



CAPÍTULO VII

DEL CLASICISMO AL ROMANTICISMO (CONTINUACIÓN)

Don Francisco Martínez de la Rosa ¹.

LAS tendencias semirrománticas que caracterizan al período de transición bosquejado en el capítulo precedente vinieron á personificarse en un hombre tan célebre en la literatura como en la política, y en una y otra apadrinador nato de transacciones y equilibrios. La promulgación del *Estatuto*, enderezado á moderar las libertades públicas con-

¹ Nació en Granada el día 10 de Marzo de 1787. A la edad de veinte años desempeñaba una clase de Filosofía moral, que abandonó por las agitaciones políticas al estallar la guerra de 1808. Enviado en comisión á Gibraltar y á Londres para obtener el concurso de Inglaterra en la desigual lucha de España contra el ejército de Napoleón, regresó á Cádiz en 1811, y representó á su ciudad natal en las Constituyentes de 1812. Desterrado al Africa por Fernando VII, diputado segunda vez en 1820, y representante de la reacción dentro del liberalismo, hubo de huir á Francia en 1823, donde residió ocho años. La Reina Regente doña María Cristina le puso al frente del Gobierno en Marzo de 1834; Martínez de la Rosa publicó el *Estatuto Real* y abandonó el Ministerio en Junio del año siguiente. Fué Embajador de España en París (1839) y en Roma (1842-43), Ministro de Estado con el Gabinete Narváez, Embajador de nuevo en Roma (1847-1851), Pre-

ciliándolas con el orden (como decía su autor), obedece en su género al mismo instinto que dió vida á *La conjuración de Venecia*: el de unificar intereses opuestos, dando apariencias mansas á la revolución para hacerla más estable y menos odiosa. A la luz de este principio, teniendo además en cuenta que fué siempre la flexibilidad el distintivo de Martínez de la Rosa así en las ideas como en el carácter, podremos explicarnos ciertas antinomias aparentes de su vida literaria ¹.

Era muy joven Martínez de la Rosa cuando en la ciudad de Granada se dieron á conocer sus primeros versos, durante los años que preceden á la guerra de la Independencia. Epigramas, romancillos, canciones amorosas, todo lo cultivó, no con gran fortuna, pero sí con relativo desembarazo; pues aunque su genio no era satírico, ni conocía el arte de dar vigor plástico á la palabra, se adaptaba á todo con facilidad, siendo ésta la primera de sus muchas transformaciones. Sin embargo, sea porque en la lírica se echa luego de ver la falta de espontaneidad y de entusiasmo, sea porque aquella musa necesitara estudio y disciplina, los versos líricos de Martínez de la Rosa en esta primera época son muy medianos, y hay que llegar para encontrarlos mejores hasta su canto épico á la defensa de *Zaragoza* y su *Epístola* al Duque de Frías en la muerte de la Duquesa.

Del canto á *Zaragoza*, que es en su género lo más inspirado de cuanto escribió nunca el poeta, hablan

sidente del Congreso, Secretario y Presidente del Consejo de Estado, individuo de las Reales Academias Española y de la Historia, descollando, entre todos éstos, sus laureles de orador parlamentario y de poeta. Falleció en Madrid el 7 de Febrero de 1862.

¹ V. *Obras completas de Don Francisco Martínez de la Rosa*, ed. Baudry, vol. I.—*Obras poéticas completas*, vol. II.—*Obras dramáticas*, París, 1845. De estas últimas hay otra edición aumentada y en tres tomos. Madrid, 1861.

