Valores clásicos y románticos en el Teatro del Duque de Rivas.

Todos los pueblos tienen un temperamento artístico peculiar; arquitectónico en Oriente, escultórico en Grecia, pictórico en España e Italia, musical en Alemania, etc. La alegría de un cielo risueño y azulado o la melancolía de uno brumoso y ceniciento, el brío y energía de un terreno montañoso y abrupto o la bucólica placidez de un campo ancho y fértil, el enmohecimiento de una vida estacionaria o el palpitante dinamismo de las fábricas, una tradición histórico-guerrera y egoísta o caballeresca y redentora, no hay duda que queda reflejada en su producción artística nacional. Cuando por influencias extrañas así no es, prodúcese la tisis en la literatura y en el arte. He aquí el por qué del escaso valor literario del siglo XVIII y principios del XIX, a cuya época pertenece el autor, de que me voy a ocupar.

Satisfechos y contentos estábamos los españoles en el siglo XVII sentados en el venerando banco del hogar patrio, riendo con risa franca los bufones de nuestro teatro nacional, escuchando al «hijo pródigo de la poesía» en frase de Menéndez y Pelayo, a nuestro Lope, quien con vena inagotable y palpitante naturalidad nos contaba nuestras gestas, a Tirso quien con verdad e ironía retrataba caracteres carne de nuestra carne y hueso de nuestros huesos, a Alarcón y Moreto quienes, como buen padre, nos aleccionaban en el bien vivir, y al filosófico Calderón recordándonos nuestros deberes de lealtad para con el rey, religión y honor, llevados hasta la exageración por un Rojas. Y nos hallábamos a gusto en nuestra casa. (V. Apénd. I.). Pero poco a poco la musa popular dejó de soplar en los oídos de nuestros poetas, fueron mermando las fuentes de nuestra verdadera inspiración y hastiándonos del rico maná casero de nuestra literatura, perdidos por las selvas laberínticas del conceptismo y gongorismo, fuimos a parar a Francia, de cuya literatura los eruditos plagiaron sus formas clásicas y su fondo literario con la sana intención, si se quiere, de levantar nuestra cultura, injertándola a las formas universales de la europea, pero con demasiado servilismo y poco

respeto a las venerandas tradiciones patrias. (V. Apénd. II y III.) Afrancesados así, ¿cómo habíamos de trovar? Por esto, aunque muchos fueron los *abastecedores* del teatro, como dice Vedilla, pocos traspasaron la medianía vulgar, confirmándose con ello la fecundidad de nuestro suelo y lo ficticio de las nuevas doctrinas importadas.

Pero apareció el Romanticismo y España respondió pronta e impetuosa, porque veía en él en perspectiva, con esperanza de fruto cierto, el resurgir de nuestra personalidad, libre del empaquetamiento francés. (V. Apéndice IV). En la confluencia de estas dos corrientes aparece la gran figura de D. Angel de Saavedra y Ramírez de Baquedano, vulgarmente llamado *Duque de Rivas,* quien, cual su *Faro de Malta,* ilumina el período literario del segundo tercio del siglo XIX.

Su producción teatral puede considerarse dividida en cuatro períodos: en el primero predomina un fondo nacional sobre marco clásico; es el segundo netamente romántico; en el tercero, representado por el drama filosófico, se llega, si se me permite la frase, a espiritualizar la materia y a materializar el espíritu; el cuarto es ecléctico, de sedimentación, de síntesis de los valores literarios de aquella época.

Primer período. *Clasicismo.* Los tres principales dogmas en que se funda el clasicismo son: la observancia de a) las tres unidades, b) fin moralizador y c) imitación clásica. Son la traducción castellana de los preceptos horacianos «versate exemplaria graeca manu nocturna, versate diurna», «miscere utile dulci» «quodvis sit dumtaxat simplex et unum» de la Epíst. ad Pis. calcada sobre la Poética de Aristóteles, que es la Biblia de los Boileaux y los Luzanes. Otros varios caracteres son propios del Clasicismo, pero fácilmente se reducen a uno de los tres enumerados conceptos. El afrancesamiento exagerado y la frialdad de las obras en este tiempo, la claridad de un Jovellanos y Feijóo, la sensiblería forzada a lo Moratín, el predominio de la razón sobre el corazón, «el versito asonantado y la prosa casera» de que habla Larra, el acicalamiento de los Hermosillas en sus producciones castigadas, según canon horaciano diez veces usque «ad unguem» y por nueve años guardadas en la mesa de estudio antes de su publicación, todo es fruto del peso, número y medida con que están hechas estas obras.

Aplicando, pues, estos principios al teatro del Duque de Rivas, tengo por totalmente clásicos sus dos tragedias *Lanuza* y *Arias Gonzalo* (V. Apéndice V y VI), que, cabalmente por serlo, no quiso el autor que se publicaran en la edición de sus obras para purgarse de este pecado. *a*) No me detendré en probar su *unidad de acción* narrando detalladamente el argumento de las obras, puesto que esta unidad no es nota privativa suya, sino universal e intrínseca a la bondad de toda obra artística. Basta

saber que las dos versan sobre conocidos episodios nacionales; la primera sobre la huída de Antonio Pérez, Secretario de Felipe II, a Aragón, poniéndose bajo la égida de su Justicia Mayor con las derivaciones sobre la parte que tomó en este pleito la Inquisición, tumultos populares y muerte de Lanuza, último Justicia; y la segunda sobre el asedio de Zamora por Sancho III contra el derecho de su hermana Urraca. Compuestas estas dos obras cuando el Duque de Rivas comía el pan de la emigración, no es difícil ver en ellas la personificación del liberalismo antimonárquico por el que sufría persecución. Su *unidad de tiempo* la confirma la observación que hace en sus respectivas primeras páginas al decir «la acción comienza a media mañana y termina antes del anochecer»; y la *de lugar* en su única decoración en *Arias Gonzalo,* y en *Lanuza* sólo varía algo en el cuarto acto. ¡Y esto lo observa un autor que más tarde hemos de ver cambiar las decoraciones casi por escena!

b) El *fin moralizador* aparece a la simple lectura. Recogiendo la nota patriótica quintanesca, heredada de nuestro teatro medioeval, que nuestro escritor nunca olvidará, trata de afianzar en la conciencia de los espectadores el sentimiento de la patria, narrando episodios nacionales de guerras intestinas, lo cual les da mayor verosimilitud por ser fiel reflejo de la lucha de aquellos tiempos y que el Duque no desaprovechaba para más o menos solapadamente satirizar a Fernando VII.

c) Pero, en lo que más sobresalen, a mi modo de ver, es en su *imitación clásica*. Abranse ambas obras al azar y basta estar un poco familiarizado con los clásicos de Roma y Grecia para encontrar por doquier valores literarios de este corte. Al leerlas evocaba mi espíritu recuerdos de la Eneida, de las Odas horacianas y de las Elegías de Ovidio.

He aquí unos fragmentos que, aunque separados de su todo, no me dejarán mentir.

