

el ideal cristiano al del paganismo; su figura, circuída de luz, ha pasado de las crónicas á la tradición como una de nuestras heroínas legendarias. Cabía, sí, en lo posible, no en las fuerzas de los autores, transformar este argumento, al modo que lo verificó Tirso con el de *La prudencia en la mujer*. Las inclinaciones todas, buenas y malas, de Retes y Echevarría contribuyeron á hacer de su *Doña María Coronel* uno de tantos dramas históricos, no destinados, por cierto, á la inmortalidad.



CAPÍTULO XII

EL DRAMA LÍRICO Y LA ZARZUELA

Voy á historiar ligeramente un género dramático en que, sobre no haber sido nunca los españoles muy afortunados, no entra tanto la parte literaria como la musical, siendo para el caso de secundaria importancia. La obra del poeta, cuando se une con la del músico, suele quedar obscurecida ó anulada, por ley constante de que sólo pueden enumerarse muy pocas excepciones en la historia del Teatro moderno. Concretándonos á la misma Italia, cuyo genio musical no ha conocido rivales, imponiendo á todas las naciones europeas su indiscutible soberanía, ¿no es cierto que en ella se debe lo principal á los Rossinis, Verdis y Donizettis, y lo accesorio á los Metastasio y Romanis? Y eso que la lengua italiana, por su armoniosísima estructura y por cierto derecho de prescripción, parece ser la hermana inseparable de la música, y participa más directamente de sus glorias y ventajas; sin embargo de lo cual nadie se fija apenas en el libreto de *Don Giovanni* cuando se juzga la ópera de Mozart, ni en los versos de Salvador Cammarano cuando se trata de *Il Trovatore*.

Otra cosa sucedía en las églogas pastoriles de los si-

glos XVI y XVII, donde la música solamente figuraba como adorno, y no indispensable; pero mientras en España ¹ siguió ostentando ese carácter desde Juan de la Encina hasta Lope de Vega y Calderón, alboreaba ya la ópera italiana con resplandores dignos de su futura grandeza. En el miserable olvido del arte nacional, que abarca todo el siglo XVIII, no faltó un Farinelli que entretuviera al público de Madrid, como Lulli lo hacía con el de Francia, mas sí un Quinault que aprovechase los encantos rítmicos de la poesía castellana. Proveyóse de real orden en el año 1800 que la letra de la ópera fuese española, sin que á nada bueno condujese la ejecución de esta providencia, infringida más tarde, desde 1808 hasta 1824, en que renació aquel simulacro sin vida, muriendo definitivamente en 1826 al establecerse en la corte la famosa compañía italiana presidida por Mercadante.

Sólo un recuerdo muy vago se conserva de las óperas españolas compuestas por el sevillano Manuel García (*El reloj de madera, Los ripios del maestro Adán, El poeta calculista*, etc.), que en 1803 hubo de dejar á su patria, consiguiendo así una reputación europea, no disminuída con los años. Sobre letra italiana componía en Barcelona, desde 1819 hasta 1827, el maestro Carnicer sus operetas, con las que alternó en 1824 *El triunfo del amor*, música de Saldoni y libro de D. José Allegret.

En 1832 escribió otra D. Mariano José de Larra, con el título de *El rapto*, puesta en música por el maestro D. Tomás Genovés, y que sólo merece recuerdo por la fecha y por el nombre de su autor, crítico y prosista tan eminente como mediano alumno de las musas. Bastantes años transcurrieron sin que á estos mezqui-

¹ La materia de que aquí trato está ampliamente dilucidada en un libro de que tomo parte de estas noticias: *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX. Apuntes históricos*, por Antonio Peña y Goñi. Madrid, 1885.

nos ensayos sucediesen otros de más valor; y por lo tocante á los libretos, no es poco significativo el que fuesen italianos los de las óperas compuestas por Eslava, el gran restaurador de nuestra música religiosa, entretenido por entonces en el género profano.

