

DE LA TRAGEDIA AL DRAMA HISTORICO: DOS TEXTOS DE MARTINEZ DE LA ROSA

M. Teresa González de Garay Fernández

Indudablemente, no debe ser fácil situar en los raíles de nuestra historia literaria la figura de Don Francisco Martínez de la Rosa. Juan Luis Alborg, en el cuarto volumen de su *Historia de la Literatura Española*, dedicado íntegramente al *Romanticismo*, parece decidirse por corroborar el tradicional juicio que ya se apuntaba en los viejos manuales de bachillerato: “La pasión por el *justo medio* que llevó a la política, constituyó también su ideal literario, y hasta en sus obras que podrían calificarse de románticas, procuró mantenerse ajeno a toda demasía, acogiendo lo que juzgaba sustancial”¹. Pero no está nada clara tal adscripción para Vicente Lloréns, quien en su monografía sobre *El Romanticismo Español* asegura taxativamente: “En las banderas del clasicismo se había alistado Martínez de la Rosa desde un principio cuando no conocía otra cosa, y apenas en alguna ocasión se acercó después a las románticas”². Y añade a continuación, refiriéndose a una declaración del propio autor colocada al frente de sus *Poesías*: “Por consiguiente, no es ésta la declaración de un partidario del término medio que no quiere extremismos, puesto que para él los clásicos no constituyeron ningún extremo, sino el perfecto modelo literario que sólo accidentalmente podía transgredirse, más por concesión circunstancial que por convicción”³. Para completar el espectro de puntos de vista, transcribiremos las afirmaciones de Carlos Seco en la *Introducción* a las obras de Martínez de la Rosa, editadas por la BAE:

1. J.L. Alborg, *Historia de la Literatura Española*, T. IV, El Romanticismo. Ed. Gredos, Madrid, 1980, pág. 422.
2. Vicente Llorens, *El Romanticismo español*, Castalia, Madrid, 1979, pág. 10.
3. Vicente Llorens, *op. cit.*, pág. 101.

“Si es errónea o injusta la calificación que la posteridad ha reservado a la gestión política de Martínez, no es más exacto atribuir timidez o simple eclecticismo a su producción literaria. Por el contrario, nos hallamos ante un escritor extremadamente sensible a todas las sugerencias estéticas de su tiempo, continuamente embarcado en la aventura de las nuevas tendencias, de los nuevos modos y estilos”⁴.

¿Po qué estas dudas en la crítica, estas inseguridades patentes a la hora de dilucidar los gustos, las actitudes y hasta los principios estéticos de la obra creada por Martínez de la Rosa, en el campo de la poesía y en el ámbito teatral?

Pero, paradójicamente, muy pocos autores decimonónicos han dejado, junto a su labor original, dentro de la llamada literatura de creación, una tan amplia literatura de interpretación y de análisis. Martínez de la Rosa, poeta y dramaturgo, es además responsable de una *Poética*, escrita entre 1814 y 1827, dividida en seis Cantos, compuesta en clásicas silvas, a la manera de los poemas didácticos de la Ilustración, y que “como ha visto Sáinz Rodríguez, cierra el período que había iniciado en el siglo XVIII la obra teórica de Luzán. Si éste se hallaba en relación, especialmente, con la Italia de Muratori, Martínez de la Rosa acredita el influjo francés de Boileau y sus derivaciones, aunque con una libertad de criterio superior a los precedentes clasicistas del siglo XVIII”⁵. Y en ella no parece existir ni un sólo asidero para aislar a Martínez de la Rosa del más conspicuo neoclasicismo, como lo reconoce el propio Alborg al indicar que “no ha de olvidarse el retraso con que se produce entre nosotros la corriente neoclásica; la persistencia del clasicismo, cuando toda Europa lo había ya abandonado, justifica que Martínez publique en 1827 una *Poética* que aún no constituía una vejez sino casi una novedad”⁶. Justificación en cambio que no parecía convencer al polígrafo santanderino Menéndez Pelayo, uno de los primeros que adjudicó al literato granadino el galardón de “eclecticismo” y que se asombraba de la publicación de una *Poética* “galicista” cuando ya estaban editando por el mundo Byron y Schiller⁷.

Aparte de la *Poética*, y como complemento de la misma, Martínez de la Rosa edita unas *Anotaciones*, que constituyen, en opinión de Alborg, “un tratado de primer orden sobre teoría y técnica literarias”⁸, y cuatro *Apéndice*

4. *Obras de Don Francisco Martínez de la Rosa*- I. Edición y estudio preliminar de Carlos Seco Serrano, B.A.E., Tomo CXLVIII, Eds. Atlas, Madrid, 1962, CIV.
5. Angel Valbuena Prat, *Historia de la Literatura Española*. Tomo III, 8ª edición corregida y aumentada, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1968, pág. 121.
6. J.L. Alborg, *op. cit.*, pág. 423.
7. Cfr. Marcelino Menéndez y Pelayo. *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, en *Obras Completas*, edición nacional, vol. IV; Santander, 1942, págs. 263 a 288.
8. J.L. Alborg, *op. cit.*, pág. 425.

DE LA TRAGEDIA AL DRAMA HISTORICO: DOS TEXTOS DE MARTINEZ DE LA ROSA

ces referidos a *Poesía didáctica española*, *Poesía épica española*, *Tragedia española* y *Comedia española*, apéndices que llevan a nuestro crítico ya citado a la aseveración de que Martínez de la Rosa ha de considerarse como “nuestro primer teórico literario y mayor historiador de nuestra literatura existente en su época”⁹.

A este importante bagaje de textos críticos hay que sumar la conocida traducción del *Arte Poética* de Horacio, o *Epístola de Q. Horacio Flaco a los Pisones*, con una larga *Exposición* en prosa, donde comenta y aclara numerosos aspectos de las tesis mantenidas por el poeta latino¹⁰. Sin olvidar, entre otros textos de menor trascendencia, la *Advertencia* puesta al frente de su tragedia *Edipo*, para cuya redacción se preparó con un estudio de todas las versiones existentes, y que abarca dieciséis apretadísimas páginas, en diminuta tipografía, de la edición de Carlos Seco¹¹.

Pero tal vez haya contribuido a la discordia y la incertidumbre otro texto crítico “capital”, los *Apuntes sobre el drama histórico*, que en la versión de Seco aparecen, lo mismo que en la primitiva impresión, como epílogo a la obra *La Conjuración de Venecia*. Al que se añadiría, en tono menor, el *Prólogo* del drama *Aben Humeya o La Rebelión de los moriscos*¹². El primero de estos dos análisis supondría la incorporación de Martínez de la Rosa a los postulados *formales* del teatro romántico, desde una perspectiva nacional, perspectiva que ya había subrayado James F. Shearer en relación con la *Poética* y sus *Anotaciones*, especialmente en el *Canto I*, cuando trata Martínez de la Rosa de establecer una “alineación clásico-española en oposición a la alineación clásico-francesa, y por lo tanto sin intermediarios extranjeros en la interpretación del ideal clásico”¹³. Insistirá Shearer más adelante, en contra de la interpretación que ofrecimos anteriormente de Valbuena y Sáinz Rodríguez, iniciada con Menéndez Pelayo, en que “la *Poética*” no es sino la introducción al propósito, mucho más ambicioso, de escribir un tratado nacionalista y apologético de la poesía española”¹⁴. Por su parte, el

9. J.L. Alborg, *op. cit.*, pág. 426.

10. En las obras publicadas por la B.A.E. a cargo de Seco Serrano, la *Poética* con sus *Anotaciones* aparece en el tomo CIL, II de los volúmenes dedicados al autor: *La Poética*, en págs. 225 a 249, *Las Anotaciones*, en págs. 249 a 395.

Por su parte, la *Traducción* de Horacio y los *Apéndices* abarcan la totalidad del Tomo CL, III en la cuenta de Martínez de la Rosa. La *Epístola* de Horacio, bilingüe, a doble columna, págs. 9 a 27, *La Exposición*, págs. 29 a 55, los cuatro *Apéndices*, págs. 57 a 259.

11. *Obras citadas*, I, págs. 203 a 218.

12. *Los Apuntes sobre el drama histórico*, en *Obras citadas*, I, págs. 289 a 291. *El Prólogo*, *ibid.*, I, pág. 169 a 171.

13. James F. Shearer. “*The Poética and Apéndices of Martínez de la Rosa: Their Genesis, Sources and Significance for Spanish Literary History and Criticism*”, Princeton, 1941. En Alborg, *op. cit.*, pág. 431.

14. Cfr. J.L. Alborg, *op. cit.*, pág. 431.

Prólogo a Aben Humeya sería una simple corroboración de las premisas fijadas en los *Apuntes*.

El acopio de textos no ha contribuido, al parecer, a dejar expedito el sentido último de las intenciones y los deseos de Martínez de la Rosa. O simplemente, una vez más, las tesis y su traslado al mundo de los hechos resultan ser dos cosas diferentes. O incluso dos cosas opuestas. Pero ni siquiera ese punto queda claro. Si nos atenemos a las interesantes sugerencias de Ruiz Ramón, tendríamos que acabar reconociendo a Martínez de la Rosa un profundo y coherente sentido de lo que llevaba a cabo. Dice así Ruiz Ramón:

“Pero no se ha insistido suficientemente en los espléndidos análisis que Martínez de la Rosa hace de la estructura de la acción trágica de piezas tanto del teatro griego como del teatro francés de los siglos XVII y XVIII. Esos análisis muestran cómo la tragedia formalmente neoclásica del primer tercio del siglo XIX obedecía a una teoría del drama coherente y profunda en sus supuestos básicos, teoría que estribaba en una voluntad de progreso y no de estancamiento, en una voluntad de superación y no de fría imitación”¹⁵.

Si hemos de creer, en cambio, los exabruptos de Joaquín Casaldueiro, el político y literato granadino quedaría descalificado sin remisión:

“Martínez de la Rosa sale del neoclasicismo, pero todavía escribe innecesariamente una *Poética* neoclásica en 1827. Viste a la moda y da al teatro *Aben Humeya*, sobre la rebelión de los moriscos; de los tiempos de Felipe II, *La Conjuración de Venecia* nos lleva a 1310. Se estrenó en 1834. Como en política, Martínez de la Rosa era hábil en literatura. Es lo peor que se puede ser. Siempre pendiente de lo que se lleva, de lo que se hace. Amigo de compromisos, pero con gran temor de comprometerse. Ese tipo humano es muy corriente, perturba sólo a los mediocres”¹⁶.

Tal vez el criterio de Casaldueiro tenga algo que ver con aquello que dice Seco en el *Preámbulo* de su edición a las obras del autor que nos ocupa: “La significación de Francisco Martínez de la Rosa en nuestro convulso siglo XIX se resume en la ecuanimidad, en el equilibrio: productos exóticos en España...”¹⁷. Al parecer, también exóticos en ciertos sectores de la crítica.

Estamos, por tanto, ante un autor contradictoriamente juzgado, ya desde su misma época, tanto en el aspecto público –es conocida su directa

15. Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*. 3ª edición, Cátedra, Madrid, 1979, pág. 300.

16. Joaquín Casaldueiro, *El Teatro en el Siglo XIX*, incluido en *Historia de la Literatura Española*, III, siglos XVIII y XIX. Taurus, Madrid, 1980, pág. 492.

17. Obras de Francisco Martínez de la Rosa, *cits.*, *Preámbulo*, VII.

participación en la vida política durante varias décadas— como en el creativo, olvidado o menospreciado con mucha frecuencia, como hace notar Alborg en las páginas antes citadas, “no parece provocar demasiados entusiasmos en los investigadores de nuestros días; en comparación con otros escritores de su siglo —grandes y medianos— su bibliografía es inequívocamente escasa”¹⁸, y que, sin embargo, parece de ineludible cita a la hora de historiar el drama romántico, por más distingos que se intenten sobre eclecticismos, asepsias o atenuaciones: “El año anterior (se refiere el autor al año 1834) el público madrileño pudo asistir a la representación de *La Conjuración de Venecia*, de Martínez de la Rosa, y de *Macías*, de Larra, que inauguraban el período romántico del drama”¹⁹.

Y, por otra parte, dentro del género dramático, nos encontramos con un literato singular, que escribe a horcajadas de un cambio radical de gusto, como algunos otros de su generación, especialmente el Duque de Rivas, pero con una especial conciencia de sus propias incursiones en el campo neoclásico y en el romántico, puesta de relieve con amplitud a través de los citados textos teóricos. Por añadidura, la polémica alrededor de su adscripción práctica, que hemos fundamentado en algunos concretos textos de la crítica actual, nos permite mejor que en otros supuestos, con más finura que en otros autores, calibrar los elementos representativos de estilo, o de escuela, y valorar lo que de falso hay en toda división abrupta de etapas literarias. Cuando Ruiz Ramón indica “con un romanticismo atenuado por ese sentido de la disciplina y del orden típicos de la concepción estética del teatro de Martínez de la Rosa, concepción —nada improvisada, siempre fruto de la reflexión— que va más allá de la estética neoclásica y permanece, en lo sustancial, más acá de la estética romántica”²⁰, nos está sugiriendo que la obra dramática de Martínez de la Rosa puede darnos, en sus varios momentos, cumplida cuenta de una difícil y lenta transición, la transición desde la tragedia neoclásica al drama del romanticismo.