con mal encubierto desdén críticos como Ferrer del Río y Milá y Fontanals, sin comprender hasta dónde debiera extenderse, caso de ser fundada, su implacable censura. Porque Martínez de la Rosa no hizo sino apropiarse en todo y por todo el estilo poético de Quintana hasta en sus mínimos pormenores, aspirando á enlazar con el recuerdo de las odas patrióticas el de esta hábil reproducción. Alteza de pensamientos, robustez en la entonación, tono de uniforme grandiosidad, arrebatos líricos; todo lo bueno del cantor de Padilla, junto con sus ampulósidades, decaimientos é incorrecciones, se ve en Martínez de la Rosa; pero si para el modelo hay disculpa donde no hay diti-rambos hiperbólicos, ¿por qué no han de alcanzar á quien sentía el doble estímulo del ejemplo autorizado y los ardores de la juventud? La verdad es que, exceptuando á Quintana y Gallego, ninguno quizá de nuestros poetas de entonces, ni el Duque de Rivas ni Hidalgo, consagraron á los héroes de la Independencia acentos tan robustos como los del modesto adolescente granadino.

En la *Epístola* rebosa por doquiera el sentimiento, aunque á veces sorprende con rasgos de afectación, y versos que sólo tienen de tales la medida, siendo en lo demás verdadera prosa. Aquellos ya célebres de la Introducción,

Desde las tristes márgenes del Sena, etc.,

y los otros con que concluye:

Yo aquí no tengo para ornar su tumba
Ni una flor que enviarse; que las flores
No nacen entre el hielo, y si naciesen
Sólo al tocarlas yo se marchitaran,

bastarán para que no se extinga con los años el blando perfume que exhala este ramillete de siemprevivas.

Pero las aspiraciones de Martínez de la Rosa no reconocían límite, y también invadieron los dominios

de la poesía didáctica, una de las grandes calamidades que sufrieron casi todas las literaturas modernas durante el siglo XVIII y parte del XIX. Más sensatos los españoles, se contentaron con traducir y comentar el *Arte Poética* de Horacio, sin forjar nuevos códigos de legislación, que sólo servían para ahogar el ingenio con el farragoso y estéril formulismo de las reglas. Tradujo de nuevo á Horacio Martínez de la Rosa; pero para que se cumpliera en él aquello de *nihil intentatum reliquit*, quiso ser el Boileau de la Península, consiguiéndolo hasta cierto punto, á lo menos en la mayor importancia que á la suya se ha dado sobre las dos ó tres *Poéticas* escritas en el mismo período y con el mismo espíritu.

Espíritu que es el del más estrecho y tiránico exclusivismo, doblemente extraño en quien al poco tiempo había de quebrantar á sabiendas los mismos preceptos inculcados allí como indiscutibles. Todas aquellas generalidades sobre la imitación de la naturaleza y sus fundamentos, todas las impertinentes divisiones de los géneros poéticos, hechas con la puntual minuciosidad de un Colonia ó un Herosilla, junto con las imprescindibles unidades y demás recetas del dogmatismo clásico, forman parte de esta celebrada *Poética*, que aún sigue reimprimiéndose en varios textos de literatura, no faltando quien la considere superior á la *Epístola* horaciana (!).

Las notas con que exornó su obra el autor de *Edipo* suponen ciertas dotes críticas y razonable caudal de erudición para lo que se podría exigir en aquel tiempo. En ellas está compendiada la historia de la poesía española, campo fecundísimo y hasta él muy poco explorado; eso sin contar la lectura de autores italianos y franceses, de que con frecuencia hace alarde.

Desde los comienzos de su carrera literaria recogió Martínez de la Rosa los laureles de la escena, figu-

rando primero entre los más aventajados discípulos de Moratín y Cienfuegos, y viendo aplaudidos después en París el *Aben-Humeya* y *La niña en casa y la madre en la máscara*.

El corte moratiniano de las comedias de Martínez de la Rosa se advierte desde luego en la sencillez de la fábula, en la intención moral y en las prendas de estilo; porque, en cuanto á sales cómicas, no hay que buscarlas en *Lo que puede un empleo*, *Los celos infundados* y *La boda y el duelo*. Los caracteres de *La niña en casa y la madre en la máscara* están bien estudiados, y elevan esta comedia por encima de las anteriores, muy especialmente el del calavera don Teodoro, que hace el amor á una mujer casada y á su hija.

