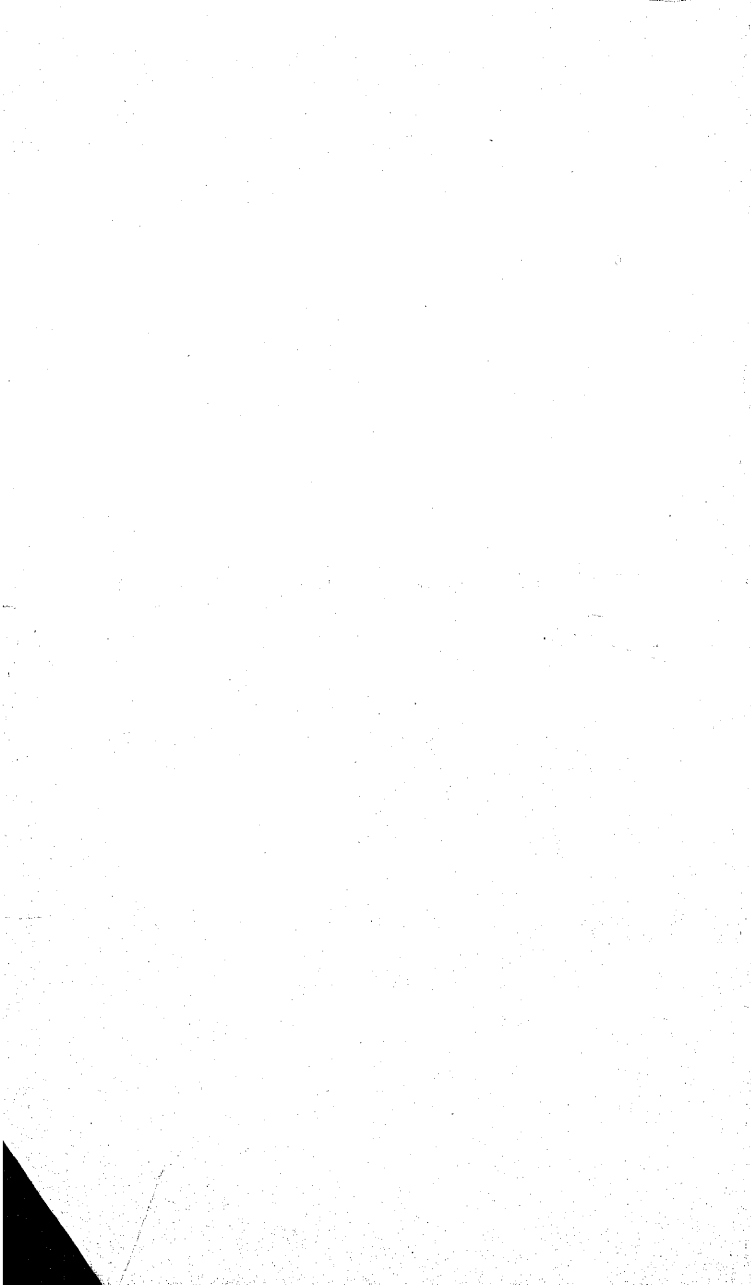


MARTÍNEZ DE LA ROSA



PERSONAJES ILUSTRES

MARTÍNEZ DE LA ROSA

ESTUDIO BIOGRÁFICO

POR

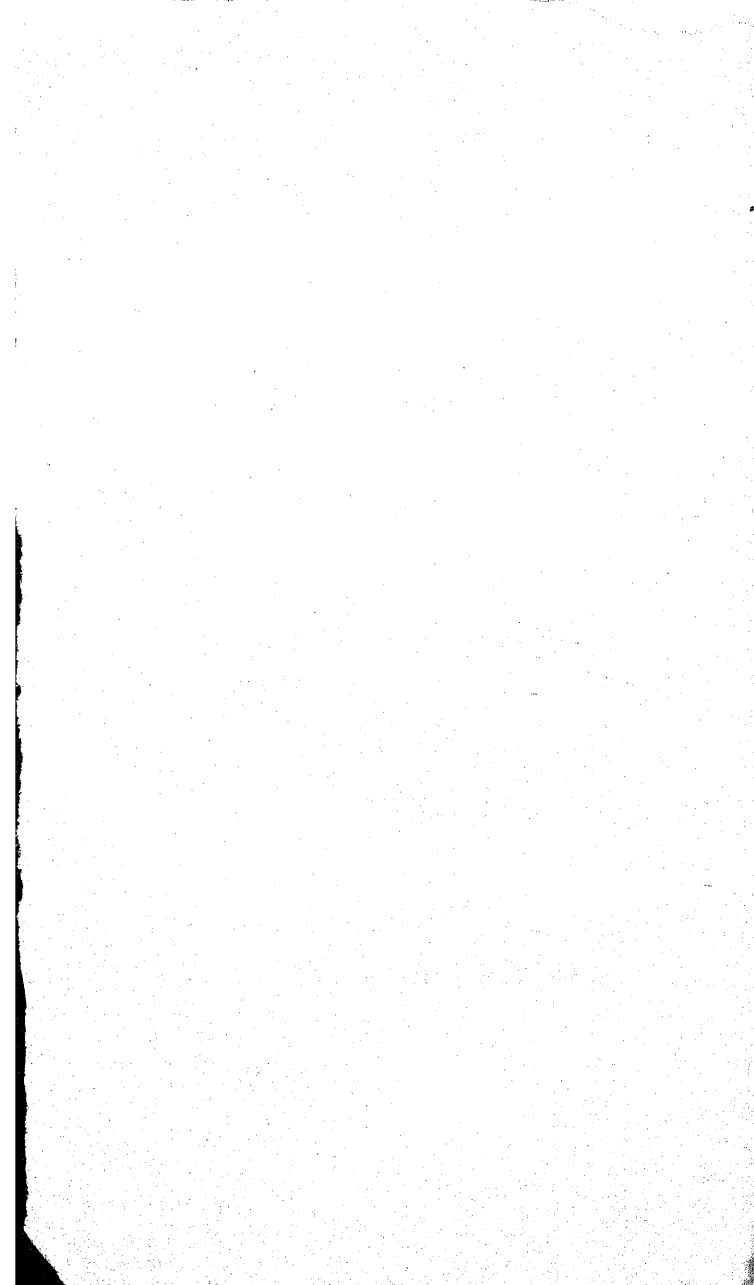
M. MENÉNDEZ Y PELAYO

MADRID

COMPANÍA DE IMPRESORES Y LIBREROS

Á CARGO DE D. A. AVRIAL

San Bernardo, 92



D. FRANCISCO MARTÍNEZ DE LA ROSA

Si hay ingenio alguno que patentemente y con el ejemplo demuestre lo falso de la teoría de los *medios* cuando se la extrema y saca de su quicio, es sin duda Martínez de la Rosa. Hijo era de Granada, y amante de ella, y con todo, fuera necedad buscar en sus obras el más leve reflejo de las cualidades que hemos dado en tener por características de la fantasía meridional y de la poesía andaluza. Cualquier extranjero imaginaria, al oír mentar á un poeta granadino, que iba á encontrar en sus obras brillanteces de color y lozanías de imaginación, todo género de misteriosos efectos de la transparencia y