Nuestra intención es, precisamente, detenernos brevemente en algunos aspectos de dos textos dramáticos de Martínez de la Rosa, representativos, cada uno a su estilo, de cuanto pueda haber de neoclásico y cuanto pueda haber de romántico en el teatro del granadino. Se trata de la tragedia *La viuda de Padilla* y del drama *La conjuración de Venecia*. Corresponden el primero a la juventud del autor y el segundo a la plena madurez, y se insertan en dos momentos claves de la vida externa del poeta y de España: la guerra de la Independencia, con la discusión y aprobación de la Constitución de Cádiz —en Cádiz, sitiado por los franceses, el mismo año 12 de la Constitución se estrenaría *La viuda de Padilla*—, y el primer gobierno liberal de la

18. J.L. Alborg, *op. cit.*, pág. 417.

19. F. Ruiz Ramón, *op. cit.*, pág. 311.

20. F. Ruiz Ramón, *op. cit.*, pág. 317.

Historia española, dirigido por el propio Martínez de la Rosa, durante el año 1834, después de la muerte de Fernando VII.

EN TORNO A “LA VIUDA DE PADILLA”

No es nuestra intención desbrozar siquiera la temática del neoclasicismo en el teatro español del siglo XVIII y primer tercio del siglo XIX. Simplemente, bastará para nuestro objeto recordar el hecho de que la tragedia española del neoclasicismo constituyó un fallido intento del grupo ilustrado, empeñado en una reforma radical de la escena desde premisas racionalistas y moralizantes que ha destacado con nitidez René Andioc en su magnífico libro *Teatro y Sociedad en el Madrid del siglo XVIII*²¹.

Ruiz Ramón sintetiza los factores del fracaso del modo siguiente:

“1) Excesivo y paralizante mimetismo de sus cultivadores españoles que, faltos de una concepción suficientemente vitalizada de la tragedia, se someten a una radical servidumbre de los modelos galo-clásicos; 2) Primacía de los aspectos puramente formales de la tragedia; 3) Ausencia de sentido teatral en la construcción de la pieza dramática, escrita como está por escritores, y poquísimas veces por hombres de teatro, es decir, por dramaturgos; 4) Inexistencia de una tradición y de un público”²².

Desde estas premisas el fracaso de la tragedia dieciochesca parece un corolario ineludible. Pero va a ser precisamente en los albores del XIX, a partir tal vez del *Pelayo* de Quintana cuando la tragedia va a alcanzar, al fin, una cierta dignidad dramática dentro de la escena española, coincidiendo de una parte con la influencia del dramaturgo italiano Alfieri, interesado por los temas políticos de resonancia clásica, pero con decisivas connotaciones liberales, y de otra con los atisbos del *prerromanticismo*, ya amanecido en la veta lírica de la última generación de la escuela sevillana, la de Alberto Lista, Juan Nicasio Gallego, José María Blanco, Manuel María Arjona, etc.²³.

21. René Andioc, *Teatro y Sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Fundación Juan March y Ed. Castalia. Valencia, 1976.

22. F. Ruiz Ramón, *op. cit.*, pág. 288.

23. Del interés por esta veta prerromántica, que ya se rastrea en Cadalso y Meléndez Valdés, es buena muestra la *Antología de la poesía prerromántica española*, obra de Guillermo Carnero, y editada por Barral en 1970 con un prólogo del mismo Carnero. En ese prólogo se defiende que el prerromanticismo y el neoclasicismo “conviven en la obra de los escritores del reinado de Fernando VI y Carlos III” (pág. 11), y el antólogo advierte que “como *terminus a quo* tomo la obra del Padre Feijóo: y como *terminus ad quem*, el año 1834, en que se estrenan *La Conjuración de Venecia* de Martínez de la Rosa, *Macías* de Larra, y *Elena* de Bretón”. (pág. 13). La importancia estética y cronológica del drama de Martínez de la Rosa se pone de relieve una vez más.

Las dos etapas básicas que, según Ruiz Ramón, pueden diferenciarse en el grupo de *tragedias de la libertad*, el más interesante por su contenido político y su conexión ideológica con la época de su escritura o de su estreno, irían, la primera desde 1770 hasta la guerra de la Independencia, y la segunda desde 1812 a 1827. En el primer período se incluyen tragedias como la *Hormesinda* de Nicolás Fernández de Moratín, el *Munuza* de Don Gaspar de Jovellanos o el de *Sancho García* de Cadalso. Estamos en el período de Carlos III, bajo la égida política del Conde de Aranda, y los dramaturgos se esforzarán por atender los deseos de Rey y Ministro para la regeneración del país²⁴. Este grupo de tragedias suelen poner de relieve el triunfo del héroe de la libertad. Es el tipo de “tragedia abierta”, en terminología de Ruiz Ramón²⁵. A partir de la guerra de la Independencia se inicia la “tragedia cerrada”²⁶, precisamente con *La Viuda de Padilla* de Martínez de la Rosa. En este segundo grupo el héroe de la libertad muere y acaba triunfando la tiranía. Su calidad dramática asciende. Se presenta la lucha con frecuencia dentro de la misma nación española, no frente a un tirano extranjero que pretende subyugar el país. El tirano es, por tanto, un Rey, que se identificará con Carlos V en *La viuda de Padilla*, o con Felipe II en el *Lanuza* del Duque de Rivas. La influencia de Alfieri es evidente, y reconocida por los mismos dramaturgos, como en el caso concreto de Martínez de la Rosa, quien en la *Advertencia* preliminar a su *Teatro* nos cuenta: “Y compuso la tragedia *La viuda de Padilla*, a imitación de las del célebre Alfieri, a quien se propuso por modelo, prendado de las bellezas que esmaltan las obras de aquel autor”²⁷. Todo ello después de recordar que en la misma época en que se componía la tragedia, Don Antonio Saviñón estaba traduciendo el *Bruto Primero* del dramaturgo italiano²⁸.

Estamos, pues, en uno y otro caso, tanto para las tragedias donde triunfa el héroe como para aquellas en las que triunfa la tiranía, al menos de momento y sobre la escena, frente a un teatro que hoy denominaríamos *comprometido*, con o contra el poder, según los casos, claramente desde el *stabliment* para el núcleo de tragedias abiertas, como lo hace notar repetidamente Andioc en las páginas citadas, tal vez ya desde una potencial oposición a partir de la guerra contra Napoleón, como lo demostraría el exilio de los autores de este tipo de tragedias a la vuelta de Fernando VII, el exilio o la prisión. El tirano no es, a pesar de las apariencias, el Gran Corso con sus ejércitos invasores. El tirano está, o puede estar, dentro. La libertad que

24. Cfr. F. Ruiz Ramón, *op. cit.*, pág. 292 y sigs. También René Andioc, *op. cit.*, págs. 384 a 400.

25. F. Ruiz Ramón, *op. cit.*, pág. 293.

26. *Ibid.*, *op. cit.*, pág. 293.

27. Martínez de la Rosa, *ed. cit.*, I, pág. 3.

28. *Obras* de Martínez de la Rosa, *ed. cit.*, I, pág. 3.

se defiende en la serie inicial de textos se genera, paradójicamente, desde el absolutismo. La libertad, a partir del *Pelayo* de Quintana, va a defenderse desde la conciencia política liberal o preliberal. Desde la soberanía del pueblo, principio básico extraído a partir de la Revolución Francesa.

Para confirmar con un ejemplo concreto esta sustancial variación podemos recordar, con Andioc, las diferencias que separan la tragedia *Doña María de Pacheco*, de Ignacio García Malo, y *La Viuda de Padilla* de Francisco Martínez de la Rosa²⁹. Ignacio García Malo compuso su obra al filo de 1788, todavía dentro de la tónica ilustrada del grupo protegido por el Conde de Aranda. En ella Doña María, rebelada contra el Monarca, representante de Dios y símbolo del poder contra el que nadie puede justamente alzarse, terminará arrepintiéndose de sus desvaríos políticos y recomendando a su hijo: “Nunca te opongas Al Rey, a sus Ministros ni decretos, / Aunque juzgues te asisten mil razones; / Porque es muy imposible penetremos / Los arcanos de aquel que nos gobierna, / Como que los inspira el justo cielo”³⁰.

Frente a este final en que la rebeldía queda desautorizada por la misma persona que resistió hasta el imposible las órdenes del Monarca y mantuvo la antorcha de la subversión con heroica resistencia, *La viuda de Padilla*, con el mismo personaje protagonista y en idéntica circunstancia histórica, mantendrá posiciones antagónicas. En la tragedia de Martínez de la Rosa, que, sintomáticamente, llama a Doña María de Pacheco en todo momento Viuda de Padilla, y no por su nombre propio, las últimas palabras de la heroína serán estas: “¡Esclavos que abomino y que desprecio, / gozad vosotros del perdón infame: / Mi libertad hasta el sepulcro llevo!”³¹, Y en la acotación posterior se indicará cómo la Viuda “saca prontamente un puñal, hiérese, y al caer la sostiene Mendoza”³². El suicidio de la Viuda de Padilla pone así rúbrica a una pasión por la libertad que no se humillará jamás ante el rey tirano, que no aceptará el perdón.

Por sí mismo, el tema comunero podía ser considerado como peligroso por los monarcas y ministros del absolutismo. Y por ello no nos extraña que, a pesar de los cuidados y prudencias, la tragedia de Ignacio García Malo fuera prohibida por los editores del *Teatro Español*, individuos que formaron parte de la Junta de Reforma de los teatros de 1800³³. No bastaba que el dramaturgo se curase en salud declarando nefanda la sublevación. Era preciso que no se recordara su existencia. Lo mismo que Fernando VII

29. Cfr. René Andioc, *op. cit.*, págs. 290 a 296.

30. René Andioc, *op. cit.*, pág. 292.

31. *Obras de Martínez de la Rosa*, ed. cit., I, pág. 65.

32. *Ibidem.*, pág. 65.

33. René Andioc, *op. cit.*, pág. 293.

intentó que desapareciesen del calendario y de la realidad los años del trienio constitucional de 1820-23, los “mal llamados años”, así también los censores dramáticos de 1800 hubieran preferido que nadie volviera a llevar a los escenarios verdades históricas en las que se demostraba posible el levantamiento contra los poderes y las órdenes del Rey.

La interpretación del movimiento comunero era bastante clara para el pueblo cuando se estrenó *Doña María de Pacheco* los días 7 y 8 de septiembre de 1789, y por eso según cuenta Marchena, los espectadores del patio se indignaron al contemplar la versión de García Malo³⁴. Y en esa misma línea popular se manifestaba ya el poeta Quintana en su *Oda a Juan de Padilla* de 1797, ocho años más tarde, anunciando de algún modo la tragedia de Martínez de la Rosa. El tema comunero pasaba, por tanto, desde el compromiso con el poder al compromiso con la revolución burguesa. La versión de Martínez de la Rosa daba un giro decisivo al fondo del problema y preludiva el entusiasmo, incluso el mimetismo comunero del trienio constitucional, cuando funcionaba la sociedad secreta de los *Comuneros*, junto a *masones* y *carbonarios*, y se publicaba un periódico con el expresivo título de *El eco de Padilla*.

Porque Martínez de la Rosa no solamente pergeñaba su tragedia en un momento crítico de nuestro pasado, que ya hemos especificado anteriormente, sino que la prologaba con un texto de extraordinario interés, un texto que pretendía sintetizar la historia del movimiento comunero. Se trata del *Bosquejo histórico de la guerra de las Comunidades*³⁵, donde se inicia la trayectoria del Martínez de la Rosa historiador, tan importante como la del dramaturgo o la del político, o acaso más, si hemos de creer a Shearer cuando afirma que “no solamente compuso sus obras con un criterio histórico, sino que considera la historia como una *fuera motriz* de la literatura cuando afirma que la nueva afición por los estudios históricos tiene que influir necesariamente en sustituir la ficción imaginativa por la atención a lo real, a los hechos verdaderos”³⁶. En verdad que una buena parte de su teatro tiene como nudo argumental materia histórica, y siempre trata de documentarse al máximo para cimentar sus interpretaciones y sus conclusiones, aunque después, en el curso del drama se aparte de la verdad histórica, porque, como él mismo arguye en los *Apuntes sobre el drama histórico*, “el poeta no es cronista; el fin que se proponen es distinto, diversos los instrumentos de que se valen; sus obras no deben parecerse”³⁷.

El *Bosquejo* se basa en fuentes históricas variadas, algunas de primera mano, y plantea una visión del enfrentamiento comunero que no dudamos

34. René Andioc, *op. cit.*, pág. 293.

35. *Obras* de Martínez de la Rosa, ed. cit., I, págs. 29 a 38.

