Moratín en el *Catálogo de piezas dramáticas publicadas en España desde principios del siglo XVIII hasta 1825*, con que acompañó el *Discurso preliminar* á sus *Comedias*, y al que he de volver á referirme más de una vez.

En esto, y braceando contra la arrolladora corriente, daba muestras de vida el amor al antiguo drama nacional, nunca olvidado del todo, aunque otra cosa conviniera para evitar las profanaciones inconcebibles y las ridículas parodias de que fué víctima. Quédese en el polvo, donde está sepultada, la abominable escuela de Comella, de la que, después de él, fueron lumineros máximos los Valladares, Zavalas y Rodríguez de Arellano. Ninguna relación tiene esta dramaturgia soez con las audacias de Lope de Vega y Calderón, aunque no pensarán lo mismo los sectarios de la escuela neoclásica, que abominaban de unos y otros, aunque desigualmente.

Figuran también entre los dramáticos de aquellos días dos escritores poco conocidos, y el uno en mala parte, D. Cándido Trigueros y D. Dionisio Solís. Trigueros poseía una erudición no vulgar con un gusto perversísimo y una ambición literaria que le costó muchos y muy tristes desengaños. Aunque su vida y obras pertenecen al siglo XVIII, no se vulgarizó hasta el actual su refundición de *La estrella de Sevilla*¹, título que cambió por el de *Sancho Ortiz de las Roelas*; con el cual fué aplaudida muchas veces en los teatros de la corte, dando á gustar una obra de Lope en la única forma que por entonces se hacía posible. No era de esperar ni aun este relativo acierto en el buen canónigo, como tampoco la sesuda advèrtencia con que va encabezado su arreglo, y que le dictó el simple buen sentido, harto más fecundo en esta ocasión que todos los cánones de la falsa estética. También puso las manos en *El anzuelo de Fenisa*, pero sin éxito; por lo que estimo ser el *Sancho Ortiz* el único desagravio ofrecido por Trigueros á la majestad de la poesía, á trueque de los pecados infinitos y de todo género con que la maltrató en sus renglones desiguales.

¹ Madrid, 1804.

El nombre de Solís está mucho más alto, todavía no en el lugar que merece, ya como traductor admirable, ya como intérprete y renovador de Tirso, Calderón y Moreto. Juzgando la versión del *Orestes*, de Alfieri, decía el insigne Hartzenbusch: «En mi concepto, Solís bebió al autor original su espíritu de tal manera, que si Alfieri hubiese escrito en lenguaje español hubiera expresado sus pensamientos como Solís, ó no se hubiera podido leer ni representar su tragedia¹.» Tal elogio, que solamente encontrarán exagerado los que no conozcan á entrambos poetas, es aplicable á la *Camila*, imitada también del italiano, á sus traducciones del francés *Juan de Calas* (de M. J. Chénier), *Misantropía* y *arrepentimiento* (cuyo original primitivo es del alemán Kotzebue) y *Zeidar ó la familia árabe*, del popularísimo Mr. Ducis. Este excelente y meticuloso académico intentaba dar á conocer á Shakspeare mutilándole sin piedad; y dejando tamañitos á sus predecesores Laplace y Letourner, hizo un *Hamlet* y un *Romeo* de propia invención, desfiguró lastimosamente el teatro del poeta inglés, y consiguió tener un público de entusiastas é imitadores muy numeroso. Solís se dejó fascinar de aquella boga pasajera, y puso en excelentes endecasílabos castellanos el monstruoso engendro mal llamado *Romeo y Julieta*, mejorándolo cuanto cabía con su traducción, pero sin atreverse á suprimir los adornos ridículos añadidos por Ducis á la incomparable tragedia². Aunque es indudablemente de Solís, salió la española á luz sin su nombre; como salieron otras producciones de la misma pluma con las iniciales en vez del riguroso anónimo. Y aun así como Hartzenbusch no da ni tuvo noticia del *Romeo y Julieta*, podemos pensar que yace

¹ *Poetas líricos del siglo XVIII*, tomo III, pág. 234.