limpidez del aire, de la recóndita virtud inspiradora de la luz, y de las pompas geniales de la primavera. ¡Y cuánto se engañaría, sin embargo! Porque así la fantasía plástica como la ideal y soñadora están, por igual, ausentes de los versos de Martínez de la Rosa, ingenio todo timidez, buen sentido y medida, de quien, á no saberlo, nadie de fijo sospecharía que nació bajo las torres de la Alhambra, y que apacentó por primera vez sus ojos con el espectáculo de aquel terreno paraíso de la Vega, para atalayar el cual levantaron los genios en la colina frontera aquel irregular y hechizado alcázar, rico de caprichosas hermosuras.

Quizá una circunstancia explique parte del misterio. No había nacido el poeta, ciertamente, para intérprete del cariñoso hablar de una naturaleza pródiga, que convida á toda hora con los inmortales tesoros de su seno, en líneas, en colores y en sonidos. No había nacido tampoco para encariñarse con reliquias de grandezas muertas, y sumergir su alma en el alma de lo pasado, que de esta suerte adquiere vida y voz nueva en los metros del poeta que se ensimisma con ella. A lo cual ha de añadir-

se que nació en el siglo de la poesía prosaica, y en un pueblo que había perdido su antigua vena artística, sin encontrar tampoco la nueva.

Martínez de la Rosa, pues, aunque ingenio andaluz, era ingenio del siglo XVIII, y su filiación no es ciertamente de Lucano y de Góngora, ni siquiera de Herrera y de la escuela de Sevilla, sino de Luzán, de Moratín y de Meléndez. Sus cualidades más señaladas eran un buen gusto, algo estrecho, no tan instintivo como formado y nutrido por el estudio; cierta templada armonía de facultades é inclinaciones; facilidad agradable y diserta; cordura en todo, y horror á los desentonos y á las exageraciones: limpieza algo monótona de ejecución; estilo fácil y más desleído que preciso, sin nada en que tropiecen los ojos ni el oído, pero también sin nada que suspenda ni arrebate: rectitud de ideas, de la que sirve para el uso vulgar de la vida, cuando corren los años por cauce desembarazado y ameno, pero no fortaleza moral de la que brilla en las obras heroicas de la vida y del arte; cierto aroma de pureza y sencillez, muy agradable á veces, si no tuviera trazas de afectada; forma correc-

ta, sin ser perfecta; retórica, sin ser clásica; racional, sin ser profunda, algo tautológica, enervada por los epítetos, las amplificaciones, la adjetivación vaga y las frases hechas; forma, con todo eso, muy elegante y muy delicada á veces, aunque por la penuria de imágenes y de expresiones gráficas, pintorescas y vibrantes, suele parecer prosa elocuente más bien que verdadera poesía; á lo cual se añade cierta muelle dejadez en el ritmo, que nunca, aun en los versos líricos, alcanza en él el carácter de verdadero canto.

Pensaré quien haya leído lo que voy escribiendo, que hago coro con los detractores de Martínez de la Rosa, y que me dejo llevar de la vulgar corriente que hoy le olvida ó le desdeña, después de haberle puesto, cuando vivo, á la cabeza de nuestros literatos. Y sin embargo, se engañará mucho quien tal piense, porque todavía me parece más injusta la desestimación actual que lo fué el exceso encomiástico de otros tiempos. Y diré más; y es que si hoy se lee poco á Martínez de la Rosa, no es tanto porque sus obras hayan envejecido y carezcan de condiciones de vitali-

dad (que á su manera las tienen), como porque el gusto literario en España ha ido de mal en peor, desacostumbrándose cada vez más los paladares á todo lo elegante y discreto. Quizá apurando y sutilizando mucho los términos, haya que convenir (y yo convendré sin grande esfuerzo) en que Martínez de la Rosa es poeta mediano, pero con aquella medianía que Horacio, á otro propósito, llamó *dorada: aurea mediocritas*; y que por sí sola ha bastado para separar de la plebe artística á muchos poetas de todos tiempos y naciones. Y aun puede sostenerse que más de una vez, en alguna de sus poesías líricas (v. g., en la *Elegía á la muerte de la duquesa de Frías*) y en tal cual obra dramática, como *La conjuración de Venecia*, Martínez de la Rosa parece traspasar los linderos que separan á los escritores medianos de los de índole superior, y al talento de ejecución del verdadero ingenio. Y añadiré que, comparado Martínez de la Rosa con los demás poetas españoles del siglo pasado, al cual por su educación pertenece, es, aunque inferior en nervio, robustez y potencia lírica á otros, más sencillo y apacible que nin-

guno, y siente mejor cuando siente de veras. Yo no sé si Cienfuegos era hombre muy sensible y apasionado; pero en sus versos me parece un declamador frenético. Quintana era un alma tan árida como los desiertos de la Libia, y el vacío de todo afecto reposado é íntimo llenábase en él con enconos revolucionarios y pasiones políticas, á las cuales aplicaba todas las fuerzas de su voluntad y de su numen, centuplicando así la arrogancia y el brío de sus odas. Los rasgos de ternura, y aun de delicadeza moral, que tiene Moratín en *El Sí de las Niñas*, quizá nos agradan, más que por lo que son en sí, por lo mucho que contrastan con la general y prosaica moderación epicúrea del ánimo del poeta. En suma: los afectos andan tan raros como las imágenes, en la poesía del siglo XVIII, por lo mismo que no ha habido otro en que más se hablase de sensibilidad, y en que más de moda anduviese el tipo del *hombre sensible*. Cada cual habla más de aquello de que más carece, y cuando la realidad falta, es género de consuelo querer suplirla con palabras. En Martínez de la Rosa, alma cándida y buena, cabían afectos sinceros y dulces,

y sabía expresarlos natural y lindamente, por lo cual venía á ser entonces legítimo poeta de sentimiento; pero abusando otras veces de esta misma cualidad suya, solía degenerar de sentimental en *sensiblero*; lo cual le acontecía cuando no iba á buscar alegrías ó dolores en el inexhausto raudal del alma propia, sino que los pedía prestados á los libros, ó los inventaba en frío y forzando la máquina. Hasta su misma naturalidad degeneraba entonces en algo insulso y pueril, falsamente ingenioso, y á la vez candoroso y rebuscado.