36. J.F. Shearer, *op. cit.* en Alborg, *cit.*, pág. 452, nota 109.

37. *Apuntes sobre el drama histórico*, en *Obras*, I, pág. 290.

en calificar de sorprendente. Sorprendente por lo moderna y por la sutileza con la que se definen los diversos elementos humanos que juegan su papel en el conflicto. De los estudios que conocemos dedicados al tema, se destaca por sí sólo el del hispanista francés Joseph Pérez, *La Revolución de las Comunidades de Castilla (1520-1521)*, que no duda en afirmar: “En lo esencial vemos a los Comuneros en forma muy similar a como los veían Martínez de la Rosa o Ferrer del Río. Sin duda, eran miembros de las capas medias de la sociedad que se levantaron contra la nobleza y el poder real; pero sus motivaciones nos parecen más complejas”³⁸. Y el *Bosquejo* de Martínez de la Rosa merece una consideración singular para Juan Ignacio Gutiérrez Nieto, investigador en su libro *Las Comunidades como movimiento antiseñorial* de uno de los aspectos más fecundos y olvidados de la insurrección. Gutiérrez Nieto sintetizará:

“En 1814 aparecerá como complemento de una obra dramática (se refiere naturalmente a la *Viuda de Padilla*) en la que el patriotismo y el amor a la libertad se aúnan, el *Bosquejo histórico de la Guerra de las Comunidades*. Su reducida extensión –no más de cuarenta páginas– y el ser un literato y un político el que lo escriba no será impedimento para que signifique, en su época, un verdadero aporte historiográfico. Junto a fuentes conocidas e imprescindibles Martínez de la Rosa manejará otras de difícil consulta o poco conocidas”³⁹.

Por cierto que Martínez de la Rosa acertará con plenitud a la hora de valorar la importancia de los movimientos antiseñoriales en la toma definitiva de posiciones de la nobleza castellana:

“El levantamiento contra sus señores de algunas ciudades y villas, que no pudieron dejar de comparar su opresión y pobreza bajo el yugo feudal con el estado próspero y floreciente de las ciudades libres; la imprevisión con que los comuneros restituyeron a alguna u otra ciudad las villas y lugares que antes les pertenecieran, diciendo que habían sido despojadas por los reyes pasados y dados a los caballeros que tiránicamente los poseían; las peticiones de algunos diputados de la *Santa Junta*, que pretendían que en Castilla todos contribuyesen, todos fuesen iguales y todos pechasen; en fin, otras mil circunstancias que lastimaron el orgullo de la altiva nobleza, todo contribuyó a que mirase ésta con ceño el levantamiento de los castellanos”⁴⁰.

38. Joseph Pérez, *La Revolución de las Comunidades de Castilla (1520-1521)*, Siglo XXI, Madrid, 1977, pág. 5.

39. Juan Ignacio Gutiérrez Nieto, *Las Comunidades como movimiento antiseñorial*, Ed. Planeta, Barcelona, 1973, pág. 61.

40. *Bosquejo cit.*, en *Obras*, I, pág. 33.

En las líneas anteriores, Martínez de la Rosa, con su obsesión *templada* por el *justo medio*, que ya inspira sus ilusiones políticas desde el año 1812, indicaba: “Si hubiese habido concierto y hermandad entre ambas clases y hubieran trabajado de consuno para poner coto al poderío de los reyes, no cabe duda de que lo habrían conseguido, y de que un régimen templado, semejante al que ha hecho libre y feliz a Inglaterra, nos hubiera ahorrado tres siglos de servidumbre y de desdichas”⁴¹. Y más adelante reivindica, con profundo sentido lógico, para España la gloria, o tal vez la tragedia, de haberse adelantado al resto de Europa en un intento de revolución burguesa que abriese para nuestro país las puertas de la modernidad: “La nación española tiene la gloria de haber sido la primera que mostró en Europa tener cabal idea de monarquía templada, en que se contrapesen todas las clases y autoridades del Estado”⁴². En lo cual está plenamente de acuerdo, con todas las matizaciones necesarias, José Antonio Maravall, al asegurar:

“Por eso, la victoria de Villalar, obtenida por parte del rey y de los grandes, y la consiguiente derrota del programa de los comuneros, inicia la fase ascendente de la marea señorial en España, y cortando la evolución de las líneas de un Estado moderno, si no definitivamente trazadas, sí iniciadas por los Reyes Católicos, produce entre nosotros una situación política y social similar a la que también en Europa se va observando claramente a medida que entra en años el siglo XVI”⁴³.

Y Joseph Pérez, en forma todavía más explícita, concluye:

“Lo que desapareció en Villalar no fueron las “libertades” castellanas, es decir, franquicias anacrónicas, sino quizá la libertad política y la posibilidad de imaginar otro destino distinto al de la España imperial con sus grandezas y sus miserias, sus hidalgos y sus pícaros. Lo que durante el reinado de los Reyes Católicos y el gobierno de Cisneros se había preparado, una nación independiente y moderna, Carlos V lo abortó sin duda”⁴⁴.

El juicio crítico-histórico de Martínez de la Rosa se revela aquí, como hemos comprobado, de un acierto casi increíble.

Pero, claro está, al pasar desde el *Bosquejo* a la tragedia los elementos del cuadro experimentan sustanciales recortes. Todo el movimiento comunero ha de concentrarse en la figura de Doña María, y a través de los recursos formales básicos del neoclasicismo dramático. Aunque sin duda, la trans-

41. *Bosquejo cit.*, en Obras, I, pág. 33.

42. *Bosquejo cit.*, en Obras, I, pág. 34.

43. José Antonio Maravall, *Las Comunidades de Castilla*, 2ª edición, Revista de Occidente, Madrid, 1970, pág. 266.

44. Joseph Pérez, *op. cit.*, págs. 683 y 684.

formación más radical suponga el suicidio de la protagonista, cuya fuga, probablemente favorecida por sus mismos teóricos captos, al vecino reino portugués, concluyó la aventura toledana de un modo menos dramático de momento, aunque largamente patético durante años de exilio hasta la muerte por causas naturales. Menéndez Pelayo consideraba monstruoso el final de *La Viuda de Padilla*, incompatible con las creencias y vivencias de la España del siglo XVI. Cosas del polígrafo santanderino, cuando se empeñaba en dar prioridad a sus criterios ideológicos sobre los posibles criterios estéticos o psicológicos. Porque la verdad es que el suicidio de la Viuda es el único modo posible de concluir la tragedia, y está preparado minuciosamente a lo largo y a lo ancho de los cinco actos.

Otro punto, ya más discutible, sería el de la calidad, profundidad y garra de la trama, tal y como ha sido construida y escenificada por el poeta. Tampoco era en este aspecto más ni mejor aceptada por Menéndez Pelayo. “Cinco actos de lamentos por la libertad perdida y de disputas entre los que quieren entregarse y los que se oponen a la rendición es todo lo que acertó a sacar el poeta de un asunto tan rico”⁴⁵. La proverbial actitud antineoclásica de Don Marcelino puede explicar algunos matices de esta dura requisitoria. Ya que precisamente el “alfierismo” de la pieza de Martínez de la Rosa implicaba un debate interno, la desaparición de los elementos de acción, sustituidos por el juego del diálogo y por las argumentaciones teóricas alrededor del tema de la libertad. No le interesaba al poeta, en esta ocasión, la posible riqueza de caracteres que le ofrecían las crónicas, sino el combate interior en el espíritu de la protagonista, combate en el que juegan los sentimientos de la venganza y del deshonor que suponía la protección o el perdón del tirano. Naturalmente, todo ello desde la perspectiva, perfectamente legítima, de 1812. Como afirma Seco Serrano,

“El argumento de *La Viuda* respondía a las circunstancias. El propio Martínez lo consigna así: se trataba de reflejar en la escena una crisis similar a la que el público estaba viviendo; Doña María Pacheco, encerrada en Toledo, último reducto de las libertades ciudadanas, era como un símbolo de los patriotas que en Cádiz se oponían a los franceses y replanteaban un programa de libertad para su país⁴⁶”.

Pero Seco llega más lejos en la interpretación de la pieza, y no se recata en añadir lo que sigue:

“Pero hoy –en nuestra mente los sucesos que siguieron rápidamente a la gloriosa eclosión de 1812– nos vemos tentados de dar un significado más estricto al mensaje patriótico de *La Viuda*. Si no conociéramos la fecha en que la obra se escribió y se estrenó, diríamos que los patéticos apóstro-

45. Marcelino Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, pág. 273.

46. Carlos Seco Serrano, *Estudio Preliminar cit.*, XXVII.

fes de Doña María de Pacheco apuntan a enardecer el espíritu de libertad –conquistada en la crisis y el desamparo más absolutos– frente a la amenaza de reacción que significa el regreso de Fernando VII⁴⁷.

Una libertad que para Menéndez Pelayo “es aquel concepto metafísico que, elaborado por Rousseau, Condorcet y el abate Sieyès, y formulado en la *Declaración de los derechos del hombre*, servía de inagotable tema a los balbucientes ensayos de la oratoria española⁴⁸. Una libertad expresada, sin duda, con aire tribunicio aplicable a situaciones abstractas, que podían encararse en la socorrida historia de la Roma monárquica y republicana, o en la más o menos mixtificada historia medieval española, aire tribunicio, por otra parte, que, como recuerdan Díez Echarri y Roca Franquesa, “no es achacable exclusivamente a Martínez de la Rosa, sino común a las tragedias de la época⁴⁹. Pero también una libertad por la que muchos españoles van a experimentar las angustias de la prisión, del exilio, cuando no de la muerte ante el verdugo o el pelotón de fusilamiento. Una libertad que va mucho más allá de la retórica y del desahogo melodramático, y que enlaza, le guste o no le guste a Menéndez Pelayo, los esfuerzos de la pequeña burguesía de las ciudades castellanas en 1520 y 1521 con los trabajos y los días de los otros burgueses de Cádiz, al filo de 1810, 1811 y 1812. Y estas puntualizaciones nos parecen necesarias para subrayar desde ellas, tal vez no la calidad literaria de *La Viuda de Padilla*, pero sí al menos su justificación ideológica y su clima de oratoria preliberal.

Mucho más sugestivos que los prejuiciados exabruptos del crítico montañés se nos antojan las coordinadas críticas de José María Blanco White, que había introducido en el mundo londinense a Martínez de la Rosa, durante su viaje a Inglaterra en el año 1811, poniéndole en contacto con el filósofo Bentham y publicándole en *El Español* un poema dedicado al sitio de Zaragoza, que Blanco alabó sin restricciones, felicitándose de la promesa que suponía la carrera literaria en ciernes del poeta granadino. Pero Blanco, bastantes años después, y a raíz de la publicación en París de 1827 a 1830 de cinco volúmenes de *Obras literarias* de Martínez de la Rosa, por la imprenta Didot, redactó un ensayo sobre el arte dramático en general y *La Viuda de Padilla* en particular, publicado en el primer volumen para el año 1835 de la *London Review*, que dirigía Stuart Mill. Vicente Lloréns ha utilizado con su característica maestría este ensayo de Blanco, prácticamente desconocido entre los biógrafos y comentaristas de Martínez de la Rosa. Dice Lloréns: “Sin ser, como declara a continuación, ningún fanático de la escuela romántica, Blanco considera inaceptable la teoría clasicista del

47. Carlos Seco Serrano, *Estudio Preliminar cit.*, XXVII.

48. M. Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, pág. 273.

49. E. Díez Echarri y J.M. Roca Franquesa, *Historia General de la Literatura española e hispanoamericana*, 2ª edición, 1ª reimpresión, Aguilar, Madrid, 1968, pág. 802, nota 13.

drama y la condena esencialmente por su realismo materialista, fundándose en el carácter ideal de la obra de Arte”⁵⁰. De este planteamiento teórico va a extraer consecuencias claves para el análisis de *La Viuda de Padilla*:

“obra en la cual ve un claro ejemplo de las perniciosas consecuencias a que puede conducir la fidelidad a las reglas clásicas. Si en vez de disecar y analizar obras francesas, hubiera nutrido su imaginación con alimentos más vigorosos, y estudiado con menos prejuicios a Shakespeare, y a Schiller, un hombre de las dotes literarias de Martínez de la Rosa hubiera podido hacer algo más que una mera declamación en diálogo con unas cuantas y bien redondeadas frases sobre la libertad política. Víctima de una falsa teoría, su drama no está falto de dignidad formal, pero carece totalmente de elevación, de calor y de vida”⁵¹.

Pero, ¿dónde radica para Blanco White la elevación y el calor? ¿Qué hubiera querido Blanco que su amigo Martínez de la Rosa incluyera en *La Viuda de Padilla*?. Sigamos con el resumen de Lloréns:

“Algunas cartas de Antonio de Guevara hubieran podido proporcionar tipos admirables, como el de aquel tremendo Obispo Acuña que combatió bravamente en la guerra de las Comunidades a la cabeza de sus trescientos curas; por no decir nada de la desgraciada figura de la reina loca, que en el momento de recibir a los comuneros pareció despertar de un largo sueño, recobrando la noción del pasado”⁵².