² *Romeo y Julieta, tragedia en cinco actos, traducida del francés*. Barcelona 1820.

desconocida para nosotros más de una obra del modestísimo apuntador y no bien estimado poeta.

Tello de Neira y Blanca de Borbón, tragedias originales nunca publicadas, merecieron los elogios del mencionado crítico y biógrafo de Solís; y en cuanto á la última, parece que éste no quiso darla á escena después de ver la de Gily Zárate sobre el mismo asunto.

Sus refundiciones de nuestro Teatro clásico suponen desde luego en un hombre como él, educado en las máximas del clasicismo artificioso y convencional, la perspicacia de que carecían los maestros de la escuela. ¡Lástima que hoy no podamos alabar sino la novedad del intento por no haberse impreso casi ninguna de estas refundiciones¹, de que refieren maravillas cuantos las conocieron. Las que subsisten dan idea honrosísima del modo con que entendió Solís este arte tan difícil y poco lucrativo; del esmero y la amplitud, á veces perjudiciales y desmedidos, con que las renovaba para acomodarlas al gusto dominante y al suyo propio². De todas maneras, fué éste un preliminar indispensable para el entronizamiento de la libertad artística, que apenas tardó ya en afianzarse.

Las traducciones del francés, que forman una buena parte de las que Solís emprendió, fueron empleo de muchos otros poetas; pero no las hemos de enumerar circunstanciadamente, pues ni vale la pena de hacerlo, ni es posible tampoco por ser anónimas ó haberse perdido en su mayoría.

Es muy esmerada en general la de D. Juan Nica-

¹ Lo fué, pero sin consentimiento de Solís, la que hizo de *La villana de Vallecas*; corre asimismo con su nombre otra de *El rico hombre de Alcalá*, ignorada por Hartzzenbusch.

² Dedicábase también á esta tarea el Sr. D. José Fernández Guerra, padre de los dos insignes escritores del mismo apellido, pero con el extrañísimo y no laudable método que le era connatural. Conozco varios arreglos suyos de enrevesada ortografía, y que por lo menos suponen grande paciencia y no vulgares estudios.

sio Gallego, *Oscar, hijo de Ossian*¹, original del ciudadano Arnault y basada en los célebres poemas con que engañó á la Europa del siglo XVIII el inglés Macpherson. Las situaciones y rasgos de la obra francesa cobran nuevo vigor en los rotundos versos de que está esmaltada la española, y que disimulan el martilleo acompasado del asonante por medio de habilísimos cortes prosódicos y de una locución acendrada y varonil. Bastaría citar los primeros endecasílabos de la tragedia, ó estos otros en que Oscar declara á Dermidio la pasión amorosa que siente por Malvina, y que le arrastra á dar la muerte á su amigo más entrañable:

Tú de mi padecer la saña acerba
No conoces aún. Es un martirio,
Una pasión frenética, una hoguera
Que no basto á explicar. Aquí me abrasa,
En este corazón que ánsioso alienta.
Acércate, Dermidio, y á mi pecho
Llega esa mano que ha de abrir mis venas;
Llégala y estremécete. ¿No sientes
Cuál palpita de horror? ¡Con qué violencia
Corre hirviendo la sangre, y el incendio
Que arroja el corazón bebe sedienta!
Este ardiente volcán no te figures
Que es una llama débil, pasajera,
Obra de un día ó frívolo capricho.
Eslo de una pasión única, eterna,
Con el silencio y soledad cebada,
Que ya en despecho y en furor se trueca
Muriendo mi esperanza. Sí, Dermidio,
Y á su impulso fatal ceder es fuerza².

Bien se ve cuánto dista todo esto del tono grave y de la templanza característicos en la escuela de Versailles. Falta añadir en honor de Nicasio Gallego que

¹ Va al fin de las *Obras poéticas* de Gallego en la edición de la Academia Española. (Madrid, 1854.) La primera impresión es de 1818.

² Acto III, escena II.