Boabdil, último Rey moro de Granada; tal era el título de la primera ópera seria rigurosamente española, original de D. Miguel González Auriolos y de Don Baltasar Saldoni, y desconocida del todo hasta que se cantaron (1845) algunos trozos escogidos en las reuniones de *El Liceo*. En el mismo año, y con mayores alientos, apareció *Padilla ó el asedio de Medina*, esfuerzo memorable para crear nuestro Teatro lírico que eclipsa todos los anteriores; elogio, en verdad, de bien poca significación. Al cabo el poeta, D. Gregorio Romero y Larrañaga, tenía algo de tal, aunque Espín y Guillén fuera más un proyectista arriesgado que un gran compositor, especialmente comparándole con Eslava ¹. Tres años antes (1842) de terminar su ópera había fundado Espín *La Iberia Musical y Literaria*, revista en que fraternalmente colaboraban literatos y músicos preparando el camino para la fundación de la ópera española. A igual designio respondía *La España Musical*, Sociedad que comenzó sus trabajos en 1847 bajo la presidencia de Eslava, y que no tardó mucho en morir.

Como resultado de una aspiración universal, y quizá también de las transformaciones porque iba pasando la escena patria en aquellos días, surgió casi de repente y sin preparativos la asendereada zarzuela, que tan extraordinario incremento cobró á partir de su misma infancia. ¿Podían satisfacerse con la zarzuela los deseos de tantos como suspiraban por la ópera española, ó

¹ De 1843 hay otra ópera, *Lanzas y medias lunas*, de un tal Scarlati, no mencionada por Peña y Goñi.

era el nuevo género un capricho sin transcendencia artística, sin más objeto que el de entretener á una multitud voltaria é ignorante? Muy divididos estaban y siguen estando los pareceres en el particular; pero, aparte prevenciones y apasionamientos, quizá la zarzuela no dista tanto de la ópera como dan á entender algunas diferencias innecesarias y convencionales, ni está tampoco encerrada en el estrecho círculo de las incongruencias bajo-cómicas; porque así como hay óperas bufas, así hay zarzuelas serias, por lo menos en los límites del arte y de la posibilidad, aparte de que ya veremos más de un ejemplo en la breve enumeración que comportan las proporciones de este capítulo.

Tiene Peña y Goñi por fundador ó restaurador de la zarzuela al maestro Hernando, y con él, aunque en menor escala, á los poetas Pina y Lumbreras, que le escribieron el libro de *Colegialas y soldados* (1849). Siguiéronse después el de *El duende*, original de Luis Olona, con música del mismo Hernando, y otros y otros sinnúmero, hasta el punto de que, no hallándose desahogado el nuevo género en los teatros existentes, ni siquiera en el del Circo, inaugurado más tarde por una Sociedad artística, llegó á entronizarse definitivamente en el que llamaron *Teatro de la Zarzuela*, abierto por vez primera en 6 de Octubre de 1856. Para entonces estaba en su período álgido el furor zarzuelero, no sólo entre la plebe literaria y los traductores adocenados, sino entre los más egregios representantes de la dramática española, comenzando por Ventura de la Vega, Rubí, García Gutiérrez y demás rezagados de la grey romántica, y concluyendo por Ayala, Eguílaz, Selgas y Tamayo.

Entre ellos cultivaron la zarzuela con mayor afición Ayala y Ventura de la Vega, autor el último, con Barbieri, de *Jugar con fuego*, celeberrima en sus días, y de *Estebanillo*, *Las piernas azules*, etc. El nombre de

Eguílaz va unido al de *El molinero de Subiza*, aunque en esta zarzuela exceden los primores musicales á los literarios.

Muchos más poetas cedían al empuje de la corriente, pero sin reportar tan buen resultado práctico como Camprodón, los Olonas, y otros autores de última fila, cuyos triunfos hacían suponer en la zarzuela fines y orígenes populacheros. Camprodón, que poseía todo el amor al trabajo, propio de los hijos de Cataluña, logró el privilegio de ver generalizadas sus obras por todas partes, y juntamente el de ganar más oro en poco tiempo que los tenidos por reyes de la escena. *El dominó azul*, *Los diamantes de la corona*, *El diablo en el poder*, *Quien manda manda*, *Los dos mellizos*, *Marina*, *El diablo las carga* y *Una vieja*, productos los unos de su vulgar ingenio, desperdicios los otros del moderno Teatro francés, en el que entró á saco como por derecho de conquista, dicen con harta elocuencia lo que puede á veces la fortuna, ayudada de la laboriosidad y las circunstancias. Por lo demás, algunas desatinadas ocurrencias de Camprodón hicieron raya y han quedado en proverbio.