También aceptó Martínez de la Rosa la metamorfosis porque vino á pasar la tragedia clásica al convertirse en reflejo de las pasiones políticas, sustituyendo á la larga la penuria de recursos teatrales con la diatriba intencionada y las declamaciones ardorosas. A ese plan obedece *La viuda de Padilla* (1814), absurdo histórico que concluye con el suicidio de la protagonista, y absurdo dramático por la mala disposición del asunto y la impericia del poeta en el arte de dialogar. El fin era convertir á los comuneros de Castilla en mártires de la libertad, entendiendo por libertad el espíritu semidemocrático de la Constitución de Cádiz, cuyos defensores querían á todo trance hallarle precedentes en la historia de España.

Gran trecho hay desde esta tentativa informe de mozo entusiasta y desalumbrado y desde la tragedia *Moraima*, aunque tan querida por su autor, á la madurez y el estudio del *Edipo*¹ con que Martínez de la Rosa se puso de golpe sobre cuantos escribieron tragedias clásicas antes de él, hasta el punto de conservar

¹ Estrenado en Madrid en la noche del 3 de Febrero de 1832.

hoy la obra su relativo mérito y su celebridad. Juez tan docto como Tamayo ha dicho de este *Edipo* que acaso sea superior al de Sófocles; pero sin incurrir en tales extremos, se puede rechazar como injusta la crítica de Menéndez Pelayo¹, el enemigo nato de la escuela pseudo clásica, y ferviente adorador de la antigüedad griega y latina.

Ante todo, Martínez de la Rosa no pecó de ignorancia ni de precipitación; conocía, no sólo el original, sino también las variaciones que de él existen en diferentes lenguas, como lo da á entender el extenso, luminoso y erudito análisis de uno y otras, puesto al frente del *Edipo*. Uno por uno va descubriendo con sagacidad y tino los extravíos de sus precursores, y por la exclusión de elementos y episodios extraños viene á quedarse con la primitiva tradición, aun cuando creyera necesarias algunas adiciones para hacerla viable sobre las tablas.

Comenzando en la elección del asunto, ¿por qué no ha de ser lícito renovar el de una obra maestra que, á pesar de su perfección, no se estime apropiada para un público de lectores ó espectadores? ¿Cómo se explica la celebridad de la presente leyenda, el empeño universal de reproducirla en todas las naciones, y juntamente la circunstancia de no haberse utilizado con este fin sino rarísima vez la tragedia de Sófocles²? Pues es que en la tragedia hay muchos componentes, transitorios los unos como hijos de una época y una civilización ya pasadas, y de eterno interés los otros como tomados directamente de la realidad y la naturaleza.

Pero, ¿á qué dar tanto predominio á la irresistible y tremenda fatalidad; por qué no enlazar con

¹ *Autores dramáticos contemporáneos*, tomo II, pág. 21 y siguientes. (Madrid, 1882.)

² En 1858 se representó en el teatro de la *Comedia Francesa* una traducción directa del *Edipo Rey*, primorosamente trabajada por Julio Delacroix.

la primera la segunda parte del *Edipo*, donde resalta esplendorosamente la justicia de los dioses en castigar al culpable, y la virtud expiatoria de la desgracia?—Esta censura del Sr. Menéndez Pelayo obliga á preguntar: ¿de qué medios disponía el trágico español para que desapareciera el espectro del fatalismo y se legitimara la catástrofe? ¿Debió fundir los datos primitivos con otros de su invención, achacando al protagonista crímenes supuestos? Esta sería la peor de las adulteraciones por confesión del mismo crítico, y el no proceder así un gran acierto en Martínez de la Rosa. ¿Es que con esos datos primitivos, diversamente interpretados por los griegos que por nosotros, parece en un caso fatalidad lo que en otro justa venganza de los cielos? Yo no lo juzgo así; y en cuanto á la interpretación que se quiere dar al *Edipo* de Sófocles, quizá entra en la categoría de aquellas *doctísimas ceguedades* de que hablaba Carlos Troya, aludiendo á algunos sabios alemanes. ¿Cuándo podrá establecerse proporción entre la culpabilidad que suponen los arrebatos y suspicacias de Edipo, y las calamidades de que llega á ser víctima ¹?