Tuvo, aparte de esto, Martínez de la Rosa una ventaja y supremacía sobre los hombres del siglo XVIII, ventaja que no alcanzaron ni Quintana ni D. Juan Nicasio, y fué la de mayor tolerancia y espíritu más abierto á todas las innovaciones literarias. En este sentido, puede decirse que es poeta de transición, poeta ecléctico, y que con menos fantasía y menos habilidad para asimilarse lo ajeno, ocupa en nuestro Parnaso lugar algo parecido al de Casimiro Delavigne en Francia.

El ingenio flexible y ameno de Martínez de la Rosa se ejercitó en todos los géneros litera-

rios: en la poesía lírica, en la dramática, en la didáctica, en la épica de escuela, en la novela, en la crítica literaria, en la historia, y en la elocuencia política; y no obstante la inferioridad relativa y aún absoluta de muchas obras suyas, es de los autores españoles modernos que pueden recomendarse con menos salvedades para formar el gusto de los principiantes, porque su continuo esmero de dicción los enseñará á huir de la tosquedad y del desaliño, y sus defectos no son de los que han de contagiar á nadie en España, naciendo, como nacen, de pobreza y no de exuberancia de cualidades brillantes.

Dícese que Martínez de la Rosa es poeta clásico, y el último representante del clasicismo entre nosotros; y esto requiere alguna explicación, porque, dicho así, encierra tanta parte por lo menos de inexactitud como de verdad. Si por poeta clásico se entiende poeta sensato, correcto, estudioso, que piensa antes de escribir, que toma el arte como cosa grave, que medita sus planes y da su justo valor á las palabras, no hay duda que Martínez de la Rosa lo es, y por eso ha dejado cosas dignas

de ser leídas. Si se entiende poeta en quien la razón predomina sobre la fantasía, también le cuadra el dictado. Si se entiende ingenio amantado desde niño con la lección de los inmortales de Grecia y Roma, y de sus imitadores italianos, franceses y españoles, también podemos decir que Martínez de la Rosa era clásico, siempre con las imperfecciones y lagunas de la educación española de entonces (no es mejor la de ahora), y con el errado modo de entender la antigüedad que nos habían inoculado los franceses. Natural era que toda su vida juzgase la tragedia griega con el criterio de La Harpe, algo modificado, y de ninguna manera con el de Guillermo Schlegel, ni mucho menos con el de Ottfried Muller. Pedirle esto hubiera sido pedirle milagros que no estaba en su naturaleza el dar. Así y todo, algún progreso crítico hay, y muy notable, desde las *Anotaciones de la poética* hasta el excelente *Discurso preliminar* del *Edipo*.

Pero si con el calificativo de poeta clásico se quiere designar, no al que conoce y estudia los antiguos, y en alguna manera aspira á imitarlos, sino al que logra asimilarse su for-

ma más íntima, sustancial y velada á ojos profanos; al que roba al mármol antiguo la fecunda, imperatoria y alta serenidad, y el plácido reposo, con que reina la idea, soberana señora del mármol; al que procura bañar su espíritu en la severa á par que armoniosa, robusta y sana concepción de la vida, que da unidad al primitivo helenismo, al de Homero, Hesiodo, Píndaro y los trágicos, y que tanto le separa del postizo y contrahecho que vino después; al que habiendo logrado enamorar, vencer y aprisionar con abrazo viril esta forma indócil evocada del reino de las sombras, como la Helena del Fausto, hace brotar de su seno eternamente fecundo frutos de perfecta madurez y hermosura, que, no sólo regalan y deleitan, sino que nutren y vigorizan el espíritu, imponiéndole rítmica y ordenadora disciplina; forzoso es decir que no estaba guardada para Martínez de la Rosa tan alta gloria, y que tanto puede compararse su *Edipo* con el de Sófocles, como una estatuita de Pradier con la Minerva de Fidias. Nadie podrá, sin confundir lastimosamente los términos, poner á Martínez de la Rosa en aquella cohorte de ingenios,

pocos, muy pocos, *quos æquus amavit Jupiter*, es decir, á quienes se descubrió sin velo la hermosura ateniense ó latina, una de las cosas menos conocidas en el mundo, con andar éste lleno de sus falsificaciones y remedos. No es Martínez de la Rosa poeta clásico en el sentido en que lo son Fr. Luis de León, ó Andrés Chénier, ó Hugo Fóscolo, ó Leopardi, ó Goëthe en las *Elegías Romanas* y en la *Ifigenia*. Pero ¿á qué exponer estas teorías, ni motivar estas distinciones? ¿Quién las ha de leer, ni quién se ha de fijar en ellas? Ya sé que *canimus surdis*, pretendiendo inculcar doctrina literaria que nó sea idealismo histérico, mujeril y enfermizo, ni tampoco realismo trivial, de ese que se encuentra al volver de la esquina, y que por ningún lado cumple el religioso fin de depuración moral inseparable del arte. Soy, pues, de opinión, que quien tenga tal doctrina estética, debe guardársela en lo más profundo de su conciencia, y dejar pasar con frente impasible el raudal de la barbarie naturalista ó efectista que, después de todo, no es más que una de tantas plagas con que la Justicia divina visita á los siglos y á las razas de-

generadas, que pierden hasta el instinto de lo bello, al perder el de lo verdadero y el de lo bueno. ¡Buscar en el arte armonía, cuando lo que se busca es disonancia; buscar la paz del alma, cuando lo que se busca es la agitación y el tumulto de los nervios; buscar el reflejo de los universales, y el sello y la impresión de las leyes eternas é inmutables, cuando lo que se anhela y se persigue es lo particular, lo mudable, la aberración, el accidente; sustituir el interés de la curiosidad y el golpe mecánico y brutal del efecto al desarrollo lógico, con ser errátil, de la pasión humana; creer que el arte acaba en el conflicto y en el problema moral, cuando precisamente allí empieza, sin que esa lucha deba ser otra cosa que el prólogo necesario para que triunfe la perenne *sophrosyne*, y reduzca, domine y purifique los inferiores afectos de terror y compasión, levantando el alma de las miserias de la vida, con la majestad solemne de un cántico sagrado ó de una iniciación religiosa! ¿Qué hubieran dicho de nuestro arte los griegos que á Eurípides mismo, tan admirable para nosotros, le tenían por corruptor, y juzgaban lo

patético afeminación y enmuellecimiento del único arte digno de hombres libres?