Quizá era más poeta el autor de *Don Simón*, *Los Magyares* y *Catalina*, Luis Olona, cuyas aficiones predominantes no le impidieron cultivar la comedia de costumbres y el drama histórico, aunque demostrando bien escasa aptitud para el uno y la otra. Las zarzuelas de Olona, que ascienden á un número prodigioso, beneficiadas por diferentes músicos estuvieron en boga durante muchos años (testigo las popularísimas coplas de *Don Simón*); unas veces, como aquí, por el verso y la música, otras por el verso sólo, y otras por sola la música, como en el consabido fragmento de *El postillón de la Rioja*.

D. Luis Mariano de Larra, que alcanzó en sus mocedades el furor zarzuelero, se aprovechó de él en obras como *Un embuste y una boda*, *Todos son raptos*, *El bar-*

berillo de Lavapiés, Chorizos y polacos y Juan de Urbina. En una de las no enumeradas, *La conquista de Madrid*, se ve prácticamente demostrado cómo la zarzuela no es esencialmente cómica ni bufa, sino que admite todo linaje de conflictos, intereses y pasiones, sin excluir los más trágicos.

No seguía tales rumbos D. José Picón, el regocijado autor de *Pan y toros* (1864), libro lleno de naturalismo y vida, de contrastes estudiados y escenas al aire libre, y en el que hay algo que recuerda los sainetes de D. Ramón de la Cruz, subido de punto por la maravillosa interpretación de Barbieri. Es el genio cómico á la española, trasladando de las plazas á la escena sucesos, diálogos y pormenores sin mutilación ninguna en su originalísimo conjunto; genio de que son más desmayados resplandores *Un viaje á Cochinchina, Memorias de un estudiante y Anarquía conyugal.*

Vino á dar nueva forma y representación á la zarzuela con su *Teatro político y social* D. José Gutiérrez de Alba, cuyas intencionadas *revistas* de años y acontecimientos eran en la escena claros y visibles indicios de la revolución futura, en el período inmediatamente anterior á Septiembre de 1868. Los desaciertos de la corte, las torpezas y ambiciones de los hombres públicos, el bizantinismo en la política y en las costumbres, aparecen aquí fotografiados con harta fidelidad, juntamente con ciertas enormidades de filosofía progresista en estilo tabernario, que denuncian la penetración y el *aticismo* del poeta. En *Las elecciones de un pueblo, Afuera pasteleros, ¿Quién será el rey?*, hay abundantes pruebas de todo, y muy especialmente en la *Revista de un muerto*, en cuyos coros se admiran frases de tan exquisito gusto como las siguientes cantadas por los estudiantes de Madrid:

Con el airecillo
de nuestros manteos
se ponen furiosos
carlistas y neos.

El afán por las zarzuelas se extendió por toda la Península contagiando á las literaturas independientes, como la catalana, cuyos poetas, Víctor Balaguer, el trovador de Montserrat, y el famoso *Serafi Pitarra* (D. Federico Soler), cultivaron el género aunque sin gran resultado. No faltó quien se opusiera al torrente de la afición universal, y sobre todo el novelista Alarcón, que con verdadero encarnizamiento hizo la autopsia de la pobre zarzuela en un artículo célebre, considerándola fuera del arte y como una aberración del gusto, opuesta á todo progreso musical y literario. Por lo tocante al literario, recordaba los nombres de los libretistas más conocidos, haciendo resaltar la circunstancia de no haber entre ellos un dramático eminente, como si no fuese á veces un estorbo esa misma cualidad para sobresalir en el teatro ligero y familiar.

El único fundamento de tales acusaciones era, como siempre, el abuso entrañado en todos los exclusivismos; pero, bien lejos de disminuir éste cuando tan recios ataques le dirigía Alarcón, fué tomando cada día más cuerpo, hasta que el capricho, la moda y el prurito de imitación dieron vida á los *Bufos*, inaugurados con la representación de *El joven Telémaco* (22 de Septiembre de 1866), libro de Eusebio Blasco y música de Rogel. Como si por coincidencia funesta hubiesen venido á mezclarse las heces del arte con las de la política, poco después, y cuando la patria se desangraba entre las saturnales de una revolución sin ejemplo, penetraban en Madrid las frivolidades de Offenbach, é invadían la escena impúdicos engendros con chistes semejantes al sarcasmo, que cumplían así la triste ley de todas las decadencias. *Pepe Hillo, Genoveva de Bravante, Pascual Bailón* y otras mil rapsodias á este talle, alcanzaban el aplauso que no se concedía al creador de *Un drama nuevo*; y como fin supremo al que debía sacrificarse todo, incluso la moral y las con-

veniencias sociales, se estableció el omnipotente *hacer reir*.