De *Arias Gonzalo:*

—«Y un agudo venablo en sangre tinto
revolviendo en la diestra»...—

—«Y a los cedros que alturas despreciaron
la voz del huracán marchita y vence»...

—«El brazo respetando del Eterno
que troncos hunde y que castiga reyes»...

—«Y aunque débil mujer a nuestro ejemplo
vestiré cota, ceñiréme el casco,
y con vosotros guardaré mi herencia
la vengadora lanza fulminando»...

—El reto de Ordóñez:

«De traidores, de infames y de aleves
yo os reto a vos, infanta, y a los magnates,
caballeros, hidalgos y a la plebe
de esta risueña ciudad; a los mancebos
y párvulos y ancianos y mujeres;
a los que aún no han nacido y a los restos
que en los sepulcros infamados duermen.
Y reto a estos palacios, a estos muros,
a estas torres y altivos chapiteles;
y al aire corrompido que respira
la vil Zamora, al pan que la mantiene,
al agua que la riega y a la lumbre
que en sus hogares arde y resplandece.
Y a los árboles, riscos, flores y plantas
y a cuanto sobre mí mira y contiene
este suelo de horror»...

—Cita de nombres de deidades paganas:

«Al extender la Fama por el mundo
la triste nueva con sonoro grito
dirá: Los zamoranos no con armas
sino con vil traición se han defendido»...

—«Que la ciega Fortuna a sus caprichos
reparta triunfos y concede lauros
en la honrosa palestra»...

—«Qué horrenda Furia
presta el infierno al furibundo brazo,
que así corta la flor de mis guerreros
y que la atroz calumnia sustentando
vence a los invencibles? Dónde, dónde
la justicia y razón tendrán amparo?
Y aún más víctimas ¡ay! y aún otro cuello
el orgulloso tronchará?»...

¿A quién no recuerdan estos retazos literarios a Júpiter tonante arrojando los rayos que lleva en el carcaj de sus espaldas, a la flor de los guerreros de Aquiles, al patético desafío de éste al final de la palestra y a los lauros y coronas de Mecenas? ¿Quién no ve un parecido entre su falaz Bellido, cuya acción lleva la desolación a Zamora, y el fingido Simón causando la ruina de Troya? Y sobre todo resalta la semejanza completa entre el viejo Arias Gonzalo y el anciano Priamo al querer vengar a su patria, a pesar de su edad.

Arias.—«Un caballo,
dénme pronto un caballo y una lanza
yo seré el vengador, yo aún este brazo»...
Infante.—«¡Ah. Qué pretendes?.... ¡Desdichado padre!
Arias.—«Qué pretendo? Morir.

Compárese con el fragmento de referencia de la Eneida.

«Luego que vió el desastre de su ciudad tomada rodea vanamente el anciano sus trémulos hombros con la armadura. En cuanto Hécula vió a Priamo cubierto con aquellos atavíos juveniles, le dijo: «qué insensato frenesí, mísero esposo, te mueve a ceñir estas armas? ¿A dónde te precipitas? No es esta ocasión para tal auxilio y para tales defensores, ni aún la presencia de mi propio Héctor bastaría».

Pero, por muy pronunciado que sea el sabor clásico en «*Arias Gonzalo*» le supera el de *Lanuza*.

Empezaré por una idea que consta sólo de dos palabras, pero que tiene muy noble abolengo en la literatura clásica. Es esta: «El oro corruptor», concepto del que es toda una paráfrasis el «Beatus ille», de Horacio, y la oda «Qué descansada vida», de Fr. Luis de León.

—«Cuando la noche
tendió su manto por el ancho cielo
y los zaragozanos al reposo
se entregaban tal vez y al mudo sueño...»

—«Y trábase la lid y en fiera lucha
mézclanse los malvados y los buenos,
y al pavor de la noche y las tinieblas
aumentan el horror»...

—«Callarán Lanuza y Aragón, Velasco
y los invictos tercios castellanos
que tantas veces de laurel y palmas
su triunfadora frente coronaron»...

«—Ah! no le insultes con ligero labio»...

—«El caudillo
que tantas glorias y trofeos tantos
ha dado a la nación. El que animoso
domó al morisco agitador del Darro
y humilló de la Flandes orgullosa....
las rebeldes legiones»...

—«Sé que pronto
va a coronar tu amor el nudo santo
del himeneo»...

—«Y pudo Vargas el horrible encargo
de combatir con la virtud de un pueblo
sin rubor aceptar? ¿Puede ser grato
a su pecho valiente y generoso
lidiar para oprimir? Su heroica mano
el látigo afrentoso y no el acero
podrá empuñar? Y agostará sus lauros
con tañ torpe baldón?»...

—«Yo primero la robusta lanza
fulminaré con vengativo brazo
contra su pecho aleve»...

—«Tu padre, de los años
al grave peso, del sepulcro frío
baja a buscar el eternal descanso»...

—«Patria, cuánto me cuestas... En tus aras
el sacrificio de mis dichas hago»...

—«Oh Dios que velas
sobre los buenos, oye nuestros votos,
proteje bondadoso nuestra empresa
y que al hundirse el sol en el ocaso
libre por siempre a Zaragoza vea»...

—«Del opresor Filipo las lesgiones
cubren ya en torno los vecinos campos
que el Ebro con sus ondas fecundiza
ondean los pendones castellanos
agitados del viento. El Sol relumbra
en las lorigas y bruñidos cascos
los relinchos, las trompas y atabores
ensordecen el aire»...

¿A quién estos últimos versos no evocan el recuerdo de la caída de Troya, como roble a los repetidos hachazos, su apocalíptica noche, el incendio de la ciudad que se propaga como en campo de trigos sazonados, el famoso escudo de Aquiles, el relucir de los cascos y el relinchar de los caballos?

Como se ve, pues, el filón de los valores clásicos de estas obras injustamente olvidadas, es inagotable. El metro que las rima es, sin excepción, el endecasílabo, que es el verso que más recuerda el exámetro latino y griego.

Otra obra marcadamente clásica, pero de tipo comedia, es *Tanto tienes cuanto vales.* (Apéndice VII). Cañete la juzga así: «La comedia participa menos del espíritu moratiniano que de la índole propia de Bretón de los Herreros». Efectivamente, la variedad de metros que usa y un realismo más pronunciado la separan en algo solamente, aunque sin dejar de ser eco del tono lacrimoso menandrino y terenciano de Moratín. Lo rancio del argumento que sintetiza la consabida cuarteta, cuyo primer verso sirve de título a la obra, le da cierto sabor de comedia antigua. Larra quisiera esta obra con más espíritu de siglo, nada de Petrarca y de Meléndez, sino con mucho ajetreo de mecánicos, manufacturas, fábricas, utensilios de hierro, periódicos, amor-negocio y sin asomo alguno de disciplina.