Naturalmente, Blanco hubiera querido que Martínez de la Rosa escribiera, como apunta Lloréns, un “drama shakesperiano, poético, rebosante de vida y hasta pintoresco”⁵³. Pero eso era imposible, no ya porque Martínez de la Rosa fuera incapaz de ello, como el mismo Lloréns indica, al afirmar que “mal podía convertirse en un poeta original y vigoroso”⁵⁴, sino en primer lugar porque Martínez de la Rosa no se había propuesto tal cosa, ni acaso podría nunca proponérsela, dadas sus características temperamentales, sus limitaciones de estilo y sus criterios teóricos sobre el mundo dramático. Blanco no era, a nuestro entender, injusto con Martínez de la Rosa, pero sí estaba muy lejos de comprenderlo. Desde el temperamento del autor de *Cartas desde España* parece hoy una hazaña imposible comprender el modo de ser, y por tanto, de escribir, del poeta granadino. Vicente Lloréns, por el contrario, al encontrarse en inmejorables condiciones para valorar las perspectivas diversas de ambos autores desde otra época y a una distancia

50. Vicente Lloréns, *El Romanticismo*, cit., pág. 95.

51. Vicente Lloréns, *op. cit.*, pág. 96.

52. Vicente Lloréns, *op. cit.*, pág. 96.

53. Vicente Lloréns, *op. cit.*, pág. 97.

54. Vicente Lloréns, *op. cit.*, pág. 97.

DE LA TRAGEDIA AL DRAMA HISTORICO: DOS TEXTOS DE MARTINEZ DE LA ROSA

que identifica caminos, diversifica posiciones y matiza apasionamientos, podía habernos en esta ocasión ayudado a penetrar en los intersticios de un autor que presenta, a nuestro entender, más interés del que Lloréns parece adjudicarle con su juicio.

El último dato valorativo que aporta Blanco White a la figura literaria de Martínez de la Rosa merece transcribirse por entero:

“En poesía Martínez de la Rosa se parece a ciertas personas nerviosas y ambiciosas que se presentan en sociedad tratando siempre de producir buena impresión y ser agradables, pero aterradas al mismo tiempo por la posibilidad de decir o hacer algo no muy correcto; estado de ánimo que podría calificarse de *mauvaise honte* literaria”⁵⁵.

Aguda descripción de una sintomatología, pero que, por desgracia, se parece demasiado en lo literario a la descripción que Menéndez Pelayo hace de los “escarceos políticos” de nuestro autor. Para Menéndez Pelayo, Martínez de la Rosa alimenta revoluciones de las que luego se asusta. También en el mundo político debe tratar de producir buena impresión. También se le aplicaría el calificativo de *mauvaise honte* histórica⁵⁶. Sólo que en literatura la seguridad, cuando no el desgarró, parecen ayudar a la fama feliz, mientras que en la vida pública la “desvergüenza” o la arrolladora iniciativa personal pueden suponer una catástrofe.

El “justo medio” no es popular, habitualmente, ni siquiera a nivel de la élite crítica. Pero, ¿qué teatro hizo, por ejemplo, Espronceda, al que no se le puede achacar, pensamos, *mauvaise honte*? ¿Quién ha sido capaz de leer la tragedia esproncediana *Blanca de Borbón*?, ¿y que hay que decir del *Macías* de Larra, estrenado el mismo año que *La Conjuración de Venecia*, donde la transición acusa con mayor rigor que en Martínez de la Rosa las incertidumbres formales y estructurales?

En 1812 creía Martínez de la Rosa en las unidades, en el endecasílabo blanco o romanceado como cimiento poético de la tragedia, en la acción ceñida, reducida al número mínimo de personajes, y concentrada en sus pasiones hasta el límite. Creía Martínez de la Rosa, y siguió creyéndolo siempre, en la medida a la hora de expresar esas pasiones, y a la hora de enlazar los diversos extremos de la fábula. En 1812 Martínez de la Rosa creía en Aristóteles, tal vez en Racine. *La Viuda de Padilla* sólo puede ser la consecuencia de esa fe múltiple tamizada por el carácter y la capacidad del dramaturgo. Resulta sin sentido que Menéndez Pelayo le exija a Martínez de la Rosa la utilización del drama histórico⁵⁷ para darle potencia y vigor

55. Vicente Lloréns, *op. cit.*, pág. 97.

56. M. Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, págs. 274 y 275.

57. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, pág. 273.

a la tragedia, o se lamenta de que no hubiera utilizado dicho género. El dramaturgo escribe desde sus convicciones y desde sus posibilidades, como cualquier otro, salvando quizá los genios literarios, pero aun así, como recuerda Valbuena Prat, “menos cuidada y armónica que el *Pelayo* de Quintana, la tragedia de Martínez de la Rosa la sobrepuja en fuego, pasión, viveza de la acción y efectismo del desenlace, que revelan el prerromántico en esta obra de grandeza política, de sacrificio, de libertad, de almas sedientas de justicia, ornadas de una dignidad más de pundonor español que de estoicismo clásico”⁵⁸. Y, como descubre J.L. Alborg, “la tragedia consta de cinco actos, prietos, ceñidos, muy breves. Ciertamente que hay escasa acción, pero existe toda la que exigía la circunstancia que se trataba de escenificar”⁵⁹. O, un poco más adelante: “El autor se faja con el drama esencial y logra momentos de impresionante altura trágica”⁶⁰.

El último capítulo, el IX, en la monografía de René Andioc, lleva por título *El sentido de las reglas neoclásicas*. En él trata de hacer comprender al lector cómo esas reglas, denostadas más tarde por un tropel de críticos como símbolo de extranjerismo, despreciadas por muchos como un absurdo dogma que impedía el libre juego de la inspiración, olvidadas en última instancia como una vieja férula desprovista de sentido, tuvieron una decisiva razón de ser ideológica. Advierte al respecto Andioc: “Vemos, pues, cómo el nuevo estilo dramático, en la tragedia y más aún en la comedia neoclásica..., ya constituye por sí mismo una toma de posición ideológica, en la medida en que contradice ciertos cánones de escritura heredados del siglo anterior y fundamentalmente aristocráticos”⁶¹. Se trata de crear y aplicar un nuevo sistema teatral capaz de responder a las circunstancias sociales creadas a lo largo del siglo XVIII, y que adquieren su tonalidad más directa en nuestro país al borde de la centuria decimonónica: “La escritura clásica corresponde a la necesidad de constituirse un nuevo instrumento de *intelectión* y de *persuasión* capaz de dirigirse a la razón, y ya no dispensador de ilusión, como el lenguaje de las postrimerías del barroco, es decir, al fin y al cabo un instrumento de acción sobre la realidad”⁶². Y se trataría de saber si el año 1812 y el entorno ideológico y sociológico de Martínez de la Rosa durante ese momento justificaban todavía el uso de unas *reglas* que estaban ya siendo “contestadas” más allá de los Pirineos, pero que tal vez tuvieran su sentido y su motivación profunda en la España de los estertores del Antiguo Régimen.

58. A. Valbuena Prat, *op. cit.*, págs. 123 y 124.

59. J.L. Alborg, *op. cit.* pág. 435.

60. J.L. Alborg, *op. cit.* pág. 435.

61. René Andioc, *op. cit.*, pág. 529.

62. René Andioc, *op. cit.*, pág. 530.

Porque, efectivamente, de acuerdo con su *Poética*, Martínez de la Rosa procura el cumplimiento de las reglas, al menos el cumplimiento externo, de un modo casi matemático. También Shearer acusará a Martínez de la Rosa de que tiene un concepto excesivamente matemático de la historia, en el mismo sentido que Sarraihl insiste en el *método geométrico* de sus obras políticas⁶³. Es el triunfo del racionalismo didáctico de los maestros ilustrados. En cuya línea actuará permanentemente Martínez de la Rosa.

La Viuda de Padilla se estructurará en cinco actos, como mandan los cánones, aunque esos cánones, como tantos otros, puedan suavizarse para Martínez de la Rosa, según indica en sus *Anotaciones a la Poética*: “Como en España está acostumbrado el pueblo a comedias heróicas en tres actos no halla inconveniente en que una tragedia conste de los mismos, aunque generalmente tenga cinco esta especie de drama”⁶⁴. El verso elegido será el endecasílabo, asonantado, según el propio criterio del dramaturgo: “La experiencia ha acreditado en nuestro teatro que nada conviene tanto a aquella clase de composición (se refiere a la tragedia) como el *endecasílabo asonantado*; propiedad exclusiva de la poesía castellana, que le ofrece suma facilidad para la tragedia”⁶⁵. Por lo que respecta a las variantes de la asonancia, indicaremos que en el acto I utiliza la rima *e-o*, en el segundo la asonancia *a-o*, en el tercero la *a-a*, en el cuarto la rima asonante en *e-a*, y, para concluir, repite en el acto quinto la misma rima del primero, *e-o*. ¿Tiene esta repetición algún sentido circular o cíclico, de cierre o de apertura? No es fácil afirmarlo ni negarlo. Pero el hecho de las variaciones a lo largo de los diversos actos parece algo consciente en el poeta, por lo que pudiera esperarse acaso que principio y fin tuvieran un sentido, en la repetición, de encadenamiento auditivo.

Respecto a las unidades de tiempo y lugar, Martínez de la Rosa es riguroso asimismo en la tragedia que comentamos. Único lugar, cuyo sentido abstracto, “sin color local”⁶⁶, critica Menéndez Pelayo, un salón del Alcázar en Toledo. El tiempo se configura en las veinticuatro horas previstas por la regla, con interesante anotación, o acotación, en el comienzo de los actos IV y V, que indica la llegada de la noche en el primer caso, con un dato lumínico, “habrá una lámpara en el fondo del teatro”, de indudable interés prerromántico⁶⁷, y con una segunda acotación, “sigue siendo de noche”⁶⁸, al comienzo del quinto acto. La insistencia en la nocturnidad se subraya como

63. Cfr. J.L. Alborg, pág. 452.

64. *Obras de Martínez de la Rosa*, ed. cit., II, pág. 349.

65. *Obras cit.*, II, pág. 375.

66. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, pág. 273.

67. Nos remitimos a la edición de las *Obras* de Martínez de la Rosa, ya citada, págs. 39 a 65. La acotación reseñada, en la pág. 55.

68. *Loc., cit.*, pág. 61.

elemento psicológico, que añade dramatismo a la acción, y que la tiñe de sabor, asimismo, romántico.

Ocioso es referirse de modo circunstanciado a la unidad de acción, fundamental por demás, “regla común a todos los tiempos y países, y la más necesaria en el drama, puesto que aspira a producir en el ánimo una impresión profunda”⁶⁹, de la que hemos ido anotando los principales aspectos. Pero sí convendría resumir, si es posible, cuáles son los pilares básicos de tal acción única. Hemos insistido en la *libertad*, y hemos sugerido también, en otro momento, un sentimiento de *venganza* por parte de Doña María de Pacheco hacia los responsables de la trágica muerte de su marido. Libertad de un pueblo amenazado, ya *in extremis*, por la tiranía, que en la obra está concretada en los ejércitos imperiales, y, como consecuencia, en el propio Emperador Carlos y en los nobles que le apoyan. Pero libertad no sólo amenazada por la tiranía, sino amenazada también por el perdón. El perdón que, aquietando la conciencia, puede ser el soporte del servilismo futuro. Porque el nudo de la acción dramática reside, como ha visto muy bien Navas-Ruiz en “la justificación de la destrucción de un pueblo cuando el inevitable vencedor le ofrece una paz honrosa”⁷⁰. Un pueblo, por otra parte, veleidoso, traicionero en el momento crítico, un pueblo que, para Martínez de la Rosa, no merece sus héroes, como se deduce de claras expresiones contenidas en la tragedia que nos ocupa: “*Laso*. - Mal conoces, amigo, la inconstancia / del alterado vulgo; teme, espera; / ya insulta, ya suplica, ya amenaza; / un soplo enciende la terrible hoguera, / apágala otro soplo”⁷¹. Y en el mismo diálogo de comienzos del acto cuarto, entre Laso de la Vega y Mendoza: “Esa plebe que juzgas tan resuelta / a perecer en el tremendo trance / la verás desmayar y en la refriega / abandonar sus jefes... Ahora mismo /... temen su ruina y el perdón anhelan”⁷². El pueblo, la masa, no son de fiar, siguen siendo, como indicaba Andioc “el verdadero antagonista de los nobles y del Rey, que no tienen derecho a sacudir el yugo de la explotación monárquico-señorial”⁷³. Y en definitiva, ya lo indica el propio Andioc: “Dejémonos de prejuicios: tampoco los liberales (y este es sin duda el caso de Martínez de la Rosa) sienten mucho cariño por ese pueblo, aunque digan lo contrario”⁷⁴.

69. *Obras cit.*, II, pág. 348.

70. Ricardo Navas-Ruiz, *El Romanticismo español. Historia y crítica*, 2ª edición, Anaya, Salamanca, 1973, pág. 118.

71. *Obras cit.*, I, pág. 55.

72. *Loc. cit.*, pág. 55.