En estos últimos años se ha visto reaparecer el género cómico-lírico, inundando los teatrillos de función por hora con todo linaje de despropósitos ramplones y bufonadas arlequinescas, producto ruín de los intoncos sietemesinos del Parnaso, ó, como dice el Sr. Cañete, *bazofia antiliteraria* con que se va extragando el gusto estético de nuestra sociedad. Las *revistas* callejeras, las alegorías absurdas y sin ingenio, las parodias indecedentes, las sátiras políticas, en que el odio y la mala intención ocupan el lugar del mérito artístico; todos los delirios, en fin, que puede engendrar la imaginación enclenque de una turba de poetastros reñidos con el decoro y el sentido común, constituyen hoy un peligro constante para la moralidad pública, y un obstáculo para el progreso de la literatura dramática nacional.

Causa rubor el hecho de que las piezas teatrales más disparatadas, de más burda estofa, y en que ni siquiera se satisfacen los preceptos elementales de la versificación y la rima, sean también las que, en alas de la música fácil y pegajosa, han llegado al oído de todos los españoles como tormento ó como halago. El número colosal de representaciones de *La gran vía*, (que, sin embargo, no es, ni con mucho, lo peor en su especie) hace formar idea bien triste del vulgo que aplaudió aquel engendro para aplaudir después otros más miserables.

Del acervo de poetas, digámoslo así, forjadores de coplas absurdas y esperpentos cantables hay que separar á unos pocos ingenios de cepa castiza, que componen donosos sainetes, lindas zarzuelas y cuadros líricos de carácter más elevado. Ricardo de la Vega (*¡A los toros!*, *La canción de la Lola*, *De Getafe al Paraíso*, *ó la familia del tío Maroma*, *Novillos en Polvoranca*, *ó los hijos de Paco Ternero*, *Pepa la frescachona*, *ó el co-*

legial desenvuelto, *El año pasado por agua*, *A casarse tocan*, *ó la misa á grande orquesta*, *Bonitas están las leyes*, *ó la viuda del interfecto*, *El señor Luis el Tumbón*, *ó despacho de huevos frescos*), Javier de Burgos (*Política y tauromaquia*, *Cádiz*, *Trafalgar*), Novo y Colson (*Todo por ella*), Tomás Luceño y Vital Aza, dejando aparte á los creadores de *La tempestad* y *El anillo de hierro*, saben hallar el efecto cómico, el chiste inesperado y la nota patriótica y popular, sin valerse, por lo común, de recursos ilícitos y groseros.

Terminaré diciendo cuatro palabras sobre los últimos progresos de la ópera española. Entre las Sociedades fundadas con objeto de fomentarla merece atención el *Centro Artístico y Literario*, que por los años 1868 y 69 logró dar nuevos pasos en el difícil camino valiéndose de un certamen público, en el que fué premiado el maestro Zubiaurre por su *Fernando el Emplazado*.

La representación de esta ópera en 1871 dió pie á los críticos de todas castas para que de nuevo disertaran sobre el consabido tema del Teatro lírico español, pecando casi todos de radicales en su optimismo ó pesimismo. Morphi, Castro y Serrano¹, Romero, Peña y Goñi, y otros muchos sostuvieron el debate en diverso sentido, distinguiéndose los pesimistas por exageraciones que, juntamente con los argumentos, resume Peña y Goñi en esta forma²: «Por supuesto que, á decir verdad, los autores de los escritos citados tienen razón que les sobra. Son tantas las dificultades que encuentran, tantos los requisitos que, según ellos, son, no sólo necesarios, sino indispensables, que te confieso con franqueza (*el articulista habla con un amigo*) se requiere un valor

¹ Léanse las cartas de uno y otro en *La Ilustración Española y Americana* (año 1871).

² *Cartas acerca de la cuestión de la ópera en España*, dirigidas á Mr. Karl Pitters. (*La Ilustración de Madrid*, año II, número 35.)

heroico para no desfallecer bajo el peso de tan terribles augurios. Se ha presentado este problema como un fantasma aterrador, como un verdadero *coco* destinado á llevar el espanto, el *sálvese quien pueda* á las animosas huestes de nuestra juventud musical.

»El libreto de la ópera debe versar sobre tal asunto, escribirse de esta manera; el corte de la música ha de ser así; los ritmos tendrán este carácter, la melodía aquel otro; el argumento no puede tratarse sino en tal ó cual forma; el compositor se ajustará á estas, aquellas y las otras reglas....