La *unidad de acción* se transparenta en la simplicidad de su argumento. Lo desarrolla principalmente doña Rufina con humos de viuda de un marqués, mujer sumamente ordinaria, quizás demasiado, que revela mucho afecto a su hermano don Blas recién llegado de Indias, mientras le cree rico, pero que, al enterarse de que ha sido robado en el camino, le llena de denuestos, llegando a echarle de su casa. Termina la comedia con la feliz e inesperada invención del seguro de sus bienes, que deja burlada a la protagonista. Esta de nuevo intenta volver a sus zalamerías, pero ya tarde por haber nombrado heredera de la fortuna a su buena hija Paquita y a don Juan, hijo del fiel acreedor, quienes, por fin pueden lograr su sueño dorado de unirse en matrimonio.

La *unidad de lugar* se refleja claramente en la única decoración que tienen los tres actos; y *la de tiempo,* si bien no tiene la consabida frase, es tanta, que en un mismo día se da el libelo de repudio al novio por no ser rico, preparan la casa para recibir al indiano y llega éste. ¡Tanta es la sujeción a las reglas de ortodoxia clásica!

El *fin moralizador* es tan manifiesto en esta obra que, por esta característica principalmente, pertenece de lleno a la escuela de Moratín. El castigo del pecado lo vemos en el fracaso de doña Rufina, que miente amor a su hermano por razones viles de metal y herencia, y, en cambio, el premio a la virtud en la fortuna que sobreviene a los simpáticos amantes, a Paquita por la caritativa obra de devolver el collar de perlas a su tío, al verle pobre y abandonado, y a don Juan, víctima del reintegro del indiano, por ser fiel, recibiendo ambos el sobrepremio del matrimonio. Tal intención ética es su nota más saliente, así como en las antedichas

tragedias es *el corte clásico,* el cual se hace de desear en esta obra, ausencia no absoluta y en parte explicada por prestarse más a ello la tragedia que la comedia. La plenitud de sentido, la fluidez y sonoridad de sus versos en nada desdice del autor de »Romances históricos». El relato del robo a don Blas, y de la inversión del dinero girado por doña Rufina, es una confirmación de ello.

Segundo período. *Romanticismo.* Muchas y muy varias son sus notas características, una de las cuales es el *amor a la naturaleza*. La literatura en todo período está en consonancia con los gustos de la época. A principios del siglo XIX, en que se quemaba incienso ante la simbólica estatua de Condillac, la literatura no podía menos de reflejar la vida sensitiva, cuyo objeto propio y adecuado está en la naturaleza, y el Romanticismo fué el que, recogiendo este amor, lo injertara en la vida artística. Rousseau fué el primero que sacó de los salones franceses la poesía afeminada y tísica y la llevó al campo para bañarla de sol, oxigenarla y perfumarla con aroma de tomillo, y con tanto resultado lo hizo, que al mismísimo humanista y cortesano Voltaire dábanle ganas de andar a cuatro patas. Nacida, pues, en Francia esta nueva orientación, pronto se propagó a todos los países de Europa; en Inglaterra la recogió Wolf, Walter-Scott y demás lakistas; en Alemania Goethe y Schiller, y en España, entre otros muchos, los citados en el Apéndice IV. Pero las ansias insaciables de nuestro modo de ser, este *más* que añadimos siempre que de placeres se trata, hizo que, no satisfechos con la posesión de la naturaleza, *la loca de la casa* rompiera los horizontes naturales y naciera el exotismo y orientalismo hasta que, a fuerza de suprimir límites a nuestra visualidad, rematara en una total exaltación de la fantasía, datando de esta época el que las flores tengan habla, perfumes el canto, interferencias el amor y el paisaje sea lírico. De aquí la doble tendencia que se nota dentro del mismo teatro romántico, la *idealista* en el de ideas, como en Ibsen y Meeterlinch, más propio de los países del Norte, y la *realista* de los del Sur en el histórico y regional, como en Zorrilla, etcétera.

Otra característica es *la pasión;* y ésta en lo que tiene de impetuosa e independiente, pero franca, es netamente española. Recordemos el «nos que somos tanto como vos, y todos juntos más que vos», «Del Rey abajo ninguno», «El alcalde de Zalamea», etc., de la Edad Media, y nos convenceremos de ello; pero, en lo que tiene de *melancólica,* de *pesimista* y *fatal* es de importación extranjera, que la alegría y la expresión fué siempre propia de nuestras asoleadas tierras. Dice Cejador «por más que se desesperen nuestros Espronceda, canten lobregueces de cementerio nuestros Zorrillas, lloren nuestros Bécquer, filosofen nuestros Campo-

amor, duden nuestros Núñez de Arce, rujan nuestros Echegaray, la risa se sobrepone a todo pesimismo literario, el buen humor y chiste colorea nuestras obras y nuestra literatura sigue siendo optimista». Por esto, lo trágico-cómico, que da un sello tan verídico de realidad, puesto que la vida es una trama de dolores y gozos, no fué cosa nueva en España, aunque sí en Francia. Este pesimismo fatalista empañado de las nieblas húmedas del Támesis, como dice el P. Blanco, y que inspiró el apocalíptico teatro de Ibsen, Heine, Byron y en donde se fraguara el suicida Werther, es casi lo único que el Romanticismo nos trajo de fuera, quedando reducida esta nota a una cuestión de luz. La carencia de luz física en la naturaleza se ha reflejado en la abundancia de tinieblas en la literatura sajona. Por esto a Ovejero no le extraña que en el teatro del escandinavo la suprema aspiración de un epiléptico sea ver la luz. Recordemos que también de allí nos vino a nuestra patria la literatura caballeresca, que tendía a lo maravilloso, fantástico y sobrenatural en el fondo y a lo sentimental y brumoso en la forma.

Si el septentrionalismo acabó con la claridad clásica, el espíritu revolucionario de la época con el número, peso y medida. Era la reacción vengadora proclamando la *libertad artística* contra la tiranía de las tres unidades. La literatura iconoclasta de Voltaire, Larra, Espronceda, Zorrilla, etc., son un himno a la libertad en todos los órdenes. Si esto fué cosa nueva en Francia, no así en España, en donde el ritmo había sido libre y pródigo en toda suerte de metros y estrofas, aunque no consagrara jamás el heterodoxo maridaje de la prosa con el verso en el teatro. Recordemos la famosa polémica que tanta polvareda levantó en tiempo de Lope de Vega su «*Arte nuevo de hacer comedias*», que dividió a los literatos en dos bandos, Tirso, Alfonso Sánchez y Ricardo Turia al lado de Lope, cuya orientación acabó por triunfar, y enfrente suyo a Cervantes, Artieda, Cascales, Villegas, etc.