Por otro lado, como no está en manos de nadie transformar de golpe las creencias formadas con el transcurso de los siglos, resulta que el poeta no podía presentar de diverso modo la figura de Edipo, á menos de modificarla substancialmente en la forma que antes reprobamos. Y no basta decir que es inaceptable en el Teatro moderno, acudiendo á esas dificultades aparentes; porque deponen los hechos en contra, no sólo con las infinitas tragedias inspiradas en el asunto, sino con la irresistible y profunda impresión que pro-

¹ Este empeño por hacer culpable á Edipo es de fecha antigua, pues ya lo combatió Estala deshaciendo las razones del P. Brumoy y de Batteux, idénticas en el fondo á las alegadas por el Sr. Menéndez Pelayo. (*Discurso preliminar* á la traducción de *Edipo tirano*, pág. 6.)

duce (concretándonos al ejemplo presente) el *Edipo* de Martínez de la Rosa. ¿Dónde hay terror trágico comparable al de la misteriosa sombra de Layo, junto con las ansiosas preguntas del Rey al mensajero y á Yocasta, y el sucesivo descubrimiento de aquella trama, tanto más espantosa cuanto más encubierta con los velos de apariencias falaces y más enlazada con el incomprensible fallo del destino? No era necesario, pues, seguir los ulteriores pasos de la víctima para presentar un cuadro donde se encontraran juntos la compasión y el interés (no de mera curiosidad) que se propuso despertar el poeta ¹.

Rectificadas las ideas del Sr. Menéndez Pelayo en este asunto, que por otra parte recorre con insidiosa y casi convincente habilidad, venimos al *Aben-Humeya*, conviniendo con el insigne crítico en la gran significación de esta obra ², universalmente desdeñada,

¹ En confirmación de lo antedicho aun he de advertir que, según la competentísima autoridad de Otfried Müller, no compuso nunca Sófocles verdaderas trilogias en el sentido de que hubiese recíproca dependencia en el argumento de obras distintas, y que el *Edipo en Colonna*, escrito mucho después que el *Edipo Rey*, no se representó en vida del autor. A lo cual puede añadirse la imposibilidad de explicar la idea del *Moirá* griego en las terribles fábulas de Esquilo «como una manera imperfecta y vaga de concebir la Providencia», siempre que esta analogía no se reduzca á mínimas proporciones, y en tal caso no es una novedad sorprendente. Un análisis del *Edipo Rey* no demostraría que su sentido moral y su belleza no dependen en manera alguna de inauditas y arcanas interpretaciones; y las palabras finales del coro, que hablan del protagonista como de un desgraciado, no como de un criminal, y aconsejan que no se celebre la suerte de nadie hasta después de muerto, indican con hierática sobriedad el propósito de encarecer la limitación esencial y los contrastes dolorosos de la vida humana, como perdurable ironía de los dioses que destruye las vanas ilusiones de los mortales.

² Larra trató de rebajarla inconsideradamente en un artículo de *El Español* (12 de Junio de 1836) con argumentos tan peregrinos como el que encierran las palabras siguientes: «Un personaje histórico obscuro no puede ser digno del Teatro sino cuando sus hechos llevan envueltos en sí el éxito ó la ruina de la causa pública. Pero ¿cuál es aquí la causa pública? ¿Cuál es la lección moral ó política que ha querido darnos el autor con la muerte de Aben-Humeya? Si hubiera probado que los moros rebeldes perdieron su causa por la desunión que dejaron introducirse entre

significación que él por primera vez ha puesto en evidencia.