»En una palabra, voy á sintetizar los artículos que se han escrito hasta ahora, artículos que, si yo fuera suspicaz, me atrevería á creer obedecen á una consigna: la de matar la ópera española extraviando la opinión, presentando un cúmulo de dificultades insuperables, llevando el asunto á un terreno absurdo, hablando de épocas *generadoras*, de Calderon, Tirso, Moratín y todos nuestros célebres autores dramáticos, cuando de lo que se debía hablar es de la melodía, armonía é instrumentación...¹»

Hay aquí alguna especie que no necesito rectificar ahora; pero es bastante justo el concepto que de la ópera nacional da el crítico, oponiéndose á los que todo lo querían español, sin exceptuar la procedencia de los asuntos, como si Guillermo Tell hubiese nacido en Italia, y como si en esta parte no fuesen propiedad nuestra *El Trovador* y *El barbero de Sevilla*. «El arte, añadía Peña y Goñi, es cosmopolita, no admite nacionalidades. Lo que aquí necesitamos es la implantación de la ópera escrita por compositores españoles.» Fórmula exacta si va en ella incluida la composición poética juntamente con la musical.

¹ *Cartas acerca de la cuestión de la ópera en España*, dirigidas á Mr. Karl Pitters. (*La Ilustración de Madrid*, año II, número 35.)

Aquello de que con cuatro producciones como *Fernando el Emplazado* habría suficiente para formar la ópera española, no pasa de hipérbole inspirada por la irreflexión, porque más de cuatro no inferiores en valor absoluto se han ensayado desde entonces¹, sin conseguir, á lo menos en su plenitud, el suspirado objeto.

Dejando á los músicos para hablar de los poetas, toca el primer puesto, por razón de antigüedad, á don Antonio Arnao, que ya en 1859 obtuvo un premio de la Academia Española con su *Don Rodrigo*, en el que alguien vió renacer los laureles de Metastasio. Al ingresar en la mencionada Corporación disertó Arnao sobre el drama lírico y las condiciones que para él posee la lengua castellana, y años después hizo aparecer casi simultáneamente *Las naves de Cortés*, *La muerte de Garcilaso* y *Guzmán el Bueno*. No desatendió Arnao las leyes de la versificación, necesarias en un drama lírico, pero le faltaba el conocimiento de la escena y el fuego de la inspiración; y reduciendo lastimosamente las proporciones del libreto, producía óperas homeopáticas, como las llamó en cierta ocasión un revistero, sin vigor, sin nervio y sin interés.

Junto á Arnao debe figurar D. Mariano Capdepón, que ha publicado una serie de dramas líricos (aprovechados en parte por diferentes compositores) para demostrar en la práctica las excelencias rítmicas y melódicas de nuestra lengua. El propósito del poeta quedó muy bien realizado en *Roger de Flor*, *El Cid*, *Escipión*, *El bandido*, *Mitridates*, *Raquel*, *El Comunero*, *Una venganza* y *Pedro Gil*.

La copiosa vena de Marcos Zapata, el más lírico de

¹ Bien reciente está el estreno de *Los amantes de Teruel*, por el maestro Bretón. El distinguido músico y escritor de Barcelona D. Felipe Pedrell, acaba de componer la trilogía, en tres cuadros y un Prólogo, *Los Pirineos*, sobre el libro catalán de D. Víctor Balaguer.

nuestros modernos dramaturgos, ha invadido también el campo de la zarzuela seria, después de recorrer el del drama, y siempre con la misma fogosidad constante y personalísima. En el compositor Marqués ha hallado Zapata un digno intérprete de sus versos; mas, descontando la parte de gloria debida al músico, pocos libretistas superarán al autor de *Camoens*, *El anillo de hierro* y *El reloj de Lucerna*.

Antes que Zapata se había dado á conocer Ramos Carrión con el arreglo de *Marina*, que sirvió á Arrieta para transformar en ópera una de sus zarzuelas más inspiradas y populares. Sobre los libretos de *La tempestad* y *La bruja*, puestos en música por Chapí, es unánime y muy lisonjera para el poeta la opinión de los inteligentes, que admiran en él la intensidad de los efectos escénicos y la maestría en los pormenores de la metrificación. Ojalá no estuviesen unos y otros deslucidos por ciertas tendencias que no puedo menos de reprobar. Por lo demás, Ramos Carrión no se aficiona exclusiva ni preferentemente al género serio, sino que desde muy antiguo paga tributo á las variedades bufa y de espectáculo; baste citar, como testimonio reciente, *Los hijos del capitán Grant*.