Otro carácter típico del Romanticismo es *el individualismo*, que en literatura se llama lirismo en cuanto expresa un estado de conciencia individual, y nacionalismo en cuanto uno colectivo, que se exterioriza ensalzando las glorias de su patria, en nuestro caso España, con su edad de oro nimbada por su culto a la dama y al valor, su cristianismo, sus gestas medioevales y folklore. Por este triunfo del individualismo, que significa una total emancipación del *yo*, cuya traducción en lenguaje llano es la carencia de disciplina, estudio y ciencia, es por donde quebrará esta nueva orientación literaria. Ciertamente en este sentido mucho debemos a los países sajones, puesto que la música y por ende el lirismo, que es literatura musical, son productos germánicos. En España se presiente ya esta musicalidad en Martínez de la Rosa, más tarde es la mayor

gloria de García Gutiérrez, un mérito muy considerable en Zorrilla, quien, al cantar el arte plástico de su amigo pintor Pérez Vila, se convierte en color y pintura y se siente en todas las páginas de Ayala. Pero nada le debemos respecto al carácter nacional de nuestro teatro, porque siempre lo ha sido.

El Romanticismo, pues, entronizó el sentimiento nacional desterrando elementos exóticos griegos y latinos, sustituyó la imitación de los clásicos por la copia del natural, los episodios paganos y mitológicos por los cristianos, el elemento épico objetivo por el lírico subjetivo, el erudito por el popular, las leyes retóricas por la propia inspiración, la razón por una fantasía desenfrenada y amó en vez de un ideal universal, uno real e individual, la Edad Media con todos sus amores, el culto a la dama, las gestas caballerescas, la joglaría, el cristianismo, etc., cabiéndole la gloria de haber fundido en una patriótica las dos corrientes de la época simbolizadas por Quintana y Moratín la erudita, y por Cruz, Castillo y Comella, depositarios del fuego patrio, la popular.

He aquí, pues, a grandes rasgos expuestos los caracteres más significados del Romanticismo. Estudiémoslos prácticamente en la obra maestra del Duque de Rivas *Don Alvaro o La fuerza del sino.* (Apéndice VIII).

Argumento. Don Alvaro, rico y apuesto, de noble origen indiano, se enamora de Leonor, hija del Marqués de Calatrava. En vista de la oposición de éste, Don Alvaro intenta robarla, siendo sorprendidos por aquél en el momento de la fuga y muriendo al disparo fatal de la pistola de Don Alvaro al ser echada al suelo en señal de sumisión. El protagonista, creyendo muerta su amante en la confusión de aquella noche, se alista en las banderas españolas en Italia, anhelando sucumbir en el combate. Allí la fatalidad le deparó el encuentro con el hijo mayor del Marqués, a quien mata en duelo provocado por éste. Leonor, en cambio, hace vida penitente en las inaccesibles breñas próximas al convento de los Angeles de Hornachuelos, a donde es llevado Don Alvaro mal herido por unos salteadores, quedándose allí de religioso cuatro años, hasta que Don Alfonso, segundón del Marqués, le fuerza a salir para batirse en duelo que acabó con la vida de aquél. A las voces de Don Alvaro sale Leonor, que es reconocida por su hermano moribundo, quien, al verla en aquellos solitarios sitios, sospecha de ella que vive maritalmente con su amante y le da muerte. Don Alvaro, desesperado por tamaña fatalidad, pone término a sus días, arrojándose desde un risco.

No cabe la menor duda que el Duque *ama la naturaleza y el color local,* siendo cabalmente una de las notas más simpáticas y originales que le caracterizan. «Es artista del color, dice Azorín; acordémonos que cultivó tanto la pintura como la literatura». Leopoldo Alas, el gran crí-

tico de la segunda mitad del siglo XIX, ponderando el valor musical de García Gutiérrez, dice: «como si el Duque de Rivas hubiera agotado el color». Unánimemente todos los críticos le reconocen un temperamento pictórico; su fantasía tiene la visión óptica del Romanticismo. Divídese la obra en cinco jornadas con catorce cambios de decoración, de las cuales seis representan paisajes naturales y los restantes son cuadros, a plena luz, de escenas andaluzas chorreantes de realismo sorprendente, como el del mesón de Hornachuelos, remedo del de Sancho Panza, el de la taberna del puente de Triana, el del patio de naranjos en el Convento, etc. El colorido es una de sus principales y más amables características. En el acto I-1.ª escribe: «En primer término un aguaducho o barraca de tabla y lonas... Al fondo se descubre el arrabal de Triana, la huerta de los Remedios con sus altos cipreses, el río y varios barcos en él con flámulas y gallardetes. A la izquierda se verá en lontananza una alameda.» En la escena 5.ª «habrá dos balcones, uno cerrado y otro abierto, por el que se verá un cielo puro iluminado por la luna y algunas copas de árboles». En el acto III-1.ª «A un lado una larga mesa de pino, rodeada de asientos toscos, y alumbrado todo por un gran candilón... uno tocando la guitarra... otro cribando cebada... otros bailando seguidillas. En la mesa habrá una bota de vino, vasos y un frasco de aguardiente». Esc. 3.ª «Representa un monte. A la izquierda precipicios y derrumbaderos. Al fondo un profundo valle atravesado por un riachuelo... a la derecha la fachada del convento de los Angeles... sobre la puerta de la Iglesia una claraboya de medio punto por donde se verá el resplandor de luces interiores... la portería, en medio de ella una mirilla y al lado un cordón de campanilla, etc. Estará todo iluminado por una luna clarísima. Se oirá dentro de la Iglesia el órgano y el canto de maitines por el coro de los frailes, etc.» Acto III-3.ª «Una selva en noche muy oscura». 5.ª «Un risueño campo de Italia». Omito las demás decoraciones de los actos IV y V, pero no quiero pasar por alto la última que representa «un valle rodeado de riscos inaccesibles y malezas, atravesado por un riachuelo. Sobre un peñasco habrá una media gruta medio ermita y una campana; el cielo representará el ponerse el sol de un día borrascoso, se irá oscureciendo lentamente la escena y aumentándose los truenos y relámpagos. Se oye a lo lejos el Miserere de la Comunidad que se acerca». Compárese esta salvaje fecundidad de aparato escénico y amor a la naturaleza con la monótona y fría habitación de salón de la época pseudo-clásica. Pero, no es sólo en el aparato escénico en donde aparecen por doquier brochazos de color y cuadros realistas, sino en la inmensa mayoría de sus descripciones. Para muestra un solo botón.

«La jaca torda,
la cual dices tú los campos borda,
la que tanto te agrada
por su obediencia y brío
para tí está, mi dueño, enjaezada
para Curra el obero
para mí el alazán gallardo y fiero.»

No parece sino que estamos contemplando las tres caballerías.

La pasión ardiente en su triple fase de *misterio, desesperación y fatalidad* la encontramos a cada paso. El misterio aparece en la cita de las doce de la noche, en la buenaventura, en la ignorancia del abolengo del protagonista, que después se descubre ser de nobleza indiana, en las tres escenas mudas, en los embozos de Don Alvaro, en los fingidos nombres de Avendaña y Fadrique de los Herreros, en el secreto y en el sobre cerrado de la maleta, en la salida precipitada del convento, etc. La desesperación es lo que da cabalmente carácter a Don Alvaro, suicida como Werther. Termina el primer acto con estas palabras: «Yo te maldigo». En el III.-3.ª dice Leonor en las puertas del convento:

«Qué asperezas, qué hermosa y clara luna
la misma que hace un año
vió la mudanza atroz de mi fortuna
y abrirse los infiernos en mi daño!!!»