73. René Andioc, *op. cit.*, pág. 294.

74. René Andioc, *op. cit.*, pág. 295.

Pero además de la *libertad*, mezclándose de modo inextricable con ella, está la *venganza*. Navas-Ruiz lo ha indicado con sorprendente finura crítica: “María de Padilla está perfilada a lo héroe, pero no queda bien claro si pelea por la patria o por sus propios intereses, para vengar a su marido. Quizá sea esto su principal defecto como pieza política”⁷⁵. En efecto, desde el acto primero, Doña María, refiriéndose al pueblo, en una de sus iniciales intervenciones, no gime por la libertad perdida, sino que afirma: “Si vengarme juró, su juramento / cumpla constante”⁷⁶, y aunque en uno de los momentos más trágicos de la obra, cuando dialogan la Viuda y el padre de Juan de Padilla, asegure la heroína: “Juramos/ser libres o morir; y el cielo mismo,/ que dio el injusto triunfo a los tiranos, / nuestro voto aceptó; pues que nos veda / el ser libres, nos manda que muramos/”⁷⁷, poniendo aparentemente en el terreno prioritario el ansia de libertad, dentro de la misma escena exclamará Doña María, al recordar el estigma de traidor que pende sobre la cabeza cercenada de su marido: “¡Traidor...! Mienten los viles que fallaron / su injusta muerte...; mienten sus verdugos...; / sus asesinos mienten...”⁷⁸. Para añadir de inmediato: “¡Antes la muerte / que ver a sus verdugos inhumanos!”⁷⁹. Y esta muerte, en la que entra no sólo ella, sino también el pequeño hijo fruto del matrimonio, no le arredra a la viuda, que terminará por pronunciar la frase fatal: “Juntos pereceremos por vengarlo”⁸⁰. Y será la respuesta del suegro, a punto de terminar el patético diálogo, una confirmación de las premisas establecidas: “Mujer cruel..., tú sola, tú el verdugo/ eres de mi familia; tú al cadalso / llevaste al hijo por orgullo ciego, / y por ciega venganza al nieto amado / condenas a morir /”⁸¹. En la sombría desesperación de Don Pedro López de Padilla, propicia a exageraciones injustas, late un trasfondo de verdad, subrayada a lo largo de la tragedia. Todavía en el acto tercero, frente al pueblo, María de Pacheco gritará: “Una débil mujer, idolatrada por su inocente esposo asesinado”⁸², y no se olvidará de excitar a la plebe, mientras le sugiere: “¡Imitadle! Murió por vuestra gloria; o vengadle o morir: él os lo manda”⁸³. Y el pueblo corea sin tregua: “¡O muerte o libertad!”⁸⁴. Pero nosotros podríamos preguntarnos, siguiendo el hilo de la duda de Navas-

75. R. Navas-Ruiz, *op. cit.*, pág. 118.

76. *Obras cit.*, I, pág. 40, 1ª columna.

77. *Obras cit.*, I, pág. 47, 2ª.

78. *Obras cit.*, I, pág. 49, 2ª.

79. *Obras cit.*, I, pág. 50, 1ª.

80. *Obras cit.*, I, pág. 50, 1ª.

81. *Obras cit.*, I, pág. 50, 1ª.

82. *Obras cit.*, I, pág. 53, 2ª.

83. *Obras cit.*, I, pág. 54, 1ª.

84. *Obras cit.*, I, pág. 54, 1ª.

Ruiz: ¿Libertad... o venganza?. Porque junto a uno de los cimientos parece estar siempre el otro al acecho. Sólo la venganza puede considerarse capaz de hacer olvidar a la madre su condición de tal. Sólo la venganza parece justificar el ardor inhumano de la Viuda de Padilla. Y sólo la venganza puede, acaso, explicar aquella frase del cuarto acto dirigida por Doña María a su fiel Mendoza: “Valientes necesito, y vengadores / del caro esposo y de la patria opresa”⁸⁵. Vengadores, en primer término, no lo olvidemos, del “caro esposo”, y sólo en segundo plano de “la patria opresa”. Que se confirma al final del acto y de la escena, cuando reconoce: “Su don (el de la muerte) les agradezco (al pueblo que parece seguirle fanático) si me vengán”⁸⁶. No importa la muerte con tal que se consuma la venganza. Y en la climática escena del acto quinto, tras un monólogo extenso, que implica ya el suicidio final como salida única, nos encontramos con el debate poderoso entre Doña María y el mismo Mendoza, debate en el que va a ponerse a prueba su posible debilidad de madre frente a su dureza de viuda, donde se corroborará este juego que venimos comentando con este decisivo diálogo:

“!Yo rendida
ante los pies del vencedor, pidiendo
besar la torpe mano salpicada
con sangre de mi esposo!...¡Antes los cielos
castiguen mi perjurio con sus rayos!
¡Antes morir mil veces!
“Mendoza- ¡Tal acento/en boca de una madre!
“Viuda - De la esposa/del inmortal Padilla”⁸⁷.

Creemos legítima, tras este análisis circunstanciado, la duda de Navas-Ruiz. Pero al mismo tiempo nos confirma con toda claridad en el juego de lo neoclásico, especificado en el cimiento de la *libertad*, tan característico, como ya tuvimos ocasión de indicar, a lo largo del último tercio teatral del XVIII y del primero del XIX, y de lo prerromántico o ya decididamente romántico, que se alía con el sentimiento de *venganza*, que recorre la pieza como un látigo de odio. Porque ya que en *La Viuda de Padilla* no puede haber amor, ni siquiera maternal, al menos hay odio, que es su antítesis, y que se enrosca inexorable en el extremo del amor.

85. *Obras cit.*, I, pág. 59, 2ª.

86. *Obras cit.*, I, pág. 60, 2ª.

87. *Obras cit.*, I, pág. 63, 2ª.

LA CONJURACION DE VENECIA: A LA BUSCA DEL HEROE ROMANTICO

Mucho más y mejor conocido que la tragedia analizada en las páginas anteriores resulta ser el drama histórico, o el drama romántico, porque el género es discutido, *La Conjuración de Venecia*. “El primer intento real de expresar la nueva sensibilidad en términos dramáticos”, según la expresión acuñada por Donald L. Shaw⁸⁸, parte así de la pluma del escritor más ligado en apariencia a las fórmulas del neoclasicismo, del constante defensor del “justo medio”, del político al que se le conoció vejatoriamente con el remoque “Rosita la Pastelera”. Paradojas de la realidad, o tal vez paradojas de la incompreensión crítica, porque como dice el biógrafo de Martínez de la Rosa: “¿Qué mayor contraste que el liberalismo ideal de Martínez de la Rosa y la bastarda realidad política de todo un siglo?”⁸⁹.

Pero la primera incertidumbre se plantea, como acabamos de insinuar, respecto al género utilizado por el dramaturgo. El mismo autor no parece dudar, incluyéndolo en el llamado *drama histórico*, y de ahí que la edición de la obra, así calificada, se complementa con un interesante epílogo, del que ya hemos hablado, los *Apuntes sobre el drama histórico*, donde se alían la justificación teórica y el empeño doctrinal, dentro de unas coordenadas de medida y de tolerancia. Frente a la *Poética*, los *Apuntes* no son, en absoluto, una palinodia, pero sí representan un esfuerzo teórico y estético de aceptación de principios muy disímiles a los que defendiera el autor en su época juvenil, salvaguardando algunos aspectos sustanciales, y procurando distender el universo de las formas, dentro de la línea ya esbozada en las *Anotaciones* y en los *Apéndices*.

Martínez de la Rosa parte de la inevitable existencia del *drama histórico*, hecho consumado con el que hay que contar:

“Inútil de todo punto sería empeñarme ahora en defender la existencia de tales dramas; ¿quién osará en el día condenarlos porque no se hallen expresamente comprendidos en la sabida distinción de Aristóteles o de Horacio? Estos dos célebres maestros tenían sobrado talento y saber para que hubiesen intentado fijar con estrechez mezquina los límites del arte; siendo así que no hicieron, por el contrario, sino deducir máximas y reglas, examinando las bellezas de las obras de genio que en su tiempo existían”⁹⁰.

88. Donald L. Shaw, *Historia de la Literatura Española*, 5, *El Siglo XIX*. Ariel, Barcelona, 1973, pág. 32.

89. Carlos Seco, *Estudio preliminar*, cit., CIII.

90. *Obras* de M. de la Rosa, cit., I, pág. 289, 1ª.

Pasar por encima de los preceptivos clásico de modo tan elegante es, a la larga, el sino de todos los enamorados de los preceptos, que tienen además cierta sensibilidad. El *drama histórico* está ahí, y si hubiera estado ahí también en los tiempos de Horacio o Aristóteles, también hubiera tenido cabida en sus retóricas y poéticas. Porque, después de todo, cumple con lo esencial: “Basta, pues, que el *drama histórico* posea la condición esencial de reunir la utilidad y el deleite, para que deba hallar en el teatro acogida y aceptación, y cierto que pocas composiciones habrá que puedan ser de suyo tan instructivas y ofrecer al ánimo un desahogo tan apacible”⁹¹.

Sumamente instructivo comparar estos enunciados con el principio de la reseña crítica que ofrece Mariano José de Larra del estreno en Madrid de *La Conjuración de Venecia* el día 23 de abril de 1834. La reseña aparece en el número 198 de la *Revista Española*, fechado el 25 de abril del mismo año. Y se abre de este modo:

“No necesitamos remontarnos al origen del teatro para combatir la vana preocupación de los preceptistas que han querido reducir a la tragedia, propiamente llamada así, y a la comedia de costumbres o de carácter, el arte dramático. La razón natural puede guiarnos mejor... En un pueblo constituido como el griego, que se suponía hijo de dioses y semidioses, los primeros dramas debieron participar de esta grandeza y sublimidad a que debían su origen... Para los pueblos modernos no concebimos esa tragedia, verdadera adulación literaria del poder... La historia debió ser la mina beneficiable para los poetas, y debió nacer forzosamente el drama histórico”⁹².

Y no sólo coinciden dramaturgo y crítico en las razones que abonan al *drama histórico* como género teatral, sino que se identifican en la calificación de la obra estrenada y, más lejos aún, en la especial importancia de ese género para España. Afirma Martínez de la Rosa en sus *Apuntes*: “Tan natural y tan antigua en España es la afición a esta clase de composiciones, que es cosa digna de notarse que aún no había salido de mantillas el arte dramático... cundo ya se atrevieron algunos a ofrecer en las tablas, al lado de burlas y farsas, imitaciones de hechos históricos”⁹³. Por su parte, Fígaro asegura: “Nuestros poetas, que no sufrieron más inspiraciones que las de su genio independiente, no hicieron más que dos clases de dramas: o comedias de costumbres y carácter (y aquí cita el crítico varios ejemplos), o dramas históricos”⁹⁴. Y añade Larra para más absoluta claridad: “A este género, fiel

91. *Obras cit.*, I, pág. 289, 1ª y 2ª.

92. *Obras* de Mariano José de Larra (Fígaro). Edición y Estudio preliminar de Carlos Seco Serrano, I, BAE, Tomo CXXVII, Ed. Atlas, Madrid, 1960, págs. 383 y 384.

93. *Obras* de M. de la Rosa, cit. I, pág. 289, 2ª.

94. *Obras* de M. J. de Larra, cit. I, pág. 384, 1ª.

representación de la vida, en que se hallan mezclados como en el mundo reyes y vasallos, grandes y pequeños, intereses públicos y privados, pertenece *La Conjuración de Venecia*⁹⁵.

No me resisto a transcribir todavía las matizaciones de ambos literatos respecto a cómo debe abordarse el *drama histórico* en cuanto al lenguaje y los caracteres. Para Larra: “Todo lo más a que está obligado el poeta es a hacer hablar a cada uno según su esfera, el lenguaje que le es propio, y resultará indudablemente doble efecto de esta natural variedad: tanto más, cuanto que el lenguaje del corazón es el mismo en las clases todas, y que las pasiones igualan a los hombres que su posición aparta y diversifica”⁹⁶. Para Martínez de la Rosa: “En cuanto al estilo y al lenguaje que requiere el drama histórico, meramente me atreveré a indicar que deben ser acomodadas al argumento, a la condición de las personas, a su situación y demás circunstancias; en este punto muy poco o nada valen las reglas; se necesita el buen gusto”⁹⁷. Y en otra parte: “Por eso me parece necesario ante todas las cosas tratar de conmover el corazón, presentando al vivo sentimientos naturales y lucha de pasiones”⁹⁸.

Las semejanzas son tan abundantes –y aún podríamos haber hecho recuento más exhaustivo de las mismas– que sólo pueden proceder de una identidad, al menos esencial, de planteamientos teóricos, ya que parece excesivo, tal vez, pensar en una influencia directa del breve estudio de Martínez de la Rosa sobre las opiniones de Fígaro, aunque no cabría descartar absolutamente dicha influencia. Lo que sí hay que aceptar, a la hora de una visión objetiva de la ideología teatral de Larra, es su todavía patente dependencia de ciertos rasgos propios del clasicismo dieciochesco. Como indica Navas-Ruiz: “Nunca le abandonó, no obstante, una preocupación de evidente raigambre neoclásica: la relación entre arte y moral”⁹⁹. De tal manera que su sentido crítico va evolucionando con cierta parsimonia, desde las barricadas didácticas hasta las barricadas revolucionarias. Como expresa el citado historiador de la literatura: “La aceptación del drama romántico por parte de Larra fue un proceso lento”¹⁰⁰. Su maestro, Don Alberto Lista, podía estar satisfecho del discípulo en este punto. Ahora bien: al subrayar las concomitancias doctrinales entre Martínez de la Rosa y Larra, al menos en un determinado momento de su doble y diversa evolución, queríamos

95. *Obras* de M.J. de Larra, cit. I, pág. 384, 1ª.

96. *Obras* de Larra, cit. I, pág. 384, 1ª.