Quedan preteridos otros libretistas, pero ninguno que con tan sincero y perseverante propósito trabaje en esta empresa de vigorizar nuestro incipiente teatro lírico, cuyo nacimiento, atendidas todas las circunstancias, quizá preludie una época de total emancipación é inesperados triunfos.

¿Es esto posible? ¿Hay medios para llegar á su fácil y pronta consecución? Creo firmemente que sí, y que la parte más espinosa del camino está ya recorrida, aunque resta la más larga por andar. No es infundada la esperanza de que tras los compositores de hoy vendrán otros, con más precedentes y menos dificultades, á consolidar y concluir su obra, como ha sucedido en naciones menos favorecidas por la naturaleza y por

el arte. Dicho se está que, siendo nuestro romance un instrumento tan admirablemente flexible y poderoso, no han de faltar libretistas cuando nazca un Auber ó un Gounod. ¿Qué tiene que ver en este punto nuestra inagotable versificación, igual á la italiana y superior á todas las restantes, con la monotonía fatigosa y estridente de la francesa? La lengua de Calderón y de Cervantes, grave, sonora y dócil en la expresión de los más encontrados efectos, no alcanza la suavidad pastosa, pero también indolente, de la del Petrarca; y, sin embargo, quizá ese aparente defecto sea una nueva perfección para el drama lírico, como no se quiera encerrarlo en el carril de las ternezas bucólicas y los amorios mitológicos, á la manera de Quinault.

¿Y los argumentos? Nimiedad sería pedir que todos estuvieran basados en la historia ó las tradiciones patrias; pero, admitida la amplia libertad de que disfrutaron Lope de Vega, Calderón y sus imitadores, con ser los más acabados intérpretes de nuestra nacionalidad, ¿cuántos tesoros no quedan por descubrir en ese mismo Teatro, en las consejas del pueblo, en las historias locales y en los buenos poetas líricos y dramáticos de la última época? ¿No nacieron de *Don Alvaro* y *El Trovador*, dos óperas de Verdi? Este procedimiento ha de ser el más conducente para el progreso del Teatro lírico; y en cuanto á la propiedad y variación conveniente de las rimas, no queda mucho que hacer á los futuros poetas. Cuando llegue á la altura que en otros países el arte de Rossini y de Mozart, ningún obstáculo, y sí muchas ventajas, le ofrecerá la Poesía para dar cabo con su fecunda unión al edificio, tantas veces comenzado, de la ópera nacional.

La falta de oportunidad y de espacio me vedan el planteamiento de los múltiples problemas á que han dado origen las teorías revolucionarias y el ejemplo de Wagner, y por igual motivo me abstengo de terciar en la flamante polémica sobre la ópera en prosa, tema

complejo y que no se resolverá tan pronto ni en sentido tan radical como pretenden los idólatras y los enemigos de la versificación lírico-dramática.



CAPÍTULO XIII

PROSA LIGERA

«El Padre Cobos» y los periódicos similares. — Selgas, Suárez Bravo, Gabino Tejado, «Velisla», Castro y Serrano, Liniers, F. Bremón, Ortega y Munilla, Frontaura, Ossorio y Bernard, Fernández Flórez, Martínez Pedrosa, Eduardo del Palacio, Taboada, Mas y Prat, Rueda, E. Sepúlveda, Abascal, Cavia, Valbuena, etc.

VA dije en otra parte que el antiguo género de costumbres, manoseado por los que no servían para otra cosa, envejeció rápidamente, dejando en pos de sí copioso rastro de legajos inútiles y soñolientas páginas; pero la tradición de Larra y Mesonero Romanos no se interrumpió bruscamente, sino que se ha ido transformando á par con el periodismo y con lo que, en general, puede llamarse *prosa ligera*.

Comencemos por la fecha perpetuamente célebre del bienio progresista (1854-56), que dió vida indirectamente al Juvenal anónimo, pesadilla de Ministerios embrionarios, terror de la patriotería acéfala, y museo de gracias para llorar y reir, llamado *El Padre Cobos*. Vivos están en la memoria de cuantos lo alcanzaron los procesos jurídicos ó al aire libre, murmuraciones picantes, quejas, encomios y apoteosis de que simultáneamente era objeto aquel órgano de la opinión