Y sobre todo el soliloquio de Don Alvaro en el act. III.-3.ª en selva muy oscura, que me recuerda *La vida es sueño* y anuncia el *Tenorio.*

Qué carga tan insufrible
es el ambiente vital
para el mezquino mortal
que nace en signo terrible!
Qué eternidad tan horrible
la breve vida! Este mundo
que calabozo profundo
para el hombre desdichado
a quien mira el cielo airado
con su ceño furibundo».

Más tarde dice:

«Terrible cosa es nacer!
la muerte sus dichas huella...
yo que buscándola voy
no puedo encontrar con ella».

«Si aquel día de placer
que uno solo he disfrutado
fortuna hubiese fijado
cuan pronto muerte precoz
con su guadaña feroz
mi cuello hubiera segado».

«Entonces risueño un día,
uno solo nada más
me dió el destino, quizás
con intención más impía.
Así en la cárcel sombría
mete una luz el sayón
con la tirana intención
de que un punto el preso vea
el horror que le rodea
en su espantosa mansión».
«Basta, muerte y exterminio
Muerte para los dos».

D. Carlos mirando la maleta:

«Si en tu centro voy a hallar
los pedazos de mi honor».

D. Alvaro:

«Hora de maldición,—
aciaga hora».

El Hermano Melitón:

«Vaya al infierno»

D. Carlos:

«Quiero allá en tu pecho aleve
todo un infierno dejarte.
Tus padres viven...»

D. Alvaro:

«¿Qué importa, yo que he roto todos los vínculos, que he hollado todas las obligaciones... Yo no soy más que un réprobo».

Y sobre todo en la escena final en que, en medio de truenos, relámpagos y el canto lejano del *Miserere,* «desde un risco con sonrisa diabólica todo convulso (D. Alvaro) dice: Busca, imbécil, al P. Rafael... Yo soy un enviado del infierno, soy el demonio exterminador... Huid, miserables»... —Todos: «¡Jesús! ¡Jesús!»—Don Alvaro: «Infierno, abre tu boca y trágame. ¡Húndase el cielo! Perezca la raza humana: exterminio, destrucción. (Sube a lo más alto del monte y se precipita).—El P. Guardián y los frai-

les todos aterrados y con actitudes diversas dicen: «Misericordia, Señor, misericordia». Fin.

Este final, tan inesperado como terrorífico y espeluznante, es para del gusto romántico un grandioso final. El ser inmerecidos casi todos los infortunios del protagonista, sus buenos deseos de obrar conforme a la ley, pero, arrastrado continuamente al crimen por una fuerza ciega, que le fuerza a portarse como lo harían la inmensa mayoría de los hombres, hace que aumente hacia este desgraciado la simpatía y compasión.

La fatalidad le persigue en todos los actos de su vida, en el homicidio involuntario del Marqués, en el asesinato de sus dos hijos Carlos y Alfonso, a cuyo último se suman a la vez el de Leonor y su suicidio, constituyéndose aquélla en nudo de la tragedia. Claro está que para que se destaque más esta fatalidad tiene que forjar episodios sobre episodios, que sólo tienen de verosimilitud el ser posibles, pero al romántico le basta acumular casos sorprendentes y de difícil solución para excitar en los espectadores el terror trágico a lo Esquilo.

La nota trágico-cómica, no obstante no deja de colorear esta obra. Las escenas desarrolladas en el aguaducho del puente de Triana, en el mesón de la villa de Hornachuelos y en la portería del convento, son de un realismo goyesco, que rebosan chiste e ironía por todos los poros; la sal y pimienta rasga su trágica solemnidad. Baste sacar a colación los tipos de gitana, el entrecejo enfurruñado del mesonero riñendo a su mujer por meterse en vidas ajenas, las maliciosas preguntas del licenciado *in utroque,* la tía Colasa, cuyo sólo nombre ya la retrata, la ilustre fregona Ambrosia «que es un guiñapo, un paño de aporrear moscas» y sobre todo el Hermano Melitón «a quien restregan siempre por los hocicos, al repartir su gazofía, las bondades de su antecesor en el cargo, el Padre Rafael».

La *protesta contra toda ley clásica* es sin límites. No hablemos ya de la pródiga polimetría de sus versos sueltos, que si bien los encontramos abundantes en nuestro teatro clásico, no así la mescolanza de prosa y verso, que con escándalo de los preceptistas y con asombro de todos apareció ahora por vez primera en escena. No parece sino que sólo busca ocasiones para romper trabas por el mero gusto de hacerlo y ensañarse con el enemigo.

El *lirismo* no deja de aparecer con frecuencia.

«Estamos abrazados
para no vernos nunca separados!...
Antes, antes la muerte
que de tí separarme y de perderte!

«Y cuando el nuevo sol en el oriente
la regia pompa de su trono ostente
monarca de la luz, padre del día
yo tu esposo seré
tú esposa mía.
«Sí, he cegado en el punto
en que alboreaba el más risueño día.
Me sacarán difunto
de aquí cuando inmortal salir creía.
Hechicera engañosa
¿la perspectiva hermosa
que falaz me ofreciste así deshaces?
¡Pérfida! ¿te complaces
en levantarme al trono del Eterno
para después hundirme en el infierno?

El *nacionalismo* se manifiesta españolizando su obra al inmortalizar una leyenda sevillana, al relatar los episodios de nuestras tropas en Nápoles, al retratar la idiosincrasia de nuestra nobleza medioeval en el Marqués y al decir «y si alguna señorita—busca un novio que le cuadre—como no esté en pergaminos—envuelto»..., al ensalzar nuestra hidalguía, deseando Don Alvaro la muerte de manos del Marqués en expiación voluntaria de su culpa, no permitiendo la insurrección del ejército aun a costa de su libertad, alabando a su enemigo, de quien dice que «era un caballero de pensamientos altos» (Don Alfonso), fiel a su palabra de no abrir los pliegos en secreto confiados y al recordarnos el clásico desafío. Español es el gazpacho que se toma en el mesón de Hornachuelos; las corridas de toros por las que pregunta el Canónigo; tipos populares son el majo, el arriero y la gitana, y vida de nuestros cuarteles respírase en los campamentos de Italia; el pensamiento, las pasiones, los caracteres, las costumbres, el estilo, todo es hijo de nuestra patria. Palabras netamente castizas y populares en Andalucía, citadas en la obra, suman una infinidad que centellean por doquier y animan el relato. He aquí unas pocas: Oliscar, guantada, ternejal, Pepa al avío, quien demonios, zangoleteo, sonsoniche, arrebañaduras, presita, súpito, pendón, garguero, bacallao, bazofia, zupia, Marica, sisiones, pilies, saleroso, daca, etc., etc., espigadas al azar en la tersura de sus páginas. Y como el cristianismo ha sido siempre consustancial con España, se manifiesta en todos los episodios escénicos; Don Alvaro nos habla «del sacerdote que «en el altar le espera», y en otro lugar recuerda el juicio final; se bendice la mesa en el figón, se habla del jubileo y de confesión en la muerte de Don Alfonso, dos actos enteros se desevuelven en un

convento, los dos protagonistas enciérranse en el claustro para redimir sus culpas y satisfacer sus ansias de paz, las últimas palabras del drama son «misericordia, Señor, misericordia», que purifican aquella atmósfera saturada de crímenes.