Quizá parezcan superfluas tales reflexiones, al ir á juzgar á un dramático que, si dista mucho de los antiguos en el modo de concebir y ejecutar la tragedia, todavía difiere mucho más de los modernos. Pero nunca es inoportuno, y ahorra luego enojosos preámbulos, que el crítico deje consignado al principio de su tarea cuál es el modelo ó tipo ideal de arte sumo que él se ha formado y lleva en su mente, y que aplica luego, confesándolo ó sin confesarlo, absolutamente ó con limitaciones, á las obras ajenas. Y ahora procede ya hablar de Martínez de la Rosa, fijándonos principalmente en sus obras dramáticas.

Nació en Granada, en 1788, é hizo su educación en aquella Universidad, donde defendió tesis de filosofía analítica y condillquista, y regentó cátedras siendo muy mozo. Diéronle á conocer algunos juguetes literarios, v. gr., los epigramas de *El Cementerio de Momo*, que no anuncian ciertamente en el autor un émulo de Marcial, pero que, en la sosegada é insípida vida literaria de una ciu-

dad de provincia á fin del siglo XVIII, debieron de parecer una maravilla, sobre todo comparados con las insulsas sátiras del canónigo Amato Benedicto. La guerra de la Independencia vino á sacarle de la oscuridad, y le llevó á Cádiz con honrosas comisiones de la Junta de Armamento y Defensa de Granada.

Su primero y brillante ensayo, á la vez patriótico y literario, fué un canto á la segunda defensa de Zaragoza, presentado á un certamen que abrió la Junta central, y de que fueron jueces Quintana y Jovellanos. Es poesía quintanesca, menos entonada que la del maestro y de menos audacia lírica. Concentración y sobriedad, no hay que buscarlas en aquella era.

En el teatro de Cádiz se estrenó Martínez de la Rosa durante el cerco, con una comedia ó más bien juguete cómico de circunstancias, *Lo que puede un empleo*. El corte es moratiniano; la acción sencilla hasta rayar en insulsa. El diálogo natural y rápido, y dos ó tres caricaturas trivialísimas, en que el público creyó reconocer á un eclesiástico y á un Marqués muy famosos en Cádiz por sus extrava-

gancias políticas, dieron efímera popularidad á esta obrilla, animándose con esto Martínez de la Rosa á emprender otra de más empeño. Por entonces había contraído amistad con el clérigo D. Antonio Saviñón, versificador robusto, traductor admirable de dos ó tres tragedias francesas é italianas, con las cuales alcanzó Máiquez sus mayores triunfos: *La muerte de Abel*, *Roma libre*, *Polinice ó los Hijos de Edipo*. Alfieri era el ídolo de Saviñón, como lo era ó lo había sido de Cienfuegos, de Quintana, de D. Dionisio Solís; como lo era de todos los literatos de entonces, no sólo á título de poeta eximio, sino de propagandista y vindicador de libertades estoicas y espartanas. Llamábanle el *poeta de los hombres libres*, y su nombre y sus tragedias eran casi una bandera revolucionaria.

Hoy todo esto ha pasado, y Alfieri, aunque estimado siempre, es cada día menos leído, aun en Italia. Nadie le niega elocuencia adusta y viril energía, pero fáltanle otras cualidades, casi todas las que constituyen al poeta trágico, como que la dedicación de Alfieri á la tragedia no nació de impulso genial, sino

del esfuerzo poderoso de su voluntad avasalladora y terquísima. Su índole, cuya raíz era la fuerza personal é indómita, parecía predestinarle á la oratoria ó á la poesía lírica; por eso son líricas ú oratorias las únicas bellezas de sus dramas. Alfieri no podía hacer cosa mediana; gran poeta, pero poeta inflexible y de una sola cuerda, al modo de Quintana, no acertó como el nuestro con su forma propia y adecuada de expresión, y concentrando todas las potencias de su férreo espíritu en un género que no era el suyo, creó un teatro que, fuera de *Mirra* y de *Saul*, no tiene una sola obra verdaderamente dramática. Los buenos trozos de Alfieri se admiran como trozos de un tratado de política ó de un discurso tribuncio; los diálogos como esgrima dialéctica ó gimnasia de concisión; el conjunto como expresión de un alma patricia, indómita y soberbia, que veinte años más adelante hubiera adolecido del mal de Byron, pero que viviendo en el siglo XVIII no podía ser cantor del egoísmo satánico, sino de cierto republicanismo abstracto. En nada se advierte tanto la flaqueza dramática de Alfieri como en la parte

de caracteres. Hízolos todos (sin más excepción que el de *Mirra*, que es un caso patológico) á imagen y semejanza suya, ceñudos, *atediados*, estóicos, secos, sombríos y avaros de palabras. Así son todos: tiranos, conspiradores, esclavos, mujeres.

Todas estas sombras, movidas por una sola voluntad, que es la del autor, van tejiendo una fábula, no ya sencilla, con la casta sencillez de la tragedia griega, sino monótona y desnuda. Por horror á los confidentes de la tragedia francesa, hablan solos; por horror á las amplificaciones, cuando dialogan, parecen arrancarse unos á otros las palabras, que suelen ser monosílabas, á ejemplo de Sénea el trágico. Por horror á la molicie de las arias metastasianas, hablan en versos asperísimos, broncos y desapacibles. Y lo que hacen y dicen suele reducirse á procurar la muerte del *tirano*. Este tirano no es el que los griegos llamaban así, es decir, el demagogo que en una república libre compra á una facción con dones ó con halagos, y usurpa, prevalido del favor popular, la autoridad suprema, que luego suele ejercer bien y rectamente, á pesar de

los ilícitos medios con que la adquirió. Alfieri no entiende de tiranos artísticos y simpáticos, de la familia de Pisistrato ó de Lorenzo el Magnífico. Su tirano es el *tirano* abstracto, un ente de razón, que vaga por las galerías de su palacio desierto, meditando el mal por el placer de meditarlo, y profiriendo sentencias de muerte y exterminio, hasta que en el quinto acto le quitan de enmedio varios conspiradores, no menos abstractos que él.

