

ROJAS ZORRILLA ANTE LA CRÍTICA ROMÁNTICA¹

FELIPE B. PEDRAZA JIMÉNEZ
Universidad de Castilla-La Mancha

RESUMEN

Para la crítica romántica, la fama de Rojas Zorrilla quedó oscurecida, de forma perfectamente lógica, por la de su coetáneo, amigo y colaborador don Pedro Calderón de la Barca. Esta situación es muy patente en los grandes críticos alemanes. Los hermanos Schlegel apenas citan a nuestro dramaturgo. Otros historiadores le conceden un lugar secundario, con la excepción de Johann Ludwig Tieck, que lo exaltó incluso por encima del autor de *La vida es sueño*. La recepción de su obra en España fue irregular. Del análisis de la biblioteca y escritos de Musso Valiente, del discurso de Agustín Durán, de las ediciones de la época romántica... podemos deducir el interés de su figura y su obra, limitado frente a los grandes genios de nuestra escena, pero siempre presente en un discreto segundo plano. Sin duda, los críticos que mayor atención le prestaron son Francisco Martínez de la Rosa, que sintetiza los tópicos neoclásicos en torno a nuestro autor, y Alberto Lista, que tiene una mirada más original y atenta, centrada especialmente en la dimensión trágica del poeta y en los anticipos de la estética romántica que cree ver en él. La presencia del toledano en las historias literarias del Romanticismo y su edición, en solitario, en la «Biblioteca de autores españoles», preparada por Mesonero, lo canonizan como uno de «los seis astros mayores» de nuestra dramaturgia áurea.

Palabras clave: Crítica romántica, recepción, teatro del Siglo de Oro.

ABSTRACT

To Romantic Criticism, Rojas Zorrilla's fame becomed obscure by the figure of his contemporary, friend and collaborator, Pedro Calderón de la Barca. This logical situation is clearly evident in the great german critics: Rojas Zorrilla is scarcely mentioned by the Schlegel brothers. To other historians he occupied a secondary place and the only exception was Johann Ludwig Tieck, who exalted his works even above Calderón masterpieces.

It can be affirmed that Rojas Zorrilla reception was irregular. If we examine Musso Valiente's library, Agustín Durán's *Discurso*, and the romantic period editions, we will find some interest in his figure and that it was situated in a secondary place in relation to our great theater.

It seems clear that Martínez de la Rosa and Alberto Lista were the critics who pay more attention to him. Martínez de la Rosa established an approach based in the neoclassic topics about our writer, meanwhile Alberto Lista developed a closer and original reading, specially centered in the poet's tragic dimension and elements that, from his point of view,

¹ Este trabajo es fruto de la investigación en torno a Rojas Zorrilla que viene desarrollando el Instituto Almagro de teatro clásico. Se incluye dentro del proyecto *Rojas Zorrilla ante la crítica* (PAI06-0023), aprobado y subvencionado por la Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.

anticipated romantic Aesthetics. Rojas Zorrilla inclusion in romantic Literary Histories, and his edition in the «Biblioteca de Autores Españoles», prepared by Mesonero Romanos, make him enter the canon among the «six great stars» in Spanish Golden Age Theater.

Key words: Nineteenth Century Criticism. Rojas Zorrilla reception. Spanish Golden Age Theatre.

¿LAS RAÍCES DE LA REVALORIZACIÓN ROMÁNTICA?

Con frecuencia los historiadores de la literatura —véase como ejemplo conspicuo el de E. Allison Peers²— propenden a establecer relaciones más o menos estrechas entre las reiteradas y recurrentes apologías o esfuerzos recuperadores de la comedia española durante el siglo XVIII y la revolución romántica que también reivindica el teatro áureo, pero desde supuestos, a mi entender, muy distintos y, en buena medida, contrarios a los que sostienen los argumentos de los analistas del siglo de las luces.