La tendencia moral del *Don Alvaro* es discutida, unos como Cañete se muestran partidarios de su providencialismo basado en una primera culpa voluntaria, y otros, representados por el P. García Blanco, de su fatalismo total.

Tercer período. Está representado por *El desengaño en un sueño* (Apéndice IX) drama, que el mismo Duque califica en su portada de fantástico, fruto de un Romanticismo agudizado, elevado a la enésima potencia. Es obra, como de arte mágica, ribeteada de pensamientos escatológicos, remedo de los de *La vida es sueño.*

El sentimiento de la naturaleza y el color local a manos llenas se recoge, como que todo el drama es un canto soberbio y titánico a aquella, pero no a una naturaleza muerta y estática, sino palpitante, salvajamente feroz, dinámica, omnipotente, la que lucha eternamente en el inquieto mar contra la costa brava, la de peñascos escarpados que penetran en el cielo y de roqueños abismos que descienden hasta el centro de la tierra, la que sabe forjar el rayo de siniestros resplandores, pasear el trueno y desencadenar en revuelta tempestad todas las furias del averno.

Dice el hombre fiera:

—«Rompe tu seno pardo,
obscura nube y lanza furibunda
el rayo abrasador que animoso aguardo;
el rayo que confunda
y en el inmenso mar sepulta y hunda
esta desierta roca
que con la altiva frente al cielo toca;
y es ¡oh destino impío!
cárcel estrecha de mi viviente brío.
Y tú, tremendo mar; por qué rugiente
no rompes este freno de tus iras?
¿Y eres tan impotente
que en vano a libertarte de él aspiras?
...Ah, si yo fuera tú... si yo tuviera
tu colosal poder... (ni un sólo instante
de mi curso delante
obstáculo ninguno consintiera)...»

Dícele su padre:

—«Mira cual bajan las olas
que montañas de cristal
azotaban estas peñas
a empuje del huracán.»

Por su melancolía, pasión y fatalidad desciende directamente de *La vida es sueño*, engendrando más tarde *Don Juan Tenorio*. ¿Quién no ve la semejanza entre la torre de Calderón con la roca solitaria oceánica en donde habita nuestro protagonista y con la cárcel donde más tarde despierta, de Segismundo con Marcolán, de Basilio y Juan Tenorio con Lisandro, de espectros con espectros? ¿Quién no recuerda a Calderón en los siguientes versos?

—«Es vida ¡triste de mí!
es vida ¡cielos! acaso
aquesta vida que paso
con sólo mi padre aquí?
Si condenado nací
y sin esperanza alguna
a que este islote mi cuna
mi estado, mi único bien
y mi tumba sea también
maldigo yo a la fortuna.
Si tal mi destino fué
que es imposible lo fuera
¿para qué un alma tan fiera
dentro mi pecho hallé?
. . . . . .
Enhorabuena el reptil
rampe en el vivaz estrecho
si allí goza satisfecho
toda su existencia vil;
pero el águila gentil
de alas y valor provista
en el sol clave la vista
cruce las nubes voraz
y en ellas pregone audaz
del espacio la conquista.
No reptil, águila soy
águila y he de volar
sobre la tierra y el mar».
—Genios celestes e infernales
genios del bien y el mal que los destinos
por ocultos caminos
dirigís a los míseros mortales».

Lisandro:

«Liberte
de esta cárcel con mi muerte
mi alma gigante yo mismo
lanzándome en este abismo
para burlar a la muerte.
Es verdad? ¿Lisandro soy?
el que no cupo en la tierra
este calabozo encierra
todas mis grandezas hoy?
¿es cierto que atado estoy
y con hierros mi furor?

El argumento manifiesta su carácter individualista. Todo gira alrededor de Lisandro, símbolo de la humanidad, joven que juntamente con su padre Marcolán vive en un desierto islote del Mediterráneo, suspirando por dejarlo y vivir en plena sociedad. Su padre en convenio con los espíritus infernales le infunde un sueño en que cree disfrutar de poderío y placeres sin fin, con las consiguientes amarguras y espinas de que van acompañados en la realidad de la vida, despertando en el momento en que se ve caído del trono a la cárcel, para que con esta visión se convenza de que el mejor vivir es el de aquel que huye del mundanal ruido en busca de la verdadera paz y felicidad, que es la del espíritu. Ciertamente que el asunto no es original del Duque, puesto que tiene pródiga raijambre en la literatura primitiva como en el *Conde Lucanor* de Don Juan Manuel y, a mi modo de ver, también en el *Philosophus autodidacticus* del médico de Cádiz, Aben Tofail. Lo cual en nada disminuye el valor, pues como dice Cañete «un mismo raudal contribuye a producir en unos sitios verdura y flores y en otros desaparece infructífero entre arenales. El *quid* no está en el agua, sino en el terreno».

Pero su nota culminante es la hiperexaltación de la fantasía vaciada en prolífica polimetría de versos desde los endecasílabos hasta el bisílabo; personifica las pasiones en imágenes visibles que cruzan el espacio informando cuerpos aéreos que simbolizan el amor, el poderío, la ambición, el crimen, etc.; surgen de lo desconocido armonías sobrenaturales; llueven del jardín de Venus flores en abundancia sobre el Cedro de Lisandro; trócanse instantáneamente vestidos burdos en riquísimas telas; aléjanse los árboles para que aparezca magnífico palacio encantado; como yerba naciente espontáneo brota del suelo un trono recamado de oro y pedrería y en él sentados el Rey y Reina; la vara misteriosa de la bruja golpea la tierra y aparece otro trono terrorífico, cuyo asiento es un caimán y su respaldo un colosal murciélago; una patada del demonio

convierte los troncos de los árboles en ejército de bandoleros, etc., etc. ¡Qué distancia tan enorme separa la *comedia de fantasía* de Torres Naharro de este puro idealismo!