Tal era el tipo de tragedia que Martínez de la Rosa tenía á la vista, y que aspiró á realizar, buscando en los anales patrios algún asunto donde hubiera tiranos y rebeldes. *La vida de Padilla* resultó lo que no podía menos de resultar: una declamación política con nombre de tragedia.

Y sin embargo, ¡qué asunto tan maravilloso! Pero para darle su propio y nativo color, hubiera sido precisa la amplia forma del drama histórico, como los de Shakespeare ó como el *Goetz de Berlichingen* de Goëthe. Y para esto era necesario, ante todo, tratar el asunto con desinterés estético, y no poner en boca de doña María Pacheco los discursos de Muñoz

Torrero ó de D. Agustín Argüelles, ya que no ha habido en el mundo dos revoluciones idénticas ni se ha realizado nunca la revolución abstracta y ontológica, sino agitaciones distintas en cada siglo y en cada raza. Una sola cosa persiste: el fondo esencial de la naturaleza humana. Todo lo demás, ideas, costumbres, motivos, intereses, para no hablar de accidentes más secundarios, pasa y se muda; y nunca será poeta dramático quien no acierte á comprender de un golpe lo que hay de eterno y lo que hay de temporal en cada acción humana. Si sólo se atiende á lo temporal, la obra resultará arqueológica é indumentaria, cargada de pormenores, pero fría y á veces incomprensible. Si sólo se atiende á lo universal, la obra resultará abstracta, vaga, desapacible, puro razonamiento, tesis de escuela, fórmula química, pues ¿qué otro *substratum* útil para el arte nos dejará la humanidad, si por una operación intelectual la separamos del medio en que vive y la vamos despojando una á una de todas las galas con que la han adornado los siglos? Gloucester podrá tomarse por tipo de la ambición fiera y

del tirano hipócrita y cauteloso, pero además es inglés y del siglo xv, y además es él, quiero decir, es Glocester, 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 sér que tome por oficio ó 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 ó 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 gabe-

las 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 Sièyes, 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 exigen-

cias 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 tal invención fuera lícita, ¿qué cosa más inverosímil para atribuída 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 doctor 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, arro-

jándose 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 tragico-media 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 al modo de Alfieri 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 Villabráxima y la oratoria desgredada de aquellos frailes populacheros, ora imperia-

les, 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 reac-

ción 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 amigos llamaron *apostasía*, 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 cuyo 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 afa-
nes políticos para distraer á Martínez de la Rosa del suave comercio de las Musas, puesto que á fines de 1821 dió á la escena, con gene-

ral regocijo, una discreta comedia de costumbres, intitulada *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 el teatro; 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 los 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 amores 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 esas 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. A 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 *La Mogigata*, sino en la crítica literaria de *El Café*, y en aquella inestimable joya de arte que se llama *El Sí de las Niñas*; obra si no sentimental, á lo menos grave, *terrenciana* 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 Mo-

ratón 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 que tenga habitualmente menos jugo y 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.

Moratín había preferido la prosa para sus dos mejores comedias: Gorostiza usó algunas veces la rima perfecta, cuyo triunfo definitivo sólo alcanzó Bretón en *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 desentona; 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 compuso! 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 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 hubieran nacido Lessing, Schiller, Goëthe 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 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, meticuloso 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 ningun-

na 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 Hugó, 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, ni puede decirse que el romanticismo le deba nada. Su papel fué el de observador inteligente, que iba mo-

difícando su manera con el estudio de Shakes-
 peare 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 crono-
 logía. Él, imitador de Sófocles, dió en el
 teatro español la primera batalla contra el
 clasicismo, y triunfó el primero. Él, autor ó
 traductor de dos *Poéticas*, fué el heraldo in-
 voluntario de *D. 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 or-
 dinarios términos de la prudencia y de la vo-
 luntad!

Los dos dramas románticos, *vel quasi*, del
 poeta granadino están escritos en prosa. *Aben-
 Humeya*, el más histórico de los dos, fué com-
 puesto primero en lengua francesa, y estrena-
 do, no sin éxito, en el teatro de la Porte Saint-
 Martin. Triunfo grande, hacerse aplaudir en
 una lengua extraña. Sólo muchos años des-
 pués se decidió á ponerle traje español y con-
 fiarle á las tablas. El *Aben-Humeya* castellano
 llegó tarde, y no hizo fortuna, aunque de

cierto lo 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 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 (zegríes y abencerrajes) que Martínez de la Rosa había compuesto algunos años antes, con el título de *Morayma*, y que él mismo se abstuvo cueradamente 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 revolucionaria, y los ánimos hostiles á Martínez de la Rosa (aparte de la habitual hostilidad en España contra todo el que manda, por la común persuasión en que estamos de hacerlo todos pésimamente), nadie se dejó arrastrar por la próxima y apetitosa tentación de silbar á un presidente del Consejo de Ministros, antes, con la buena fe literaria propia de aquellos tiempos, sintieron dulcemente conmovida su alma con las lágrimas de Rugiero, y abominaron del tribunal que le

condenaba, recuerdo para ellos de muy cercanas arbitrariedades. La Venecia del drama es la Venecia algo convencional, pero poética é interesante, de puñales y máscaras, de conspiradores y ejecuciones secretas, que habían puesto de moda los románticos, y especialmente lord Byron en *Marino Faliero* y en *Los dos Foscari*. Pero como Martínez de la Rosa todo lo estudiaba bien y se cuidaba mucho de la verdad histórica, no se arrojó á presentar en la escena la conjuración de 1310, de los Querinis y de los Thiépolos, sin haber registrado antes, no sólo la *Historia de Venecia* del conde Daru, sino los mismos documentos originales, coleccionados por Muratori en el tomo XII de sus *Rerum Italicarum scriptores*, y especialmente las cartas del Dux Gradénigo. El drama (que tiene algo de melodrama, pero no en el mal sentido de la palabra) está construido con mucho arte: al interés político se mezcla una intriga de amor, que no le destruye ni oscurece, antes aviva el conflicto de pasiones; y este amor es trágico, amor veronés, amor entre sepulcros. Hermoso y apasionado diálogo el de Laura y Rugiero, fuera de alguna afecta-

ción de naturalidad. Primorosa la confesión de Laura á su padre; hábil el contraste entre los dos Morosini. El reconocimiento del padre de Rugiero es un golpe teatral violento y de dudoso gusto; es lo que D. Hermógenes llamaba una *anagnorisis*. En las escenas populares no holgarían más pormenores; pero los que el poeta introduce son muy felices, especialmente el canto de los peregrinos en la plaza de San Marcos. En toda la pieza hay, no sólo grande artificio é interés de curiosidad vivo y punzante, sino calor de alma, más que en obra alguna de Martínez de la Rosa, y afectos juveniles, vivos y simpáticos. Nunca lo terrible degenera en monstruoso; nunca lo virginal tropieza en el escollo de lo lánguido. Vivirá esta obra modesta y apacible (en medio de sus sombras trágicas), cuando haya desaparecido hasta la última memoria de esas negras caricaturas de la naturaleza humana, que hoy afrentan nuestra escena.