En rigor, conviene diferenciar en los críticos dieciochescos dos posiciones contrapuestas y claramente vinculadas a otros aspectos ideológicos, sociales y políticos. De un lado, están los que reconsideran nuestro teatro áureo desde la perspectiva neoclásica y tratan de salvar de él aquello que es susceptible de adaptación a los preceptos, tanto a los externos y formales (las unidades de tiempo, espacio, acción y tono o estilo) como a los internos e ideológicos (fin didáctico y social en pro de la «felicidad» de las gentes). En esta línea hay que entender las consideraciones y salvedades de la edición póstuma de la *Poética* (1789) de Luzán, cuidada y quién sabe si rehecha por Eugenio de Llaguno³. En esta dirección puede contarse, también, la iniciativa del conde de Aranda para que Bernardo de Iriarte propusiera una lista de comedias «recuperables» para el nuevo teatro que se pretendía promover⁴. En la misma estela se sitúa el *Ensayo sobre el*

² *Historia del movimiento romántico español*, I, Madrid, Gredos, 1973, 2ª ed., p. 89.

³ Véase Emilio PALACIOS FERNÁNDEZ, «Pervivencia del teatro barroco: recepción de Rojas Zorrilla en el siglo XVIII», en Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.), *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. XXII Jornadas de teatro clásico, 13, 14 y 15 de julio de 1999*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 349-378; la referencia precisa, en pp. 352-353.

⁴ El manuscrito se encuentra en un volumen de la Biblioteca Nacional de España (Ms. 9.327), que contiene tres textos de interés para la historia de nuestro teatro: *Informe de Jovellanos sobre la reforma y mejor arreglo de las comedias*, *Informe de dⁿ Bernardo de Yriarte a el Conde de Aranda sobre las comedias* y *Sobre la comedia francesa el Casamiento de Fígaro de M. Beau Marchais*. El escrito de Bernardo de Iriarte ocupa los fols. 72 r.-85 v. De él trataron Emilio COTARELO Y MORI, *Iriarte y su época*, Madrid, Rivadeneira, 1897, p. 66 (véase ahora la edición prologada por Marta Agudo, Artemisa, La Laguna, 2006, pp. 96-97), y Emilio PALACIOS FERNÁNDEZ, «El teatro barroco español en una carta de Bernardo de Iriarte al conde de Aranda (1767)», en Joaquín Álvarez Barrientos (coord.), *Clásicos después de los clásicos, Cuadernos de teatro clásico*, núm. 5 (1990), pp. 43-64.

teatro (Zaragoza, 1772) de Tomás Sebastián y Latre, en el que precisamente se adapta —es una forma de hablar— una espeluznante tragedia de Rojas Zorrilla (*Progne y Filomena*) a los fines «justos y benéficos» que persigue el humanitarismo ilustrado. El ejemplar comentario de Joaquín Álvarez Barrientos, incluido en este mismo volumen, dejará claro al lector atento cómo esta reivindicación (teórica y práctica) del teatro áureo y en particular del de Rojas Zorrilla tiene poco que ver con las ideas del naciente Romanticismo⁵.

La segunda corriente dieciochesca, a la que con frecuencia se califica de «casticista» o «rancia», desprecia la estética neoclásica (aunque a menudo deja trasparentar la contaminación de sus supuestos) y los ideales ilustrados (a cuyo contagio tampoco se puede sustraer); se acostumbra a ejemplificar con el *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias de España* de «Tomás de Erauso y Zabaleta» (seudónimo de Ignacio de Loyola Oyanguren) o los escritos de Francisco Mariano Nifo⁶. Estos ensayos aparecían a los ojos del lector culto como epifanía de una resistencia a la marcha de los tiempos, una pasión localista y reaccionaria que difícilmente podía alumbrar los caminos futuros.

«...FUERZA ES QUE VAYAMOS A ALEMANIA»

El futuro, paradójicamente ligado a una vuelta al pasado, iba a venir, como bien se sabe, de Alemania. Sigue siendo verdad la frase que Antonio Alcalá Galiano, clasicista dogmático en su juventud, romántico en su madurez, escribió en 1834 al frente de *El moro expósito* del duque de Rivas (que también recorrió el mismo camino):

Para buscar el origen de la escuela romántica de nuestros días, fuerza es que vayamos a Alemania. Allí nació y de allí han sacado su pauta los modernos románticos, italianos y franceses⁷.