97. *Obras* de M. de la Rosa, cit. I, pág. 291, 2ª.

98. *Obras* de M. de la Rosa, cit. I, pág. 290, 2ª.

99. R. Navas-Ruiz, *op. cit.*, pág. 210.

100. R. Navas-Ruiz, *op. cit.*, pág. 209.

poner de relieve la dificultad que entraña un juicio de valor meditado, que parangone hombres y que compare intenciones. Porque, ¿quién iba a decirnos que el *romántico* Larra –mucho menos romántico de lo que se suele asegurar– encerraba en su redoma esencias doctrinales del mismo aroma que las emanadas de la pluma del *inseguro y vacilante* Martínez de la Rosa?. Y en realidad, esas esencias se ponen perfectamente de relieve en numerosos matices del *Macías*, obra estrenada el 24 de septiembre de 1834, pocos meses después de *La Conjuración de Venecia*, aunque había sido anunciada su puesta en escena para finales de 1833, impidiéndolo la censura, lo que hace decir a Alborg que “sólo por aquella circunstancia se adelanta en los anales del teatro romántico *La Conjuración de Venecia* al drama de Larra¹⁰¹”. Afirmación de muy relativo valor, ya que, como recuerda Lomba y Pedraja, *La Conjuración de Venecia* se había representado en Cádiz en diciembre de 1832, con el título de *El Carnaval de Venecia del año 1310*¹⁰².

Pero indudablemente, Larra y Martínez de la Rosa son bien dispares en su etopeya y en su personalidad, lo que no quita para que a la hora de enunciar las normas básicas del *drama histórico*, el arriscado Larra parezca rebozarse con un baño de *Poética* martinezrosista, y el elegante Martínez de la Rosa se disfrace por unos momentos con la careta de Larra. Lo que demuestra una vez más que las distinciones de escuela sólo tienen un mediano interés práctico.

Por cierto que Larra vuelve a sacar a la palestra la distinción de géneros dramáticos de la época en uno de los artículos más citados por los manuales y las monografías, el titulado *Una primera representación*, correspondiente al *Mensajero* de tres de abril de 1835¹⁰³. En él, con temple satírico, va pasando revista a la *comedia antigua*, el *melodrama*, el *drama sentimental y terrorífico*, la *comedia clásica*, la *tragedia clásica*, la *pieza de costumbres*, el *drama histórico*, al que califica el crítico como “crónica puesta en verso, o prosa poética, con sus trajes de la época y sus decoraciones *ad hoc*, y al uso de todos los tiempos”¹⁰⁴, y, por fin, el drama *romántico*, según el articulista, “nuevo, original, cosa nunca hecha ni oída, cometa que aparece por primera vez en el sistema literario con su cola y sus colas de sangre y de mortandad, el único verdadero”¹⁰⁵. De esta enumeración se desprende que el *drama histórico* y el *drama romántico* son dos entes distintos, perfectamente o al menos suficientemente diferenciados. Pero, ¿puede hablarse con alguna

101. J.L. Alborg, *op. cit.*, pág. 275.

102. José R. Lomba y Pedraja. *El Teatro romántico español*, en Marinao José de Larra (Fíguro). *Cuatro estudios que le abordan o le bordean*. Madrid, 1936. Cfr. J.L. Alborg, *op. cit.*, págs. 439 y 440, nota 71.

103. *Obras de Larra*, II, (Tomo CXVIII de la BAE), págs. 68 a 73.

104. *Obras de Larra*, cit. II, pág. 69, 1ª y 2ª.

105. *Obras de Larra*, cit. II, pág. 69, 2ª.

exactitud de esa diferenciación?. Mucho nos tememos que resulte un serio problema. Navas-Ruiz, que parece querer seguir la clasificación de Larra empieza afirmando al hablar del *drama histórico* que “muchacha más relación tiene con él (con el romanticismo) el *drama histórico*, aunque sus orígenes modernos remonten bastante más atrás hasta el teatro nacional de España e Inglaterra”¹⁰⁶. Con lo que sostiene su tesis a remolque de los *Apuntes* de Martínez de la Rosa y de la reseña de Larra al estreno de *La Conjuración*. Y, poco más adelante, al intentar definir el llamado *drama romántico* tiene que reconocer que “no resulta fácil discernir los límites entre drama histórico y drama romántico, porque bastantes de los primeros se cubren con rasgos de los segundos y éstos a su vez se sitúan casi siempre en el pasado, como algo convencionalmente histórico”¹⁰⁷. Navas-Ruiz, ante la patente imposibilidad de distinguir los géneros por la época a que se refieren, hace una incursión por el campo de la ideología, no muy convincente a nuestro entender. Vuelve a cimentar su criterio en Larra, transcribiendo su última serie de rasgos adjudicados al drama romántico, sin que parezca percatarse del tono irónico, casi sarcástico, con el que se destacan coronando el párrafo. Dice Larra: “En una palabra, la naturaleza en las tablas, la luz, la verdad, la libertad en literatura, el derecho del hombre reconocido, la ley sin ley”¹⁰⁸. Y Navas-Ruiz nos ofrece su versión: “El drama romántico es, en su esencia, eminentemente social, preocupado por conflictos contemporáneos, ya los derechos del individuo frente a la colectividad, ya la libertad política, ya las pasiones y conflictos del alma humana... Daba expresión a los deseos, a los anhelos de los más despiertos por un mundo mejor, más justo, más feliz, y de esta manera chocaba inevitablemente con la estructura social”¹⁰⁹. Bien distinto, por cierto, es el cuadro ofrecido por un reciente historiador de nuestro teatro, Francisco Ruiz Ramón: “Así, la literatura romántica española lleva en su propio seno, desde un principio, los gérmenes de su descomposición, dado que hay en ella mucho más de postura conscientemente adoptada, de respuesta a una moda, de acomodación a un estilo, que de crecimiento orgánico en virtud de necesidades espirituales insoslayables”¹¹⁰. Añadiendo unas líneas adelante: “Ya que nuestros románticos, con honrosas excepciones (Larra, por ejemplo), no llegan a vivir de verdad, y desde adentro, conflictivamente, su propia existencia”¹¹¹. Por supuesto que para Ruiz Ramón no hay diversificaciones entre *drama histórico* y *drama romántico*, y que por tanto, *La Conjuración de Venecia* pertenece simplemente a

106. R. Navas-Ruiz, *op. cit.*, pág. 81.

107. R. Navas-Ruiz, *op. cit.*, pág. 83.

108. *Obras de Larra*, cit. II, pág. 69, 2ª.

109. R. Navas-Ruiz, *op. cit.*, pág. 83.

110. F. Ruiz Ramón, *op. cit.* pág. 312.

111. F. Ruiz Ramón, *op. cit.* pág. 312.

un género común calificado sin más como “el periodo romántico del drama”¹¹². Lo mismo ocurre con Valbuena Prat, que incluso no tiene inconveniente en titular uno de los epígrafes del capítulo dedicado a *Los orígenes del Romanticismo*, “*La tragedia helénica y el drama romántico de Martínez de la Rosa*”¹¹³, sin que tampoco considere lógico hacer distingos a pesar del extenso y fino comentario dedicado a *La Conjuración de Venecia*. Citaremos, por último, el caso de Juan Alcina Franch, quien al hablar del repertorio dramático de Martínez de la Rosa, introduce la distinción de un modo característico. Cita *comedias moratinianas, tragedias neoclásicas, tragedias clásicas* (caso del Edipo), *comedias de capa y espada, melodramas*, “*dramas históricos como el Aben-Humeya* (1830)... y un *drama romántico, La Conjuración de Venecia*”¹¹⁴. Evidentemente, para Alcina el drama romántico sería el paso decisivo, camino del romanticismo, mientras que el drama histórico quedaría en una situación vestibular. Más o menos lo que, en otros términos, han solido recalcar los manuales al indicarnos la apertura del teatro romántico el año 1834 con las obras ya sabidas de Martínez de la Rosa, Larra y Bretón de los Herreros, estrenadas por este mismo orden. En el clásico libro de Allison Peers las tres obras ejemplificarían el momento de la *rebelión*: “Tres obras se destacan en 1834 como representativas de la rebelión romántica en el teatro: *La Conjuración de Venecia*, de Martínez de la Rosa; *Macías*, de Larra, y *Elena*, de Bretón”¹¹⁵.

No nos hemos alejado, aunque pudiera parecerlo, de nuestro objetivo. Al reflejar Larra en sus artículos y en su reseña del drama de Martínez de la Rosa una postura personal sobre el que denomina, al igual que su autor, *drama histórico*, está tratando de hacernos comprender su concreta postura sobre el ya irrefrenable movimiento romántico teatral. El *drama histórico* de Martínez de la Rosa es para Larra ya romanticismo, con todas las prudencias que él mismo utilizará en *Macías*, pero romanticismo. Casi un año después, cuando escribe el artículo *Una primera representación* plantea una dicotomía *drama histórico-drama romántico* para la que no tiene ningún fundamento serio, pero para la que sí encuentra fundamentos irónicos. El drama romántico, tomado sin el talante reaccionario de Mesonero, se califica ímplicitamente por Larra como el drama histórico desmelenado, “la luz, la verdad... la ley sin ley”¹¹⁶. Cuando Larra se tome en serio el género, como algo propio y sustancial, todavía arremeterá contra él, sin sarcasmos, aunque con negro

112. F. Ruiz Ramón, *op. cit.* pág. 311.

113. A. Valbuena Prat, *op. cit.*, pág. 124.

114. *Teatro Romántico*. Edición a cargo de Juan Alcina Franch, con un Estudio Preliminar. Bruguera, Barcelona, 1968, pág. 24. Los subrayados de la cita son nuestros.

115. E. Allison Peers. *Historia del movimiento romántico español*, 2ª edición, Ed. Gredos, Madrid, 1967, Vol. I, pág. 324.

116. *Cit.* arriba, en nota 108.

humor, en los dos artículos dedicados al drama de Alejandro Dumas, *Antony*, los días 23 de junio y 25 de junio de 1836, tal vez los más profundos y decisivos que hayan salido de su pluma. “Rara lógica –afirma Larra–: enseñarle a un hombre un cadáver para animarle a vivir! He aquí lo que hacen con nosotros los que quieren darnos la literatura caducada de la Francia, la última literatura, la horrible realidad”¹¹⁷. Y un poco más adelante: “Déjenos al menos la diversión del viaje y no nos desengañen antes... Desorden sacrílego! ¡Inversión de las leyes de la Naturaleza! En política don Carlos fuerte en el tercio de España, y el Estatuto en lo demás; y en literatura, Alejandro Dumas, Víctor Hugo, Eugenio Sue y Balzac”¹¹⁸. Para subrayar en el comienzo del artículo segundo dedicado al drama de Dumas: “En nuestro primer artículo hemos probado que no siendo la literatura sino la expresión de la sociedad, no puede ser toda literatura igualmente admisible en todo país indistintamente; reconocido este principio, la francesa, que no es intérprete de nuestras creencias ni de nuestras costumbres, sólo nos haya de ser impuesta por una fracción poco nacional y menos pensadora”¹¹⁹. Y esto lo escribía Larra en junio de 1836, menos de ocho meses antes de su suicidio. ¿No estaba Larra en algunos aspectos profundos, más cerca de Martínez de la Rosa de lo que sus vidas y sus obras respectivas pudieran aparentar? ¿No quería Larra más, a la hora de dar su aquiescencia crítica, el *drama romántico*? de *La Conjuración de Venecia*, por considerarlo tal vez más apropiado a la realidad española del momento, que el *drama romántico*, sin interrogantes, de Hugo y Dumas? ¿Y no había en Martínez de la Rosa un freno, una contención frente a la nueva escuela, que se reflejaba, a su manera, en los escritos críticos de Larra?

Pero tal vez sea ya cosa de entrar en el santuario de ese drama, a través del intento sin duda histórico de Martínez de la Rosa. No sin antes resumir con Ruiz Ramón sus caracteres generales. Cinco le adjudica como fundamentales el historiador citado:

“a) Libertad como principio artístico. Libertad que no tiene su fundamento en la imitación de la naturaleza, como en el teatro del Siglo de Oro, sino en una teoría del arte que rechaza cuanto es norma y regla, en nombre, precisamente, del arte mismo... Se rompen las unidades de tiempo y lugar... Frente a la ausencia de acotaciones escénicas características del teatro neoclásico, abundan en el drama romántico tanto las que se refieren a la escenografía como a las actitudes de los personajes. Frente a la atemporalidad y carácter abstracto del espacio en la tragedia neoclásica, el drama romántico se caracteriza por la fuerte temporalización y la espesa concreción del espacio teatral. La acción aparece siempre cuidadosamente localizada... La escenografía no es un simple marco de la acción.

117. *Obras* de Larra, cit. II, pág. 247, 2ª.

118. *Obras* de Larra, cit. II, pág. 249, 1ª.

119. *Obras* de Larra, cit. II, pág. 249, 1ª.

“b) Destaca inmediatamente la personalidad del protagonista tanto masculino como femenino: el héroe y la heroína románticos. Rasgos definitorios del primero son el misterio y la pasión fatal; de la segunda: la dulzura e inocencia y la intensidad de la pasión.