La sublevación de los moriscos de las Alpujarras en el reinado de Felipe II, dramatizada ya por Calderón en una pieza menos conocida de lo que fuera justo (*Amar después de la muerte*), pertenece á aquella clase de episodios en que tanto abunda nuestra historia y que tan universal renombre dieron al Teatro español del siglo XVII. Lo que fué narración digna de Tácito en la pluma de D. Diego Hurtado de Mendoza, vino á ser, gracias al moderno poeta granadino, drama lleno de vida en que centellean con luz de aurora todos los caracteres del sano romanticismo histórico.

Después de hacer constar la exactitud del *Aben-Humeya* y el esmero de Martínez de la Rosa en el estudio del argumento, prosigue así Menéndez Pelayo: «Aparte de esta fidelidad, ya muy loable, en quien tenía que romper con todas las tradiciones de su propia *Vinda 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 lejos, el juramento de los conspiradores suizos en *Guillermo Tell*; el del incendio y devastación de la villa de Cádiar en noche de Navidad, interrumpiendo los gritos de venganza de

ellos, grande objeto era éste y aun oportuno; pero para eso era preciso haber continuado el drama, era preciso habernos dado el resultado de la tal desunión. Porque, habiéndolo dejado en la muerte de Aben-Humeya, la lección que resulta es que, cuando uno quiere ser rey, no debe tener por suegro á un moro que escriba á un cristiano...» Tan injusto como en la apología del arte didáctico anda *Figaro* en toda esta crítica, que del principio al fin es indigna de su pluma.

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 cantarillos 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 esprit*, v. gr., aquellas fatídicas palabras de Aben-Farax al matador del reyecillo: «¡Aben-Abó!... Mira, ¿ves este reguero de sangre?... Ese es el camino del trono.» Con tales condiciones es difícil de explicar 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 Shakspeare 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 ¹.

Con el ejemplo transcrito por el Sr. Menéndez Pelayo confrontan otros no menos viriles, como aquellas palabras de Aben-Humeya á los moriscos: «Ni perdón ni piedad...; tenemos que vengar en breves instantes medio siglo de esclavitud ².» O las que el mismo jefe de los sublevados oye de los labios de su mujer, sabedora de que él ha envenenado á Muley-Carime: «¡Aben-Humeya, Aben-Humeya!... No es tu esposa, no; la hija de Muley-Carime es quien te llama ³.» Este fraseo cortado y sentencioso recuerda en parte el de Alfieri, á

¹ Obra y tomo citados, págs. 19 y 20.

² Acto I, escena XI.

³ Acto III, escena XV.

quien Martínez de la Rosa había leído y admirado mucho, y produce maravilloso efecto en las situaciones culminantes, aunque no siempre va libre de amaneramiento.

Tal cual es, el *Aben-Humeya* merecía haber logrado harto mejor acogida de la que se le dispensó en Madrid (1836) seis años después de aplaudido en el teatro de la Porte Saint-Martin de París, si bien debió de influir en aquel fracaso el estreno, todavía reciente, del otro drama del autor, hoy considerado como su obra modelo y que se titula *La conjuración de Venecia* (23 de Abril de 1834).

Dúctil y accesible á toda corriente de novedad, no pudo sustraerse el espíritu de Martínez de la Rosa á la simpatía introducida en la literatura de su tiempo por lord Byron hacia la encantada ciudad del Adriático, en la que transcurrió una parte de su tempestuosa existencia, y que sirve de escenario á algunas de sus obras. Gondoleros y conspiradores, raptos y aventuras amorosas á la luz de la luna, orgías carnavalescas, lúgubres recuerdos del tribunal de los Diez; todo entró á formar sección principalísima en el repertorio en que figuraban las canciones moriscas y las galanterías españolas, las leyendas escocesas y los recuerdos feudales de todos géneros. A Venecia acudió Musset para una de sus más ardientes y sensuales narraciones, y por no prolongar el catálogo ahí está el *Marino Faliero* de C. Delavigne, el antecesor inmediato de Martínez de la Rosa, aunque su Elena, y lo mismo la Angiolina de Byron, nada tienen que ver con Laura, la amante de Rugiero en *La conjuración de Venecia*.