⁵ Véanse, además, los estudios de Javier VELLÓN LAHOZ, «El *Ensayo sobre el teatro español* de Sebastián y Latre: la refundición del teatro barroco como instrumento ideológico», *Dieciocho*, 17 (1994), pp. 165-176, y E. PALACIOS FERNÁNDEZ, «Pervivencia del teatro barroco...», pp. 361-363.

⁶ Véase E. PALACIOS FERNÁNDEZ, «Pervivencia del teatro barroco...», pp. 367-370; y, más extensamente, «Francisco Mariano Nifo (y otros escritores castizos) en la polémica sobre Calderón (y el teatro áureo) en el siglo XVIII», en Francisco Domínguez Matito y Julián Bravo Vega (eds.), *Calderón. Entre burlas y veras*, Logroño, Universidad de La Rioja, 2002, pp. 53-78. Por cierto, no se me alcanza por qué seguimos escribiendo *Nifo* en estudios en que se modernizan, con toda la razón del mundo, los demás aspectos ortográficos.

⁷ Antonio ALCALÁ GALIANO, «Prólogo» a la edición de *El moro expósito* del duque de Rivas, París, 1834, en Ricardo Navas-Ruiz (ed.), *El Romanticismo español. Documentos*, Salamanca, Anaya, 1971, p. 109.

Entre las ideas del siglo XVIII y las del naciente Romanticismo se sitúa la obra de Friedrich Bouterwek *Historia de la poesía y la elocuencia desde fines del siglo XIII (Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des 13. Jahrhunderts, 1801-1819)*. Actualmente podemos manejar, en un facsímil del tomo III, todo lo relativo a la literatura española⁸.

Como cabe esperar, Rojas solo merece un párrafo (catorce líneas)⁹. Bouterwek afirma, guiado por García de la Huerta, que sus dramas, a mediados del siglo XVII, fueron más estimados que los del mismo Calderón, por su ingenio y compleja arquitectura. Únicamente cita dos títulos: *Entre bobos anda el juego* y *Casarse por vengarse*, de la que censura el lenguaje recargado.

Por las razones que enseguida expondremos, los críticos y teóricos alemanes del Romanticismo, que tanto interés mostraron por el teatro áureo, rara vez se ocuparon de Rojas Zorrilla. En el volumen que René Wellek dedicó a sus reflexiones sobre la dramaturgia hispánica, el nombre de nuestro comediógrafo aparece una sola vez¹⁰. Subraya el estudioso cómo Johann Ludwig Tieck (1773-1853), «el primer alemán que sintió hondo interés por Calderón», el que «contagió su entusiasmo a A. W. Schlegel», sufrió más tarde una reacción antic Calderoniana (el formalismo de su antiguo ídolo le pareció excesivo y amanerado) y volvió sus ojos a otros poetas áureos, en especial a Lope, pero también a figuras como Moreto, Rojas o Pérez de Montalbán¹¹. Las ideas de Tieck, afamado novelista, dramaturgo, original creador del cuento romántico, traductor del *Quijote*, de la *Vida del escudero Marcos de Obregón* y de Shakespeare, no llegaron a formar doctrina ni a ejercer una influencia dilatada. Su labor fue la de precursor, sugeridor, que encaminó a otros amigos y compañeros de aventuras literarias al tesoro de la dramaturgia áurea.

LA SOMBRA DE UNA AUSENCIA: ROJAS Y LOS SCHLEGEL

A August Wilhelm Schlegel corresponde una más eficaz reconsideración del teatro áureo por vía teórica con sus célebres *Vorlesungen über schöne*

⁸ *Geschichte der spanischen Poesie und Beredsamkeit*, Georg Olms Verlag, Hildesheim/New York, 1975. En los años románticos circuló una traducción inglesa de Thomasina Ross: *History of Spanish and Portuguese Literature*, London, Boosey and Sons, 1823. De la *Geschichte...* de Bouterwek hubo un proyecto de traducción de U. Gómez de la Cortina y Nicolás Hugalde y Mollinero. Se inició, como es lógico, por lo más próximo: *Historia de la literatura española*. El intento —por lo que sé— no pasó del tomo I, que alcanza hasta el siglo XV (Madrid, Aguado, 1829) y, naturalmente, no se ocupó del teatro áureo.