Cuarto período. Está representado por la última época de su vida llamada por él de *desgracia,* cuando en realidad fué la única de verdadera paz y descanso a su vuelta a España conviviendo entre los suyos en las márgenes del Guadalquivir. *La morisca de Alajuar, El crisol de la lealtad* y *Solaces de un prisionero* (Apéndices X, XI y XII), son sus tres últimas producciones teatrales, producciones de ocaso que no tienen los fulgores zenitales románticos, ni las estepas polares de sus primeras obras, sino que son una amalgama de los dos estilos. Dice Cañete: «En *Solaces de un prisionero* no hay la exuberancia vital ni el vigor y energía que rebosan en *Don Alvaro*». «*La morisca de Alajuar* y *El crisol de la lealtad* son dos comedias antiguas por el corte y por el estilo.» Son como tres faros que muy bien podrían alumbrar el camino que va del Clasicismo al Romanticismo, lindando con el primero *La morisca de Alajuar* y con el segundo *Solaces de un prisionero,* de tal manera, que si no supiéramos que fueron escritas en el período postromántico del Duque, en este orden creeríamos que habían salido de su pluma. No obstante, disentimos de Cañete al clasificar las dos últimas sencillamente como «comedias antiguas», de las que evidentemente les separan la variedad decorativa del aparato escénico (nueve decoraciones tiene cada una de ellas), el misterio que informa su argumento, su orientalismo en crisálida ciertamente en *La morisca de Alajuar*, pero muy desarrollado en *El crisol de la lealtad* en su fingido Rey don Alfonso y completamente romántico en *Solaces de un prisionero* con sus esbozos, negras noches y personajes reales nimbados de misterios. Su fatalismo se ve principalmente en *La morisca de Alajuar* cuando D. Fernando, vestido de toscas pieles, como pastor en medio de un bosque, al pensar en la probable pérdida de su amada, exclama a modo de D. Alvaro:

«Un rayo antes me confunda,
esta montaña se hunda
y mi sarcófago sea»....

Cierto es que sus asuntos, el ritmo romancero de sus versos y la relajada observancia de las unidades clásicas las emparenta con las obras del siglo XVII, pero su argumento y la obra en conjunto dista mucho de ellas. De *La morisca de Alajuar* dice Pastor Díaz que «es la producción más acabada y más bella del Duque de Rivas, la más interesante, la de más movimiento y de más preparado desenlace». Leyéndola desde el principio al fin es como se puede apreciar el impecable tejido de su

trama, la armónica proporción de las partes con el todo, la verdad de sus situaciones y la sonoridad de su versificación. He aquí unas muestras:

—María:

«Sí; ya le veo entre las altas peñas
que exhalación parece;
y su dorada piel que resplandece
del sol a las vislumbres,
enciende con relámpagos las cumbres.
Dijérase que uniendo va con saltos
las bajas nubes con los montes altos...»
—«Ha dieciocho años
que estando una noche
con mi amado esposo
que del cielo goce,
sola en mi cabaña
en aquellos montes
que en sus hondas quiebras
a Alajuar esconden,
tocó fatigado
perdido en el bosque
huyendo la furia
de unos salteadores
pidiendo socorro
a mi puerta un hombre.
Bajó de un caballo
y en la choza entróse»...
—«Y quién seguirlos pudiera
muerto el capitán, mi amo
más veloz que una saeta
con la morisca en las ancas
en las lóbregas tinieblas
desapareció. Y yo ¿cómo
a perseguirlos pudiera?»...

De esta elevación participa, aunque no en tanto grado, *Crisol de la lealtad.* Quisiera transcribir entera la 1.ª escena entre Berrio y los demás pastores, que es un trabajo de filigrana de un realismo encantador, pero baste la indicación. Van dos ejemplos tomados del interior de la obra:

—«Recuerdas esta herida
que al bravo Albucalém costó la vida
cuando aquí en Zaragoza holló triunfante
mi regia planta el bárbaro turbante?

Sí; tu fuiste el primero
que en viendo en tierra el tajante acero
en aquella jornada
me alargaste tu espada.
Y ¡vive Dios! Torrellas, que vencía
pues fuistes un portento en aquel día
toda de sangre bárbara bañada»...

—«Marchad, dejadme... La muerte
termine tan rara pugna.
Basta. Si sois Don Alfonso
rompa la cuchilla aguda
de los verdugos mi cuello
que doblarse a vos rehusa.
Si mi padre sois matadme
pues qué mancha tan imnunda
en la sangre habéis echado
que por mis venas circula»...

De *Solaces de un prisionero* son los siguientes:

«Empecé, Señor, mi ataque
llamándole serafín,
y diciéndole amoroso
que era su cuello marfil,
perlas sus dientes, su rostro
azucenas y carmín,
le llamé, Dios me perdone,
madeja de oro de ofir»...

—El Emperador:

«Estar siempre de aparato
siempre en las altas esferas...
ya con el rayo de Jove
amenazando la tierra,
hastía el ánimo más grande...
Y diz que hasta el mismo Atlante
que el firmamento sustenta
aunque para esto tan sólo
en medio del Africa reina
descanso anheló; y gozoso
cuando Alcides se lo diera
tomando un rato en sus hombros
el orbe de las estrellas»...

Este eclecticismo de formas, asuntos, sentimientos, fuentes de inspiración, divinidades, aparato escénico, etc., corrobora la afirmación de que no pertenecen categóricamente a ninguna escuela definida, sino que hay que colocarlas más bien en la confluencia de las dos corrientes de aquel período, el clásico que fenecía y el romántico que triunfaba. El mismo Duque, en un pequeño prólogo que pone en *Solaces de un prisionero,* lo confirma al decir de esta comedia, «no te devanes los sesos, lector, en clasificar esta obra; no me propuse ni pintar una pasión, ni un carácter, ni mejorar la sociedad; sólo proporcionar a mis lectores un par de horas de honesta diversión». No se me oculta que también Larra decía de su *Macías* que no era obra romántica, cuando la crítica la presenta juntamente con *La Conjuración de Venecia,* como las dos precursoras del Romanticismo, pero sin hacer mucho hincapié en las palabras del Duque, lo cierto es que las confirma un estudio detenido.

Esta es la magna labor del Duque de Rivas en el teatro. Pocas son ciertamente sus producciones, pero una sola le ha bastado para inmortalizar su nombre. Como todos los grandes cerebros que representan una época, es su obra de carácter cíclico, de síntesis, de compilación de valores. Es de ayer, de hoy y de mañana; lo mismo calza el drámatico zueco que el alto coturno, lo mismo canta el humilde tamarindo que el fragor del combate, que el idilio de dos amantes; es un Homero si habla de la Edad Antigua, un Lope al cantar lo folklorismo medioeval y un Calderón en su enjundia filosófica. En su primera etapa es la abeja ática que pace por la florida arcadia para fabricar sus panales; en sus dos siguientes un torrente que todo lo arrastra, un grito que todo lo enardece, un astro de primera magnitud que de tanta luz nos ciega; y en su última época, la osamenta de sus producciones nos dice que quien las engendra fué un gigante, ahora algo envejecido. Es un coloso, una pirámide eterna, el *Faro de Malta* que alumbrará a las futuras generaciones. Y el valor de sus lauros reverdece más al considerar que fueran conquistados en plena lucha política, pudiéndose igualmente decir de él lo que de Don Juan Manuel, que, «ni la espada embotó su pluma, ni la pluma embotó su espada».