Gran pensamiento el del autor el unir tan indisolublemente la pasión de los dos amantes con los horrores de una conjuración política, y las frases ardientes de cariño con la escenas de la plaza pública y los rigores de la justicia, como si se dijera, el gorjeo de

los pájaros con los horrores de la tempestad. Aquella joven enamorada, que sigue con febril anhelo las alternativas que decidirán la suerte de su esposo; aquellas pláticas de amor entre el silencio y la lobreguez de las tumbas; aquel perenne contraste de esperanzas y desventuras entretejidas en la acción, le prestan una intensidad dramática y un encanto indefinibles. Los halagos y promesas mutuos de Laura y Rugiero, y las acerbos hieles que les hace apurar el mundo, evocan el recuerdo de Romeo y Julieta.

¿A qué citar ejemplos donde es tan fácil encontrarlos? Ya Larra admiró aquel diálogo entre Pedro Morosini y su hermano Juan, padre de la doncella: —*Dime una sola cosa, ¿vive Rugiero?*—Pedro (después de vacilar algunos instantes): *Vive.*—*Gracias á Dios.*—*Pero no se lo digas á tu hija.*—*¿Por qué?*—*Porque tendria que llorarle dos veces* ¹. Del mismo Larra son las siguientes observaciones: «La plaza de San Marcos, centro de la pública diversión del Carnaval, es el lugar de la escena del cuarto acto... Nada más ingenioso ni más dramático que un acto entero transcurrido en la descripción de la algazara del Carnaval, cuando espera el espectador entre angustias mortales ver estallar de un momento á otro la revolución y la muerte entre la misma alegría indolente y confiada de un pueblo enloquecido.» La transición es tanto más hábil cuanto más infausta va haciéndose la suerte de Rugiero, en quien reconoce á su propio hijo el presidente del Tribunal, y que, por fin, es condenado al patíbulo.

Las amplificaciones que desvirtúan el sentimiento, comunicando á su expresión cierta vaguedad en algunas escenas, desaparecen en la última, donde las terribles y desgarradoras tristezas no se dan á cono-

¹ Acto III, escena III.

cer en declamaciones vacías, sino en espontáneos gritos, mezcla de exaltación y de abatimiento.

La gloria dramática de Martínez de la Rosa llegó á su apogeo en *La conjuración de Venecia*, obra la más conforme con su genialidad artística y con las condiciones en que se encontraban los ánimos y la literatura. En los años que transcurrieron hasta su muerte trabajó ya muy poco para el teatro: una comedia muy linda, *El español en Venecia ó la cabeza encantada*, y un melodrama sentimental, *Amor de padre*, que remata en 1849 la serie comenzada con tanto brío por el autor en sus mocedades. *El español en Venecia* es curioso remedo del antiguo Teatro español, y demuestra una vez más cuán grandes eran las facultades de asimilación en Martínez de la Rosa. Strozzi (D. Luis), Matilde, Inés y Eleonora no parecen creaciones de un poeta nacido en el siglo XIX, y mucho menos del que ideó las terribles escenas del *Edipo*, *La viuda de Padilla* y *La conjuración de Venecia*, tan contrarias á la juguetona musa de Molière y de Bretón. ¡Cuán espontáneos fluyen los donaires y andaluzadas de Salpicón, el gracioso de la comedia, en las siguientes apóstrofes al vino!

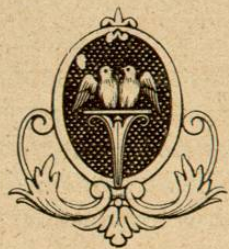
¡Qué dejo tiene y qué aroma!
Si fueras á Berbería,
tu olor sólo acabaría
con la secta de Mahoma.
Otro bezito, y laus Deo;
éste sí que es antejojo:
la boca apenas remojo
y ya mil estrellas veo.
Bendito sea Noé,
el que las viñas plantó;
Si él en Jerez no nació,
andaluz al menos fué ¹.