⁹ F. BOUTERWEK, *Geschichte der spanischen Poesie und Beredsamkeit*, p. 530.

¹⁰ *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*, I. *El Romanticismo*, trad. de J. C. Cayol de Bethencourt, Madrid, Gredos, 1973, p. 114.

¹¹ Véase J.-J. BERTRAND, *Tieck et le théâtre espagnol*, Paris, 1914.

Literatur und Kunst, serie de conferencias pronunciadas en Viena en 1809 y publicadas en Heidelberg ese mismo año¹², y por vía práctica con la traducción de tres piezas calderonianas: *La devoción de la cruz*, *El mayor encanto, amor* y *La banda y la flor* (1803).

La pretensión de A. W. Schlegel es elevarse sobre la polémica del neoclasicismo ilustrado y ofrecer en pie de igualdad dos grandes sistemas estéticos y particularmente dramáticos: el clásico y el romántico, en el que la comedia española tiene un papel esencial junto al teatro inglés. Precisamente a ello dedica el núcleo del volumen III. Establece un paralelismo entre ambos en la lección XIII y en la XVI se ocupa monográficamente del «Teatro español»¹³.

En este curso y particularmente en las consideraciones recogidas en su tercer volumen, están delineadas las características que se considerarán genuinas del arte romántico o, si se prefiere, de la variante tradicionalista, histórica y nostálgica del Romanticismo.

La nueva estética, que para Schlegel no es nueva puesto que la cree presente en el arte medieval y en el del siglo XVII, se caracteriza por su religiosidad, espíritu caballeresco, arraigado sentido del honor, concepción heroica del existir... Se trata, dentro de la corriente herderiana de la expresión del espíritu nacional frente a la supuesta universalidad de la estética clasicista, de un arte simbólico, que trasciende la pura e inmediata realidad, construido en libertad, sin sujeción a normas y con yuxtaposición de tonos y estilos.

Naturalmente, en el vasto panorama que A. W. Schlegel se propone trazar, no le era posible detenerse en los meandros del discurrir artístico. De ahí su propensión a ocuparse exclusivamente de las figuras gigantescas y, de manera muy particular —en el entorno que ahora nos ocupa—, de Shakespeare y Calderón. El mismo Lope queda en un segundo plano como un tosco precursor del esplendor calderoniano. Lleva razón don Marcelino, aunque no sea cabalmente justo, cuando elogia las generalidades y critica las concreciones de las *Vorlesungen* en estos términos:

¹² Pronto las *Vorlesungen...* vieron la luz en francés, en traducción anónima, que hoy sabemos se debió a la pluma de Mme. Necker de Saussure, bajo el título de *Cours de littérature dramatique*, Paris, J. Paschoud, 1814, 3 vols. Poco después aparecían en italiano: *Corso de letteratura drammatica*, trad. de Giovanni Gherardini, Milano, 1817, 3 vols. Manejo esta última versión que, según se dice en el prólogo, contó con la aprobación y la corrección del autor.

Curiosamente, esta obra, que restauraba el perdido honor del teatro español, nunca se tradujo íntegramente a nuestra lengua. Nuestros románticos y las generaciones sucesivas nos hemos tenido que conformar con los fragmentos que vertió Juan Nicolás Böhl de Faber, al que habremos de referirnos enseguida, o con las traducciones foráneas.

Las *Lecciones...* vienesas, que tanto influjo tuvieron en las ideas literarias del Romanticismo, fueron, en cierta manera, prolongación de otras que dictó el mismo A. W. Schlegel en Berlín entre 1801 y 1804, pero que no se reunieron en libro hasta 1883.

¹³ A. W. SCHLEGEL, *Corso de letteratura drammatica*, III, pp. 258-289.