De haber seguido yo mi propia inclinación, hubiera sido *La Conjuración de Venecia* el drama de Martínez de la Rosa elegido para figurar en la moderna antología del teatro

Español. Pero el parecer de amigos míos, de cuyo voto me fío más que del propio en estas materias literarias, me hizo preferir *Edipo*, y no muy á disgusto mío, por una razón que voy á exponer. Si en aquella colección había de haber muestras de todos los géneros dramáticos, no podía faltar alguna de tragedia clásica. Pues bien: excluidas la *Virginia* de Tamayo y el *César* de Ventura de la Vega, en consideración á otras obras suyas más altas, quedaba *Edipo* como única tragedia aprovechable. A lo cual ha de añadirse que, tal como es, tiene el privilegio de ser la única imitación directa del teatro griego que ha logrado fortuna en España.

El innovador más ó menos tímido, se nos presenta aquí bajo un nuevo aspecto, que no deja de ser forma revolucionaria también, y suscitada indirectamente por el romanticismo. Llega á oídos de Martínez de la Rosa el rumor de que los franceses no han entendido del todo bien la antigüedad, y que con afeites cortesanos y complicaciones de acción y un modo de sentir moderno han alterado la sencillez de la tragedia griega. Y Martínez de la Rosa, por

una vez en su vida, siente la ambición de no ser clásico al modo de Racine y de Alfieri, sino con otro clasicismo de mejor ley y más alto: quiere imitar á Sófocles y dar á su patria un *Edipo Tirano*. ¿Cómo salió de la empresa? Relativamente bien, pero quedándose tan francés como antes, y escapándosele de las manos, lo mismo que á Voltaire, más que á Voltaire si cabe, el alma y el propósito y la esencia de la tragedia que imitaba, obra de las más perfectas que han salido de manos de hombres, y tal que parece osado sacrilegio tocarla ó refundirla. Conviene examinarlo más de cerca.

El primer error de los imitadores modernos ha consistido en limitarse al *Edipo Tirano* y prescindir del *Edipo en Colona*. No importa que las dos tragedias no hayan figurado juntas en las listas oficiales de las *trilogías* atenien-ses: otra trilogía más alta las enlazaba entre sí y con la *Antígona*, en el ánimo de Sófocles y de sus espectadores. En el teatro antiguo, *Edipo Tirano* sólo pudo ser el primer acto de *Edipo*, so pena de sustituir al drama religioso, solemne y expiatorio de Sófocles, la mez-

quina solución de una especie de adivinanza fatalista. El *Edipo* de nuestras imitaciones sólo consigue despertar un interés de curiosidad; la fatalidad que le persigue parece ciega, los decretos de los dioses parecen impíos. El *Edipo* de Sófocles, por el contrario, en su caída y en su expiación, en la cólera divina que se abate sobre su casa, y le hiere en sí mismo y en su generación, era un personaje ejemplar y solemnísimo, de especie superior á los mortales, *vidente* y profeta, por lo mismo que su calamidad había sido enorme; portador de la peste á Tebas, y portador luego de felicidad y de gloria á la tierra que recibiese sus cenizas. Porque esa *Moirá* que á nosotros se nos antoja ciega fatalidad, no era en el drama griego sino una manera imperfecta y vaga de concebir la Providencia, y Edipo, que á nuestros ojos puede parecer inocente víctima de un destino inexorable, resultaba, dentro del sentido moral del teatro helénico, no sólo víctima expiatoria de la impiedad de Layo, y del menosprecio de los oráculos, y de todos los crímenes de la familia real de Cadmo, sino culpable de faltas propias, todas las cuales pueden referir-

se á una raíz sola, para griegos esencialísima, el apartamiento de la templanza, de la moderación, de la serenidad, de la *sophrosyne*. Esta es la alta lección que el poeta quiere inculcar á sus espectadores; quien no se penetre de este criterio moral, no alcanzará á comprender ni el *Edipo Tirano* ni obra alguna de la escena griega. Edipo, antes y después de ejercer el supremo mando ó *tiranía* en Tebas, pierde el señorío de sus propios afectos y se deja arrastrar como leve arista por el tumulto de lo exterior y por el tumulto de sus propios impulsos desbordados; peca Edipo de violenta iracundia, cuando da muerte á su padre en la disputa del crucero; de olvido escandaloso de la justicia, cuando acepta el trono de Tebas, dejando por tanto tiempo sin venganza la sangre de su predecesor; de arbitraria ligereza, cuando sospecha vanísimamente de Creón y de Tiresias, y de su propia mujer; de despótica brutalidad en el altercado con el mismo Creón; y finalmente, de escepticismo y de impiedad desdeñosa contra las respuestas de los oráculos y la voz del mensajero de los dioses. A los ojos de un griego, Edipo merecía su suerte, no ya

sólo por incestuoso y parricida, aunque involuntario, sino por liviano, petulante, atropellado, inicuo, confiado en demasía de la prosperidad, y olvidadizo de los dioses: en suma, porque no mandaba á sus pasiones, porque sus pasiones le mandaban á él. La pasión, en el puro arte griego, en el de Esquilo y Sófocles, no es más que una ceguedad y espesa niebla, que aleja al espíritu de la templanza, y atrae sobre la cabeza henchida de viento la ira de los dioses inmortales.

Pero el drama no termina ni puede terminar aquí. Desde que Edipo deja vacías las sangrientas cuencas de sus ojos; desde que ha sido objeto especial y señaladísimo de las duras caricias de la fatalidad; desde que, apoyado en el brazo de Antígona, emprende su peregrinación expiatoria, Edipo no es objeto de maldición, sino objeto sagrado, como la selva herida por el rayo. A los ojos de su alma se abre el porvenir: la resignación brilla en su frente: toda su naturaleza moral se ha ido depurando, elevando y transformando; es sacerdote y es profeta, por lo mismo que su infortunio ha sido superior al de todos los humanos;

ciego, mendigo, desterrado, logra la alta serenidad que no logró cuando rey; y después de su muerte, todavía sus huesos derramarán bendiciones sobre la hospitalaria tierra del Ática, mientras florezca el olivo de Minerva y canten las cigarras en los árboles de Colona.