FRANCISCO MIQUEL ROSELL.

APÉNDICE I **Génesis y evolución del teatro nacional.**

- **De fines del siglo XII a fines del siglo XV.**
  - Misterios y moralidades. Juegos de escarnio.
  - Auto de los Reyes Magos.
  - Danza general de la muerte.
  - Coplas de Mingo Revulgo.
  - Diálogo entre el amor y un viejo.
  - Tragicomedia entre Calixto y Melibea.
- **Hasta fines del siglo XVI.**
  - Juan del Encina. «Autos». Seculariza el teatro.
  - Gil Vicente. «Trilogía de las tres Barcas».
  - Bartolomé Torres Naharro. «Propalladia». Dirección idealista.
  - *Lope de Rueda.* «Coloquios y pasos». Aparece el teatro escénico. Dirección realista.
- **Hasta fines del siglo XVII.**
  - *Lope de Vega.* Tendencia realista. Originalidad, fecundidad y naturalidad.
    - Tirso de Molina. Pintura de caracteres e ironía.
    - Alarcón. Elemento moral.
  - *Calderón de la Barca.* Tendencia idealista. Lealtad para con el Rey, religión y honra.
    - Rojas. Exageración.
    - Moreto. Sensatez.
- **Siglo XVIII.**
  - Escuela antigua nacional.
    - Comedias y tragedias.
      - José de Cañizares «Domine Lucas». Imita a Lope de Vega.
      - Antonio de Zamora. «No hay deuda que no se pague». Imita a Tirso.
      - *Vicente García de la Huerta.* «Raquel». Mala compilación del teatro clásico.
    - Sainetes.
      - Luciano Francisco Comella. Melodrama popular.
      - *Ramón de la Cruz.* Escenas madrileñas.
      - Ignacio González del Castillo. Costumbres nacionales.
  - Escuela francesa. (Vid. Apéndice II y III).

APÉNCICE II **Pseudo-clasicismo.**

Representantes de la «Academia del buen gusto» en el siglo XVIII.

- Blas Antonio Nasarre. Compilador enemigo de Cervantes.
- Agustín Montiano Luyando. «Virginia». «Ataulfo».
- Nicolás Fernández de Moratín. «Hormesinda». «Fonda de S. Sebastián».
- José Cadalso. «Sancho García».
- Ignacio López de Ayala. «Numancia destruída».
- Gaspar Melchor de Jovellanos. «Pelayo».
- Nicolás Alvarez de Cienfuegos. «Zoraida».
- Juan Meléndez Valdés. «Las bodas de Camacho».
- ***Leandro Fernández de Moratín.*** «El sí de las niñas».
- Manuel Josef Quintana. «Pelayo».

APÉNDICE III

Génesis de la influencia francesa en España en el siglo XVIII.

- Traducciones francesas.
  - «Cid» de Corneille (1658), por Diamante.
  - «Burgois gentilhome» (1680). Arreglo anónimo.
  - «Rodigune» de Corneille } Peralta. (1663-1743)
  - «Les femmes savantes» de Moliere } Peralta. (1663-1743)
  - «Cinna» de Corneille (1713), por Pizarro.
  - «Iphigenie» de Racine (1639-99), por Cañizares.
  - «Clemencie de Tite» de Metastasio (1747) } Luzán.
  - «Prejugé a la mode» de Lachause (1750) } Luzán.
  - «Athalie» de Racine (1754), por Llaguno.
- Nueva dinastía de Felipe V.
- Conceptismo y Gongorismo.
- Obras de propaganda.
  - «Diario de los literatos en España (1637) que inauguró esta época.
  - «*Poética*» de Luzán.
  - «Sátira contra los malos escritores» (1742), por Gerardo de Hervás.
  - «Academia del buen gusto« (1749-51).

APENDICE IV

Fechas célebres en el Romanticismo.

1803. Traducción de Atala de Chateaubriand. } Influencia francesa.
1816. Traducción de Paul et Virginie de Bernardine Saint Pierre
1814-19. Famosa polémica de Bolh de Faber.
1818. Cabrerizo editor. Valencia.
1823. «El Europeo», Revista. Barcelona.
1834. «La Conspiración de Venecia», de Martínez de la Rosa.
1834. «Macías», de Mariano J. Larra.
1835. Traducción de «Werther» de Goethe.
1835. «Don Alvaro», del Duque de Rivas.
1836. «El Trovador», de García Gutiérrez.
1837. «Los amantes de Teruel», de Hartzenbusch.
1842. «Guzmán el Bueno»
1844. «Don Juan Tenorio», de Zorrilla,
1844. «Alfonso Munio», de Avellaneda.
1848. «Don Francisco Quevedo», de Florentino Sanz.

APÉNCICE V

Lanuza
1822
(Zaragoza).

I Levantamiento popular en Zaragoza.
II Vargas, jefe del Ejército real.
III Entrevista de Vargas con el Consejo de los Doce.
IV Lucha y traición de Lara.
V Condenación a muerte de Lanuza.

APÉNCICE VI

Arias Gonzalo
1834
(Zamora).

I Sitio de Zamora.
II Declaración de amor de Gonzalo a la Infanta.
III Muerte de Don Sancho, por Bellido.
IV El Desafío de Ordóñez.
V Victoria y muerte de Gonzalo.

APÉNDICE VII

Tanto tienes tanto vales.
1834 (Sevilla).

I Preparativos para el recibimiento.
II Llegada de Don Blas.
III Premio a la virtud y castigo a la maldad.

APÉNDICE VIII

Don Alvaro.
(14 decoraciones).
1835 (Sevilla).

I La noche del rapto.
II Leonor en el convento.
III Don Alvaro en Italia.
IV Desafío con Don Carlos.
V La fatalidad en los tres crímenes.

APÉNDICE IX

El Desengaño en un sueño.
(Muchísimas decoraciones).
1842.
(Islote desierto en el Mediterráneo).

I Soledad en el monte. El sueño de riqueza y poderío.
II Del poderío al trono, mediante un regicidio.
III Cambio de fortuna. Descontento general en el pueblo. Conato de envenenamiento.
IV Revolución y patíbulo. Fin del sueño.

APÉNDICE X

La morisca de Alajuar.
(10 decoraciones)
1841-3 (Valencia).

I Llegada de Don Fernando.
II Los dos raptos de María.
III Del patíbulo a la felicidad.

APÉNDICE XI

El crisol de la lealtad.
(9 decoraciones)
1841-3 (Zaragoza).

I El peregrino Don Lope y el Consejo de Palacio.
II Fuga de Don Pedro, defensor de la Reina.
III Lealtad de Azagra ante su padre Don Lope y ante la Reina.

APÉNDICE XII

Solaces de un prisionero.
(9 decoraciones)
1841-3 (Madrid).

I Salida nocturna de los dos soberanos.
II Desafío entre ambos.
III Sorpresa en casa de la amante.