Diez y seis lecciones le bastaron [...] y, con ser tan corto el espacio, pocas veces se le puede tachar de superficial ni de mal informado. Lo fue sin duda respecto de nuestro teatro, que admiraba mucho y conocía muy poco, siendo para mí evidente que apenas leyó otra cosa que algunos dramas de Calderón, los cuales, interpretados conforme a cierta estética, nunca soñada del poeta madrileño, dieron motivo a Schlegel para aquel pomposo y magnífico diti-rambo de la lección XVI, donde Calderón resulta colocado en el pináculo de la poesía romántica, lo cual no puede menos de regocijarnos el alma como españoles, aunque envuelva una injusticia enorme respecto de todas las demás glorias de nuestra escena, sacrificadas sin piedad por Schlegel al ídolo, en gran parte fantástico, que él se había forjado¹⁴.

En un planteamiento de este tipo poco lugar quedaba para un dramaturgo como Rojas Zorrilla. Por dos razones de muy distinta índole: porque, en comparación con Calderón, Shakespeare y Lope, es un creador menor y, en consecuencia, se escapaba a la lente aplicada por A. W. Schlegel; y porque, aun siendo un poeta de la época de Calderón, es difícil encontrar en él los encantos y valores que el crítico alemán creía ver en el autor de *El príncipe constante*. El sentimiento religioso apenas tiene presencia en su dramaturgia (cuando aparece, es un ingrediente accidental y de poco relieve); el espíritu caballeresco y el sentido del honor no pasan de ser un resorte, a veces muy eficaz, tanto en las comedias que he llamado *pundonorosas* como en los dramas históricos; el simbolismo no aparece por ningún lado...¹⁵ Desde estos supuestos, A. W. Schlegel, de haber conocido la obra de Rojas, no hubiera podido encajarla con propiedad en los principios del arte romántico, salvo por un cierto estoicismo providencialista que sí aletea en sus creaciones, y por la libertad con que se mezclan los arrebatos pundonorosos con la irrisoria degradación de esos mismos valores. El único drama que podría servir a las especulaciones estéticas e históricas de las *Vorlesungen...* es, como ya habrá adivinado el agudo lector, *Del rey abajo, ninguno*¹⁶.

Prudentemente, A. W. Schlegel se limita a citar a Rojas entre los dramaturgos del periodo calderoniano y, antes, como fuente del *Venceslas* de Rotrou¹⁷.

¹⁴ Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, CSIC, 1974, 4ª ed., 2 vols.; la cita, en tomo II, p. 136.

¹⁵ Sobre dos de los aspectos señalados, la religiosidad y la comedia pundonorosa, véanse Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ, «Rojas Zorrilla ante la comedia de santos: *Santa Isabel de Portugal*» y «Francisco de Rojas Zorrilla, poeta cómico», en *Estudios sobre Rojas Zorrilla (ante el IV centenario)*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 235-249 y 13-30, respectivamente.

¹⁶ A él prestaron particular atención los críticos y los espectadores de la época romántica, como tendremos ocasión de ver. Desde nuestro actual conocimiento de la obra del dramaturgo toledano, el problema mayor para estas consideraciones radica en que la autoría de *Del rey abajo...* es muy dudosa. Pero este es un asunto que habrá de dilucidar con extremo cuidado y se escapa a nuestros actuales propósitos. En este artículo daremos por bueno lo que creían los críticos románticos.

¹⁷ A. W. SCHLEGEL, *Corso de letteratura drammatica*, III, p. 273; y II, p. 114.

La misma opción, aunque más radical, porque sobrevuela la realidad artística a mayor altura, es la adoptada por su hermano Friedrich en su *Historia de la literatura antigua y moderna* (*Geschichte der alten und neuen Literatur*), formada con las lecciones impartidas en Viena en 1812 y publicada en 1815. Allí se contienen rendidos homenajes al teatro áureo: «Aunque no tuviese otra ventaja que ser enteramente romántico, sería ya notable por esto solo. [...] No puede el teatro de ninguna otra nación servir tan bien de ejemplo para esto [el sentido caballeresco] como el español»¹⁸.

Este entusiasmo se entiende considerando ese universo dramático «en su perfección, es decir, en Calderón, el último y más grande de los poetas españoles»¹⁹. F. Schlegel tiene una pobre impresión del padre de la comedia española y se escandaliza de «tantas personas que consideran a Lope de Vega y a Calderón, a pesar de la inmensa distancia que les separa, como autores con corta diferencia de mérito»²⁰.