Quien no sienta toda la hermosura religiosa, moral, patriótica, de estas dos tragedias, maravilla insuperable del arte humano, deléitese en buen hora con las imitaciones ó remedos, mejor diré, con las falsificaciones y caricaturas que se han hecho del primer *Edipo*, comenzando por las hinchadas declamaciones y los fríos horrores de Séneca el trágico, modelo eterno de los poetas de colegio, incapaces de comprender que más verdadera poesía y más profundo horror trágico hay en aquellos inarticulados gritos de Sófocles *¡ay, ay, infeliz de mí!* que en todas las sutilezas é ingeniosidades de la Yocasta de Séneca, al tiempo de matarse, y en la insufrible y quirúrgica relación que hace el nuncio de la manera cómo Edipo acertó á reventarse los ojos. Pues ¿qué si pasamos á los imitadores modernos, que, teniendo por frialdad y pobreza la divina sen-

cillez sofocléa, y pareciéndoles poco asunto el de Edipo para llenar cinco actos, han henchido, por lo menos dos, de absurdos amoríos dignos de cualquier novela sentimental, como los de Teseo y Dircea en Corneille, ó los de Filoctetes y Yocasta en Voltaire, el cual, sin embargo, conocía toda la ridiculez de estos episodios y aditamentos, y confiesa que sólo sirven para *envilecer* un argumento tan bello? Sólo en los dos últimos actos, sobreponiéndose, aunque no del todo, al bastardo convencionalismo que pasaba en Francia por tragedia clásica, osó Voltaire aplicar sus labios al raudal de la poesía de Sófocles, y no parece sino que aquellas sagradas aguas, con no llegar puras á él, sino enturbiadas por el légamo de las traducciones, bastaron á infundirle vigor, majestad y grandeza humana en él desusados. En suma: lo único bueno que hay en el *Edipo* de Voltaire es lo que tiene de Sófocles, mal entendido, mal traducido, pero Sófocles al fin. Los desperdicios de aquel arte divino valen más que todos los golpes de teatro, todas las combinaciones artificiosas y todos los oropeles de guardarropía de la tragedia moderna.

¿A qué proseguir este análisis? El *Edipo* de Dryden es una monstruosidad, olvidada hasta en Inglaterra. El de Forciroli en Italia es obra de principiante aprovechado. De otros más oscuros nadie ha de censurar la omisión. Sólo queda en pie el *Edipo* de Martínez de la Rosa, que es asimismo el único que en castellano existe, dado que el de Estala es mera traducción, y harto endeble, del original griego.

Cuanto puede hacer el buen gusto y el entendimiento de un hombre docto, laborioso, perspicaz y correcto, otro tanto se admira (ó digámoslo mejor, se estima) en el *Edipo* de Martínez de la Rosa. De todas las imitaciones modernas, es la menos infiel á la letra, ya que no al espíritu de Sófocles, la más descargada de accesorios extraños, la más sencilla, y por lo tanto la mejor. Fué gran triunfo conmover á un público como el nuestro, con el eco de las tumbas de Tebas. Los dos últimos actos de Voltaire sacan, á mi entender, ventaja á los de Martínez de la Rosa; pero en el conjunto lleva éste la palma. Añádase que no hay obra alguna de Martínez de la Rosa en que

éste pusiera más esmero de dicción que en *Edipo*, ni volvió en su vida á hacer versos tan llenos y numerosos, como aquellos que comienzan:

«Respirad, ¡oh Tebanos!, ya los dioses...»

Ó bien aquellos otros:

«..... Ya tocaba
Del panteón el último recinto...»

Todo esto y cuanto se diga en elogio del arte exquisito con que el poeta alcanzó á dar interés de drama moderno á un tema tan vetusto, flor marchitada por tantas manos; todo esto, digo, me parece justo, y aun se me antoja pequeña loa. ¡Pero entrar en comparaciones con Sófocles! Dios me libre de tal profanación. No conozco intento más absurdo que el de refundir una obra perfecta. La tragedia griega es admirable, no imitable, á lo menos de la manera que hasta aquí se ha hecho. El mismo Goëthe, en la *Ifigenia en Táuride*, confundió á veces la serenidad con la frialdad. Ya fué proverbio de los antiguos que era necedad escribir *Ilíadas* después de Homero. La tragedia griega es un ideal de perfección tan

absoluto como su escultura; esencia y forma se compenetran en ella fácil y amorosísimamente. Dentro de aquel modo de sentir y de pensar, nada falta, nada redundante. Estudiémosla sin cesar; pero, ¿á qué empeñarnos en estériles competencias?

Martínez de la Rosa creía de buena fe que su tragedia era clásica; pero ¿cómo ha de ser griega una tragedia llena de rasgos sentimentales? ¿Qué Edipo es ese que nos habla de su *sensible pecho*, como si fuera un pisaverde educado en un colegio de París? Y el coro, expresión del sentido moral en la tragedia lírica, eco de la voz de Dios en la voz de las muchedumbres, efusión del sentimiento religioso del poeta, personaje impersonal (si vale la frase) y que, sin embargo, tiene un alma tan individual como cualquier otro de la tragedia, ¿á qué se queda reducido en Martínez de la Rosa sino á un accesorio de ornato, á unas coplillas más ó menos dignas de la gravedad trágica? Y á aquel adivino Tiresias, tan sobrenatural y de tan misterioso y poético destino, ¿quién le reconocerá bajo los pomposos arreos y las no menos pomposas tiradas de versos del *Sumo*

Sacerdote de Martínez de la Rosa? ¿Y quién dirá que éste llegó á entender la obra que imitaba, cuando le vea arrancar de cuajo todo el episodio de Creón, una de las violencias que más justifican la fatalidad de Edipo?

Mis lectores pueden juzgar por sí mismos la tragedia: ella les compensará el tedio y la amargura de este análisis. Por otra parte, es forzoso terminar. Completan el teatro de Martínez de la Rosa una comedia de enredo *El Español en Venecia*, ó *la Cabeza encantada*, discreta y fácil imitación de las de nuestro antiguo teatro, especialmente de las de Tirso, con sus doncellas andariegas; y un melodrama senil, *Amor de padre*, que Martínez de la Rosa compuso en Nápoles en 1849, en casa del duque de Rivas, y que nunca ha sido representado. Su asunto (un padre que da la vida por su hijo) está tomado de un episodio de los tiempos de la revolución francesa (1).