“c) El tema fundamental es, naturalmente, el amor. Un amor absoluto, más allá del bien y del mal... Los amantes aspiran a realizar la esencia misma del amor, la unión perfecta y total en esta tierra, con afán de trascender todo límite. Su empeño es un imposible metafísico y lleva en él mismo, como única solución, la muerte.

“d) Un elemento de origen clásico, que recibe un tratamiento efectista en varios de los más importantes dramas románticos, es la *anagnórisis* o reconocimiento.

“e) La mayoría del teatro romántico pertenece al género del drama histórico, del que en Alemania fue su máximo representante Schiller... Frente al individuo y sus aspiraciones el mundo opone sus deberes, sus prejuicios y sus compromisos. El desenlace del conflicto será siempre el mismo: la destrucción del individuo por el mundo”¹²⁰.

Los cinco aspectos pueden servirnos de base para acometer brevemente el análisis de los principales elementos en el drama *La Conjuración de Venecia*. Intentémoslo, pues:

A) El cambio formal respecto a *La Viuda de Padilla* se produce claramente en todos los frentes, aunque con la medida propia del autor, que ya se dibuja en los *Apuntes*: “Cada acto, como parte distinta y separada, puede muy bien suponerse acaecido en diverso lugar, sobre todo si no están entre sí muy distantes, y apenas habrá argumento dramático que exija más que esta anchura para desarrollarse cómoda y fácilmente”¹²¹. O bien: “Tampoco se debe regatear sobre el tiempo que se supone dura la acción: basta que lo que pasa a la vista de los espectadores pueda haber sucedido realmente en el mismo espacio, poco más o menos, y que lo restante del tiempo que ha tomado el poeta lo haya distribuido con tal sagacidad, especialmente entre los actos, que el espectador no se aperciba de ello o lo tolere de buen grado”¹²². O, por último: “La composición que excite vivo interés y que despliegue mil bellezas, segura puede estar de quedar vinculada en el teatro, aunque la acción dure algunos días, en vez del angustioso plazo de veinticuatro horas”¹²³. En lo que, con cierta lógica, no cederá el poeta es en la unidad de acción: “Esta unidad es tan esencial en esta clase de composiciones como en todas las obras de bellas artes; el drama más nutrido de sucesos la con-

120. F. Ruiz Ramón, *op. cit.*, págs. 313 a 317.

121. *Obras de M. de la Rosa*, cit. I, pág. 291, 1ª y 2ª.

122. *Obras cits.*, I, pág. 291, 2ª.

123. *Obras cits.*, I, pág. 291, 2ª.

siente, o por mejor decir, la exige, así como se la admira en los inmensos cuadros de Julio Romano”¹²⁴.

En efecto, *La Conjuración*, sobre una estructura externa de cinco actos, todavía dentro de la tradicional urdimbre neoclásica, que le facilita al dramaturgo la concentración de espacio para cada acto y la trabazón densa y firme de la acción, ha roto con las exigencias de tiempo y lugar de la escenificación aristotélica. Un lugar para cada acto nos presenta Martínez de la Rosa, como indicaba en sus *Apuntes*, que corresponden al “salón del palacio del embajador de Génova”, “el panteón de la familia Morosini”, “sala del palacio de la familia Morosini”, “la plaza de San Marcos de Venecia” y “la sala de audiencia del tribunal de los diez”¹²⁵. En cuanto al tiempo, en el acto primero el Embajador nos indica con exactitud: “Pasado mañana por último día de Carnaval, celebra el Dux un festín”¹²⁶. La conjuración coincide con ese momento. El juicio y condena del último acto se celebran de inmediato, según el grito de Pedro Morosini con que termina el penúltimo: “¡Al tribunal..., al tribunal los que escapen con vida!”¹²⁷. Son, por tanto, tres días como máximo los que comprende el drama. Siempre la ruptura es moderada.

Ocioso parece insistir en otro elemento básico, excepcional en nuestro teatro hasta Pérez Galdós: el uso de la prosa. La mezcla de verso y prosa pareció dominar durante el momento clave en la eclosión romántica, y así sucede en *Don Alvaro*, en *El Trovador*, en *Los amantes de Teruel*, aunque, como indica Ruiz Ramón, en ninguna de ellas “pueden descubrirse razones inherentes a la esencia misma de lo dramático que las justifiquen, pues el paso de prosa a verso, y viceversa, es totalmente caprichoso”¹²⁸. Claro está que el precedente de Moratín en dos de sus comedias, *El sí de las niñas* y *La comedia nueva*, pudiera plantear el cambio a niveles todavía neoclásicos. Pero no creemos que así suceda. De hecho la prosa de Martínez de la Rosa en *La Conjuración* es una prueba de que disminuye la elevación propia de la tragedia, según indica en los *Apuntes*, cuando refiriéndose al estilo y al lenguaje del *drama histórico*, indica que éstos deben “rayar más alto en el drama histórico que en la comedia”¹²⁹. Por eso quizá al buscar una prosa con la necesaria dignidad, que no se confunda con el llano lenguaje de la comedia de costumbres, dé en el escollo de la retórica y de la falsedad, como sugiere Alcina Franch: “Sin embargo, Martínez de la Rosa como luego

124. *Obras cits.*, I, pág. 291, 1ª.

125. Para todos los textos y datos de la obra, *ed. cit.*, I, págs. 259 a 289.

126. *Obras cits.*, I, pág. 263, 1ª.

127. *Obras cits.*, I, pág. 280, 2ª.

128. F. Ruiz Ramón, *op. cit.*, pág. 313.

129. *Obras cits.* I, pág. 291, 2ª.

Tamayo en mayor medida, manejan una prosa retórica. El problema no se resolverá hasta el último decenio del siglo con Galdós, Benavente y Dicenta¹³⁰. Hay que poner en el platillo de Martínez de la Rosa, en cualquier caso, el hecho de que con su prosa dramática abría un portillo que muy pocos, por el momento, se atrevieron a frecuentar. Y en el que también había ya probado suerte al pergeñar, primero en francés y más tarde en español, su otro drama histórico *Aben Humeya*.

Pero si los cambios de lugar son una novedad revolucionaria en el teatro de Martínez de la Rosa, no lo son menos las concretas localizaciones de los diversos lugares, especialmente en el caso tan marcado del panteón de los Morosini, de trazo decisivamente romántico, y la abundancia de acotaciones, que ha puesto de relieve con su sentido plástico habitual Angel Valbuena, deteniéndose en las que ambientan la sala del Tribunal de los Diez¹³¹. Que sobrepasan el simple valor de acotación para insertarse dentro del aparato escenográfico, con toda la riqueza simbólica aneja. Detalles como el correspondiente al momento en que se decreta la sentencia de muerte contra Rugiero, con la indicación: “Rugiero se estremece; el presidente vuelve del otro lado el reloj de arena”¹³², ponen de manifiesto la capacidad de adaptación de Martínez de la Rosa a las exigencias de la fórmula romántica que se está esbozando. Y las acotaciones no son sólo indicativas de ambiente o de escenografía; también se acusa la aparición de signos dirigidos al actor, de movimientos expresivos y de estados de ánimo. Y así Rugiero, en la escena LX del acto quinto habla con “tono abatido”¹³³, o “inclina la cabeza y no contesta”, o “lleva las manos al rostro”¹³⁴, siempre dentro de la escena citada, o Laura aparece en la escena del panteón del acto segundo “vestida de blanco, suelto el cabello y con una lámpara antigua en la mano”¹³⁵, y en el largo monólogo que sigue a su aparición, escena segunda, se van marcando detalladamente sus movimientos y sus gestos, lo mismo que en la escena siguiente, donde se desarrolla el diálogo, único en toda la obra, entre los dos amantes y esposos¹³⁶. Un evidente esfuerzo para marcar los efectos expresivos se observa en todas las escenas que presentan un tono sentimental o dramático en alto grado. Bastaría comparar el acto primero en su totalidad con el segundo y con el quinto para sacar conclusiones definitivas.

130. J. Alcina Franch, *Teatro Romántico cit.*, pág. 27.

131. Cfr. A. Valbuena, *op. cit.*, pág. 127.

132. *Obras cits.*, I, pág. 288, 1ª.

133. *Obras cits.*, I, pág. 286, 2ª.

134. *Obras cits.*, I, pág. 286, 2ª.

135. *Obras cits.*, I, pág. 265, 1ª.

136. *Obras cits.*, I, pág. 265, 1ª a 269, 2ª.

Hay que subrayar, por último, en este aspecto formal la inserción de una escena de masas, en el límite de la suspensión, cargada por otra parte de eso que los románticos llamaban color local: el estallido de la conjuración, inmediatamente fracasada, en el bullicio del carnaval veneciano, que ha sido aprovechado por sus protagonistas. “Esta –afirma Lloréns– ha sido la máxima concesión que hizo Martínez de la Rosa al barullo romántico”¹³⁷. Y merece la pena su comparación con el momento en que Doña María de Pacheco, en *La Viuda de Padilla*, se enfrenta con el pueblo, pueblo que sólo pronuncia una frase: “¡O muerte o libertad!”¹³⁸, y que se convierte en un abstracto monstruo de mil cabezas, sin vida ni realidad.

B) Pero la verdadera penetración de la obra de Martínez de la Rosa en el mundo romántico debe comprobarse con el análisis de sus protagonistas. Si *La Conjuración de Venecia* ha sido capaz de crear el héroe romántico, podremos concederle validez plena dentro del estilo de la época. De otro modo, tendremos que seguir pensando, de alguna manera, en términos de transición, o, al menos, en términos de iniciación. De “primer héroe romántico del drama español del siglo XIX”¹³⁹ califica Allison Peers a Rugiero, aunque Ruiz Ramón asegure que “a pesar del patetismo de algunas escenas en ningún momento logra el autor crear un clima trágico, por una razón obvia: la ausencia total de conciencia de lo trágico en los personajes del drama”¹⁴⁰. Tal vez Donald L. Shaw haya matizado más que ningún otro crítico su juicio sobre el protagonista de *La Conjuración*, cuando insinúa que el drama “aunque marca el primer intento real de expresar la nueva sensibilidad en términos dramáticos, no lo logró plenamente”¹⁴¹. Y especialmente al concretar: “En Rugiero percibimos ligeramente rasgos del héroe romántico. Su origen misterioso, su melancolía, su tendencia a relacionar la vida misma con el amor, y su sujeción a la fatalidad hostil, muestra a Martínez de la Rosa en busca de una nueva figura típica”¹⁴². En busca o *a la busca del héroe romántico*, tal era el epígrafe que pusimos al frente de este análisis. Y creemos que puede estar cerca de la verdad.

Hay, efectivamente, en Rugiero un esbozo de ese héroe ideal. Pero estando el verdadero nudo del drama en la conspiración, en el tema político y ético de la revolución y la libertad, el amor ha quedado en cierto sentido postergado. O, lo que tal vez sería peor, melodramatizado. Navas-Ruiz ha visto muy bien cómo *La Conjuración de Venecia* “por la abundancia de pro-

137. Vicente Lloréns, *op. cit.*, pág. 99.

138. *Obras cits.*, I, pág. 58, 1ª.

139. E. Allison Peers, *op. cit.*, pág. 326.

140. F. Ruiz Ramón, *op. cit.*, pág. 318.

141. D.L. Shaw, *op. cit.*, pág. 32.

142. D.L. Shaw, *op. cit.*, pág. 32.

cedimientos efectistas en el estilo y el sentimentalismo de muchas situaciones, enlaza con el melodrama”¹⁴³. Lo que no tiene nada de particular, si recordamos que el teatro de los años anteriores a 1834 ha ido deslizándose por la pendiente del sentimentalismo, que ya tenía un público amplio desde los tiempos de la *Cecilia* de Comella, y que había alcanzado su culminación a raíz del estreno de *Misanropía y Arrepentimiento* del alemán August von Kotzebue, un drama estrenado en versión española el año 1789, y que todavía se representaba con éxito en la década del romanticismo. Junto al melodrama, el periodo precedente al triunfo romántico contempló el triunfo de la ópera, género donde se ponía de relieve un boato escenográfico que enlazaba con las zarzuelas calderonianas y las comedias “de teatro” del XVIII. Como dice Alcina Franch, “el gusto por estas situaciones límite de tipo pasional y por la intriga serán dos elementos dominantes en el teatro posterior y su punto de partida hay que buscarlo en esos libretos de ópera y en esos melodramas que tienen, por otra parte, tan escasos valores literarios”¹⁴⁴.

Un melodrama, al menos en los momentos sentimentalmente marcados, que por mucho que “esté mejor construido que cualquiera de ellos”¹⁴⁵, pone en evidencia lo que falta en el carácter y el amor de Rugiero para acceder al nivel mítico del héroe. Valbuena coincide con este criterio cuando expresa cómo la obra aúna “el tema de las conspiraciones junto a la nota eternamente humana, vista desde el sentimentalismo romántico, aun literalmente desde el lado llorón y fúnebre de la entonces última moda, de un conflicto de amor”¹⁴⁶. El “lado llorón y fúnebre” es el que contribuye a colocar a Rugiero por debajo de sus posibilidades latentes de héroe romántico. A lo que podríamos añadir la inteligente observación de Shaw: “Rugiero, joven, hermoso y afortunado, está retratado como profundamente infeliz sólo porque es hijo ilegítimo”¹⁴⁷. El misterio de Rugiero se desenvuelve así en una línea patética que no consigue tal vez penetrar en el ánimo del espectador más que a través de las lágrimas, sin que la atmósfera del secreto, de la soledad, de la falta de afecto, alcancen los límites de lo trágico. La impresión es de que los dos amantes son desgraciados no en función de su amor, sino a pesar de su amor. Con lo que éste queda disminuido en intensidad y transmutado en sentimentalismo delicuescente.