Como su hermano, pero con más decidida y dogmática convicción, sostiene que la poesía debe tener un contenido simbólico: «Y este símbolo es el de la verdad, estando fundada o debiendo estarlo, por una parte, sobre la profundidad psicológica y sobre los misterios naturales del alma, como en Shakespeare, mientras que por otra es conducida a la glorificación cristiana, como en Calderón»²¹.

Poco podía brillar con este enfoque la dramaturgia de Rojas, y de tantos otros excelentes poetas. Para que no haya dudas sobre su intención, F. Schlegel anatematiza, refiriéndose precisamente a la comedia española, cuanto no cabe en este planteamiento: «todos los esfuerzos hechos para elevar a la dignidad de la poesía la exposición de la realidad prosaica, por medio de sutilezas psicológicas o de la sola travesura del ingenio, han quedado inútiles»²². No cita a Rojas Zorrilla en ningún momento, aunque la descalificación de su arte parece clara.

LA HERENCIA CRÍTICA DE LOS SCHLEGEL: SISMONDE DI SISMONDI

La crítica romántica europea, en lo que afecta al teatro español, va a depender, durante un largo periodo, de las ideas e impresiones de los hermanos Schlegel.

Es el caso, bien conocido, de Sismonde di Sismondi y su compendio

¹⁸ Manejo la traducción española: Friedrich SCHLEGEL, *Historia de la literatura antigua y moderna*, traducida al castellano por P. C., Barcelona/Madrid, J. Oliveres y Gavarró/Librería Cuesta, 1843, 2 vols.; la cita, en tomo II, p. 113.

¹⁹ F. SCHLEGEL, *Historia de la literatura antigua y moderna*, II, p. 117.

²⁰ F. SCHLEGEL, *Historia de la literatura antigua y moderna*, II, p. 117.

²¹ F. SCHLEGEL, *Historia de la literatura antigua y moderna*, II, pp. 126-127.

²² F. SCHLEGEL, *Historia de la literatura antigua y moderna*, II, p. 130.

*De la littérature du Midi de L'Europe*²³. En los capítulos XXXIII y XXXIV, consagrados a Calderón, hay largas citas, debidamente entrecomilladas, que traducen las *Vorlesungen...* de A. W. Schlegel²⁴. De Rojas se ocupa en el cap. XXXV en dos páginas escasas²⁵ en las que da vaga noticia de su figura y su fama:

Un des auteurs comiques que jouissaient de plus réputation au milieu du dix-septième, était don Francisco de Rojas, chevalier de Saint-Jacques, dont on trouve un grand nombre de pièces dans les anciens recueils de comédies espagnoles²⁶.

De ese crecido número de obras, Sismonde di Sismondi solo es capaz de citar tres. Dos de ellas como fuente de dramas franceses: *No hay ser padre siendo rey*, del *Venceslas* de Rotrou²⁷; *Entre bobos anda el juego*, «qui passe pour la meilleure que Roxas ait écrit»²⁸, de *Don Beltran du Cigarral* de Thomas Corneille. La tercera es *Nuestra Señora de Atocha*, «qu'il a écrite en vieux langage, apparemment pour lui donner quelque chose de plus respectable, et qui réunit toutes les extravagances, toute la morale monstrueuse que nous avons déjà relevées dans les pièces religieuses de Calderon»²⁹.

Cuando, treinta años más tarde, José Lorenzo Figueroa y José Amador de los Ríos publiquen una *Historia de la literatura española*, traducida de los capítulos de Sismondi, se verán en la necesidad de redactar de raíz con mayor amplitud y precisión todo lo relativo a Rojas. Más adelante veremos en qué términos.