De las restantes obras literarias de Martínez

(1) La edición única completa de las obras dramáticas de Martínez de la Rosa, que tengo á la vista, es de Madrid: Rivadeneyra, 1861, 3 tomos en 8.º

de la Rosa no nos incumbe hablar aquí. La mayor parte de sus poesías líricas no pasan de una medianía elegante, y á lo sumo acreditan á su autor de discípulo inteligente del *dulce Batilo* (en cristiano, Meléndez Valdés). Casi todas pertenecen á una escuela anacrónica y definitivamente enterrada. Sólo pueden salvarse de esta general proscripción dos composiciones: la *Epístola al duque de Frías en la muerte de su esposa*, inferior con mucho á la soberbia y apasionada elegía de D. Juan Nicasio Gallego al mismo asunto, pero notable por algunos trozos de sentimiento, y por otros de agradable limpieza descriptiva (v. gr., la visita á Pompeya); y el epitalamio de *La Novia de Pórtici*, que tiene algo más animado y vigoroso que otras composiciones. En los versos de la *Ausencia de la patria*:

«Ví en el Támesis umbrío
Cien y cien naves cargadas
De riqueza...»

si bien se mira, lo que aplaudimos más no es otra cosa que la apacible soltura con que está manejado el metro de Jorge Manrique.

Tampoco insistiré mucho en las obras en prosa. Las filosofías de la historia que Martínez de la Rosa compuso: *El Espíritu del Siglo*, el *Bosquejo de la política de España*, son de una candidez que ha pasado en proverbio. Martínez de la Rosa no había nacido ciertamente para coger los lauros de Bossuet ni de Vico ni de Maquiavelo. Mucho más vale su *Libro de los niños*, porque allí siquiera la *naïveté* es simpática y propia del asunto, sin que el autor se empeñe en parecer político ni filósofo, ni hombre profundo y maquiavélico.

El único trabajo histórico que le sobrevivirá es su arcaica biografía de *Hernán Pérez del Pulgar, el de las Hazañas*, remedo de la prosa de D. Diego de Mendoza. Más poesía hay allí que en toda su novela de *Doña Isabel de Solís*, una de las más lánguidas imitaciones que aquí se hicieron de Walter Scott, con haberlas tan lánguidas como *El Doncel de Don Enrique el Doliente*, de Larra, y el *Sancho Saldaña*, de Espronceda.

¿Y del hombre, qué hay que decir? Que pocos le igualaron en buenas intenciones y en rectitud nativa: que privadamente era hon-

rado, dulce, caritativo, benéfico; que, habiéndose consumado durante su mando algunos de los crímenes más horrendos que afrentan la historia de España (v. g., la matanza de los frailes en 1834), él resultó inculpable á los ojos de los hombres, á los de su propia conciencia y (podemos pensarlo piadosamente) á los de Dios; que á su manera tibia y algo descolorida, fué en la tribuna elegantísimo orador; que en el Quirinal resistió heroicamente la invasión de la demagogia italiana, y en Gaeta fué el consolador de Pío IX, y finalmente, que, á pesar de sus antecedentes revolucionarios y á pesar de haber nacido en un siglo enciclopedista, murió como cristiano, siendo su muerte un duelo nacional, y dejando uno de los nombres más intactos y respetables de la España moderna.

LA ESPAÑA MODERNA

REVISTA IBERO-AMERICANA

Cada número forma un grueso volumen que se vende suelto á

DOCE REALES

La redacción de esta REVISTA la constituyen los siguientes escritores: **Arenal** (Doña Concepción), **Barrantes**, **Campoamor**, **Cánovas**, **Castelar**, **Echegaray**, **Galdós**, **Menéndez y Pelayo**, **Pardo Bazán** (Doña Emilia), **Palacio Valdés**, **Pi y Margall**, **Thebussen**, **Valera** y **Zorrilla**, con los que alternan, en concepto de colaboradores, los primeros publicistas españoles.

Precios de suscripción, pagando por adelantado:

En España, seis meses, *diez y siete pesetas*; un año, *treinta pesetas*.—En las demás naciones europeas y americanas, y en las posesiones españolas, un año, *cuarenta francos*, enviando el importe á esta Administración en letras sobre Madrid, París ó Londres.

Todas las suscripciones deben comenzar en Enero ó Julio de cada año.

Se remite un tomo de muestra gratis á quien lo pida.

Quedan algunas colecciones de los años 1889 y 1890.

Envíese el importe de la suscripción al Administrador de LA ESPAÑA MODERNA, Cuesta de Santo Domingo, 16, pral. — MADRID.

COLECCIÓN DE LIBROS ESCOGIDOS

I

LA SONATA DE KREUTZER

POR EL

CONDE LEÓN TOLSTOY

Este elegante volumen correctamente traducido del ruso, se vende á **tres pesetas** en las principales librerías.

II

EL CABECILLA

NOVELA NOVELESCA

POR

J. BARBEY

Precioso volumen correctamente traducido é impreso. Se vende á **tres pesetas** en las principales librerías.

III

MARIDO Y MUJER

POR EL

CONDE LEÓN TOLSTOY

Elegante volumen, edición de bibliófilo, de más de 300 páginas, **tres pesetas** en las principales librerías.

PERSONAJES ILUSTRES

TOMOS PUBLICADOS

El P. Luis Coloma , por E. Pardo	
Bazán.	2 pts.
Núñez de Arce , por M. Menéndez y	
Pelayo.....	1 »
Ventura de la Vega , por Valera...	1 »
Gautier , por Emilio Zola.	1 »
Hartzenbusch , por A. Fernández-	
Guerra.	1 »
Cánovas , por Campoamor.....	1 »
Alarcón , por E. Pardo Bazán.....	1 »
Martínez de la Rosa , por M. Me-	
néndez y Pelayo.....	1 »
Zorrilla , por I. Fernández Flórez...	1 »

EN PRENSA

Ayala, por Picón; *Trueba*, por Becerro de Ben-
goa; *El Duque de Rivas*, por Valera; *Castelar*,
por Balart; *Fernán-Caballero*, por Asensio.

EXTRANJEROS ILUSTRES

I Jorge Sand.	VI Dumas (hijo).
II Victor Hugo.	VII Flaubert.
III Balzac.	VIII Chateaubriand.
IV Alfonso Daudet.	IX Goncourt.
V Sardou.	X Musset.

Todos por **Emilio Zola**, á una peseta.