Tampoco contribuye la figura de Laura, que Alcina cree “pensada sobre el ejemplo de la Ofelia de Shakespeare”¹⁴⁸, a la consagración de los caracte-

143. R. Navas-Ruiz, *op. cit.*, pág. 119.

144. J. Alcina Franch, *op. cit.*, pág. 20.

145. R. Navas-Ruiz, *op. cit.*, pág. 119.

146. A. Valbuena, *op. cit.*, pág. 127.

147. D.L. Shaw, *op. cit.*, pág. 32.

148. J. Alcina Franch, *op. cit.*, pág. 25.

res románticos en su inexorable fatalidad. Y no porque falten la dulzura y la inocencia, sino por las excesivamente reiteradas fórmulas de sumisión paterna y de preocupación familiar que esmaltan la conversación de la protagonista en su escena en el panteón con Rugiero. Ya indica Alcina que “el problema pasional de los amantes se disuelve en una mínima problemática casera y mesocrática”¹⁴⁹. Parece que Martínez de la Rosa no puede a la hora del amor alejarse de los moldes impuestos por la sociedad burguesa que empieza a formarse a su alrededor. Y en los arrebatos de la pasión, Laura exclamará, confirmando el clima de prejuicios y pequeñeces: “¡Y yo te llamaré mi esposo, y no nos separaremos ni un instante, y todas las mujeres me tendrán envidia!...”¹⁵⁰. O explicará su mortal angustia, esa sí potencialmente romántica, con estos sentimientos mortalmente prosáicos y mezquinos: “¡Pero engañar a un padre tan bueno; recibir de sus labios mil elogios, que estoy tan lejos de merecer; haber dispuesto de mi mano sin su voluntad...”¹⁵¹. Solamente se agranda la figura de Laura cuando, perdida la razón, vaga sonámbula por la sala del tribunal explicando a sus jueces que ella es la esposa de Rugiero. Entonces adquiere connotaciones de auténtica heroína del amor romántico. Pero Martínez de la Rosa ha perdido anteriormente la oportunidad para crear un personaje convincente y trágico.

Y aquí es donde cabe marcar la diferencia con el héroe de Larra, el Macías, que si no convence a Ruiz Ramón, entusiasmado con las posibilidades de la figura del propio autor, “Macías, héroe dramático, convertido en prototipo de héroe romántico, no le llega a Larra a la suela del zapato”¹⁵², da, sin embargo, a nuestro entender, la medida exacta de un modelo de pasión, y así lo captaron García Gutiérrez y Hartzenbusch, y lo aprovecharon cumplidamente en sus dramas *El Trovador* y *Los amantes de Teruel*. Como afirma Lomba Pedraja: “El drama entero es un grito de rebeldía contra la ley moral, en primer término; una reivindicación sin medida de fueros individuales; una negación, en principio, de orden superior, trascendente, ante el que los impulsos del corazón humano hayan de callar y humillarse; una obra de exaltación, no de seriedad, de arrebato lírico”¹⁵³. Cuando Macías, en la escena III del acto III, increpa a Elvira porque no se decide a romper los valores que la sociedad acepta y defiende, irrumpe el grito de amor sin otro adjetivo ni adorno: “Rompe, aniquila / esos que contrajiste, horribles lazos. / Los amantes son solo los esposos. / Su lazo es el amor: ¿cuál hay más santo? / Su templo el universo: dondequiera / el Dios los oye que los ha juntado/”¹⁵⁴. Aquí es donde Mariano José de Larra se separa radical-

149. J. Alcina, *op. cit.*, pág. 25.

150. *Obras de M. de la Rosa*, cit., I, pág. 267, 1ª.

151. *Obras cits.*, I, pág. 266, 2ª.

152. F. Ruiz Ramón, *op. cit.*, pág. 319.

153. José R. Lomba y Pedraja, *op. cit.* Cfr. J. Alcina, *cit.*, pág. 35.

154. *Macías*, de Mariano José de Larra, en *Teatro Romántico*, cit., pág. 362.

mente de Martínez de la Rosa. Y este sentimiento, vigoroso, rebelde, ácido y letal, es el que Martínez de la Rosa nunca sería capaz de asimilar ni de engendrar. Todos los justos medios y las medidas del propio Larra se despedazan en el corazón de Macías. Jamás lograrán escalar la tapia desde la cual Martínez de la Rosa contempla melancólicamente el porvenir.

C) Nos detendremos un momento más, antes de concluir, en la temática de *La Conjuración de Venecia*. Porque si el amor circula por la obra con cierto aire de fatalismo romántico, e incluso se convierte, según expresión de Navas-Ruiz, en el dato que “da valor permanente y universal a la obra”¹⁵⁵, la verdad es que, como reconoce Shaw, “el nudo del drama es más la conspiración que el tema del amor y el destino”¹⁵⁶, y en ese juicio insiste Alcina al afirmar: “No es una casualidad que de las dos caras del tema que lleva a *La Conjuración*, una de ellas, la más importante sin duda, sea política”¹⁵⁷. Y es que la temática de la libertad, tan cara a nuestro poeta dramático, enlaza de modo inexorable las dos obras que hemos analizado, y pone de relieve lo que al dramaturgo casi romántico le queda para siempre de dramaturgo casi neoclásico. En el entramado de libertad y amor, el amor ha puesto el pie, aunque no sea de modo perfecto, en el romanticismo, pero la libertad conserva el viejo aire clasicista con el máximo vigor.

Del modo como enfoca el amor hemos hablado en el apartado anterior, y nos puede servir como síntesis lo ya expresado. En cuanto al tratamiento en *La Conjuración* del tema político, del tema de la tiranía, que sigue encerrado en la tragedia final, con el fracaso de la conjura, solamente apuntaremos un significativo elemento, que se desarrolla en el acto I, por boca de los dos Querini, los rebeldes que unen la edad a la prudencia, y que parecen hacerse eco de alguna de las ideas del propio Martínez de la Rosa sobre el particular. Se trata, una vez más, de un problema ético planteado desde otras perspectivas en *La Viuda de Padilla*. En aquella tragedia, se debatía la justificación ética de una rebelión que podría destruir un pueblo. Ante esa situación límite, el dramaturgo pasaba hábilmente del plano colectivo al individual, y permitía la consumación del suicidio, obligado, de la protagonista, Doña María de Pacheco, en nombre de la libertad defendida, a cambio de que la ciudad consiguiese, y aceptase, el perdón del Emperador. En *La Conjuración de Venecia* no hay perdón posible. El Tribunal de los Diez no perdona, ejecuta, y tortura, si es preciso, para conseguir la confesión de los reos. Pero los conjurados discuten antes de que estalle el motín sobre los efectos y las fronteras de su revolución. Y entonces salen a la luz, con las palabras de los Querini, las condiciones de la revolución de Martínez de la Rosa. Dice al respecto Jacobo Querini: “Mas ya que la ceguedad de unos

155. R. Navas-Ruiz, *op. cit.*, pág. 119.

156. D.L. Shaw, *op. cit.*, pág. 32.

157. J. Alcina, *op. cit.*, pág. 25.

pocos nos obligue a tan duro extremo, ¿no debemos prever todas las consecuencias y evitar los estragos de una revolución?... No basta tener en favor nuestro la razón y las leyes: siempre es aventurado encomendar su triunfo al incierto trance de las armas, y es mala lección para los pueblos enseñarles a reclamar justicia desplegando la fuerza”¹⁵⁸. El temor a que la revolución conduzca más allá de los resultados previstos. Y el temor, especialmente, de que el pueblo la reconduzca hacia sus intereses, que son identificados como negativos. Como indica Navas Ruiz: “Es peligroso reclamar la justicia por la violencia”¹⁵⁹. Peligroso, ¿para quiénes? Sin duda, para la oligarquía que piensa sustituir a los actuales tiranos.

Pero es Marcos Querini, un poco más avanzada la escena, el que nos ofrece cumplidamente el fondo de los temores del dramaturgo, y su tesis sobre la revolución: “quisiera yo también, y daría mi vida por lograrlo, que se tomasen todas las precauciones para que el pueblo no sacuda el freno y no empeñe nuestra victoria con desórdenes y demasías. Ha nacido para obedecer, no para mandar”¹⁶⁰. Y a continuación: “Rescatemos, sí, rescatemos de manos infieles la herencia de nuestros mayores; mas no expongamos el bajel del Estado a las tormentas populares”¹⁶¹. Aquí está, probablemente, Martínez de la Rosa de cuerpo entero. Con sus limitaciones y sus moderaciones. Pero también con sus audacias.

D) Hay, y de suma importancia dramática, anagnórisis final en *La Conjuración de Venecia*. Rugiero resulta ser hijo del Presidente del Tribunal que le lleva a la muerte. Una conjugación del viejo recurso clásico con el efectismo dramático de moda. Lo ha intuido magistralmente Valbuena, cuando advierte: “El instante en que de las declaraciones del reo, Pedro Morosini va cotejando la relación de la niñez de Rugiero con la del hijo que consideró perdido, tiene un paralelo con la forma de la escena de Edipo y Phorbias. Sin duda, Martínez de la Rosa, siempre algo tímido y armonizador, pensaba en la Antigüedad y en la moda a la vez”¹⁶².

Pero también hay que afirmar que la anagnórisis no ha sido melodramáticamente tratada. Por el contrario, con hábil preparación, puesta de relieve por Shaw, el momento del reconocimiento es uno de los más sobrios y contenidos de todo el drama. La exquisita sensibilidad de Martínez de la Rosa desromantiza uno de los momentos más crudamente románticos de la acción. Nuevamente lo destaca Valbuena: “El tino con que resuelve el problema paternofilial de la obra, sin dar lugar a largas escenas lloronas de reco-

158. *Obras de Martínez de la Rosa, cit., I, pág. 261, 1ª.*

159. R. Navas-Ruiz, *op. cit.*, pág. 119.

160. *Obras de M. de la Rosa, cit., I, pág. 262, 1ª y 2ª.*

161. *Obras cits.*, I, pág. 262, 2ª.

162. A. Valbuena, *op. cit.*, pág. 128.

nocimiento y efusión familiar ante la muerte cierta, sino dejando caer un velo rápidamente sobre el destino y la vida del protagonista, le da, junto a una cierta dureza hermana de su *Edipo*, una dignidad estoica diversa del pleno romanticismo”¹⁶³. Siempre lo clásico atemperando lo romántico, o lo romántico apuntalando lo clásico. Es el sino de Martínez de la Rosa.

E) Histórico es el drama. Y, con la minuciosidad característica en el autor, consultado y trabajado en fuentes directas e indirectas. Los personajes públicos son exactos. La fecha y el momento, también. Sólo existe una importante equivocación histórica, como también lo había en *La Viuda de Padilla*. Allí era el suicidio de la protagonista, que, de algún modo, venía a robustecer la lección ética y política, incluso a darle cabal sentido. En *La Conjuración* es el Tribunal de los Diez el elemento anacrónico, porque surgió precisamente a consecuencia de los hechos, y como fórmula de terror frente a posibles intentonas futuras. Pero la razón de esa voluntaria errata histórica no se presenta aquí como sustancial. Es un detalle de color y de ambiente. Un dato de psicología de espectadores y de captación de las coordenadas románticas. Una muestra, por si eran necesarias todavía, de que Martínez de la Rosa, era en toda la extensión de la palabra, un hombre de teatro.

Indudablemente, *La Conjuración de Venecia* no puede tal vez hoy caracterizarse, desde una perspectiva estilística adecuada, como un *drama romántico* en toda la profundidad y fuerza del término. El héroe sin esculpir, el amor catapultado hacia un sentimentalismo horro de sino trágico, la ponderada utilización de los recursos, suponen un dramaturgo que ha partido de premisas insuficientes, que ya no está en condiciones de arriesgar en la aventura todo su velamen. Pero el drama permanecerá como la avanzada insegura todavía de un movimiento que empujaba incontenible, y como ejemplo de construcción sabia, casi matemática, que le permitió a un hombre equilibrado y sensitivo conectar con una masa de espectadores ávida y con uno de los críticos más apasionados y acerbos de nuestra historia literaria. Porque lo que nadie puede robarle ya a Martínez de la Rosa es aquella impresión “en caliente” manifestada por Mariano José de Larra: “Con los ojos arrasados aún, con el corazón henchido de contrapuestos sentimientos, sólo encontramos expresiones para proclamar esta representación como la primera de todas cuantas se han visto en Madrid”¹⁶⁴. Y eso, digan lo que digan los escépticos de turno, vale lo que pesa.

163. A. Valbuena, *op. cit.*, pág. 128.

164. *Obras de Mariano José de Larra*, I, cit., pág. 383, nota 1.