¹ Acto IV, escena I.

Por tan extraño modo terminaba su carrera de autor dramático el autor del *Edipo*, llenando con sólo una ó dos obras ligeras el período de treinta años, ni más ni menos que en política dejaba obscurecer su nombre, después de haber alcanzado tanta gloria en los días de su juventud. Nótese una vez más el paralelismo existente entre su vida pública y su vida literaria; cómo las dos empiezan por una época en que el defensor ardiente de la Constitución gaditana y del sistema clásico corre en pos de ideales extremos y bien definidos; cómo en las dos asoma una tendencia visible á la fusión de elementos encontrados, tendencia representada por el *Estatuto Real* de un lado, y del otro por el *Aben-Humeya* y *La conjuración de Venecia*; cómo, en fin, el político abandona casi totalmente las luchas de los partidos cuando el literato enmudece, dando un adiós á los laureles y ensueños de la gloria. En medio de todo, y como carácter imborrable de sus obras, siempre la misma falta de iniciativa y decisión propias, la misma facilidad en rendirse á las ideas y pasiones reinantes, moderándolas al constituirse en instrumento activo de su propagación.

El lugar que ocupa Martínez de la Rosa en la historia del romanticismo español es bien fácil de determinar después de lo que antecede. El moderantismo en literatura no cuenta con otro programa más acabado que *La conjuración de Venecia*, cuyo influjo en nuestros dramáticos posteriores es innegable, ya que el *Aben-Humeya*, por haberse escrito en francés, no fuese entre nosotros tan conocido como lo exigían sus cualidades. Martínez de la Rosa anuncia al Duque de Rivas y á su estupendo *Don Alvaro*, lo mismo que á García Gutiérrez y Hartzzenbusch; pero no se nos presenta con carácter tan revolucionario y batallador. Rotas las ligaduras del convencionalismo él, es quien designa el camino que ha de recorrer la escena patria, mediante la imitación de los autores ex-

traños y la vuelta á las gloriosas tradiciones del siglo XVII; pero si con su buen sentido se libra de los escollos en que dió después la fanática exageración, con su timidez se privó de la corona inmarcesible que estaba reservada al autor de *El moro expósito*.



CAPÍTULO VIII

TRIUNFO DEL ROMANTICISMO

El Duque de Rivas ¹.

No es infrecuente ver en toda clase de contiendas convertido en jefe de un bando al que fué sostén del opuesto. Cuando la agria y reñida que sostuvieron en España los clásicos con los románticos, tenían muy buena explicación semejantes conversiones en la fuerza arrolladora del nuevo sistema y en el descrédito á que vino su contrario. El romanti-

¹ Nació en Córdoba el 10 de Marzo de 1791. Hechos sus primeros estudios, en los que despuntó muy pronto su afición á la poesía, se consagró á la carrera de las armas. Conocido al estallar la guerra de la Independencia, así por su ardiente patriotismo como por sus exaltadas ideas liberales, del uno y las otras dió repetidas pruebas en sus obras literarias y en su vida pública. Cuando el famosísimo dictamen sobre la enajenación mental de Fernando VII vió seriamente comprometida su existencia, teniendo que huir emigrado á Inglaterra, de donde regresó á Gibraltar. En 1825 pasó á Italia; y no pudiendo establecerse en los Estados pontificios vino á refugiarse en Malta, y allí permaneció hasta que los primeros rumores de la revolución de Julio le decidieron á partir para Francia. En 1834, y con motivo de la amnistía general, pudo ya establecerse en Madrid, donde hizo representar al año siguiente su *Don Alvaro*. Encargado de la cartera de Gobernación en el Ministerio presidido por el Conde de Ofalia, hubo de