BÖHL DE FABER

Como es bien sabido, la traslación a España de la nueva visión de A. W. Schlegel corrió a cargo de Juan Nicolás Böhl de Faber. La historia de ese proceso y la polémica a que dio lugar están amplia y rigurosamente documentadas en los estudios de Pitoulet, Allegra, Carnero y Flitter, entre

²³ J. C. L. SISMONDE DI SISMONDI, *De la littérature du Midi de L'Europe*, Paris, 1813, 4 vols. A nuestra literatura dedica una dilatada atención en los tomos III (pp. 99-514) y IV (pp. 1-259). El autor no engaña a nadie. Al iniciar su estudio de la literatura española (tomo III, p. 100), confiesa que solo los alemanes se han ocupado de este asunto y anuncia que se verá obligado a trasladar los juicios de Bouterwek, Dieze y Schlegel.

²⁴ J. C. L. SISMONDE DI SISMONDI, *De la littérature...*, IV, pp. 107-119.

²⁵ J. C. L. SISMONDE DI SISMONDI, *De la littérature...*, IV, pp. 215-216.

²⁶ J. C. L. SISMONDE DI SISMONDI, *De la littérature...*, IV, p. 215.

²⁷ Antes, en el cap. XXXI, segundo de los dedicados a Lope de Vega, ya había citado *No hay ser padre siendo rey* a propósito de los espacios exóticos de la comedia nueva (*De la littérature...*, IV, p. 44).

²⁸ J. C. L. SISMONDE DI SISMONDI, *De la littérature...*, IV, p. 216.

²⁹ J. C. L. SISMONDE DI SISMONDI, *De la littérature...*, IV, p. 216.

otros³⁰. De las noticias allegadas por estos investigadores se deduce que la pasión calderoniana del matrimonio Böhl de Faber (don Juan Nicolás y doña Francisca Larrea) es anterior o simultánea a las *Vorlesungen...* de A. W. Schlegel. En carta de 6 de diciembre de 1810, doña Francisca habla en estos términos del gran poeta:

¡Cómo pinta Calderón esa nobleza, esa generosidad, ese excesivo pundonor que caracterizaba los españoles de su siglo!³¹

Ese entusiasmo patrio, moral y literario, tiene raíces similares a las que alimentan los escritos de Schlegel: la galofobia, nacida en el fragor de las guerras napoleónicas, y el hastío estético que provocaba la uniformidad seudoclásica. A partir de 1814, Böhl de Faber empieza a traducir y adaptar los textos de su compatriota y a publicarlos en distintos periódicos (*Mercurio gaditano*, *Minerva...*) y folletos. Estos escritos acabarían reunidos, con modificaciones, en tres *Pasatiempos* críticos publicados en 1819, que se agavillaron sin portada ni título general en una colección a la que se conoce como *Vindicaciones de Calderón*³².

Para Böhl de Faber el centro único de interés es Calderón. Cuando extiende sus consideraciones al conjunto del teatro áureo, la representación corresponde regularmente al mismo triunvirato:

¡Oh Lope de Vega! ¡Oh Calderón! ¡Oh Moreto!³³

Hablan los enemigos del teatro nacional «de las fastidiosas rimas de Lope, de las absurdas metáforas de Calderón, de las insulseces de Moreto»...³⁴

Calderón, Lope y Moreto...³⁵

Salvo error o inadvertencia mía, nunca aparece en estas *Vindicaciones* el nombre de Rojas, bien por desconocimiento de don Juan Nicolás, bien porque los españoles retratados en sus dramas no responden a la imagen ideal y caballeresca que venía trazando en sus escritos este «apasionado de la nación española».

³⁰ Véanse Camille PITOLLET, *La querelle caldéronienne de Johan Nikolas Böhl de Faber et José Joaquín de Mora, reconstitué d'après les documents originaux*, Paris, Alcan, 1909; Giovanni ALLEGRA, «El hispanismo de los schlegelianos. Böhl de Faber», en *La viña y los surcos*, Universidad de Sevilla, 1980, pp. 81-113; Guillermo CARNERO, *Los orígenes del Romanticismo reaccionario español: el matrimonio Böhl de Faber*, Universidad de Valencia, 1978; y Derek FLITTER, *Teoría y crítica del romanticismo español*, Cambridge University Press, 1995, en especial las pp. 8-39.

³¹ Cit. por G. CARNERO, *Los orígenes del Romanticismo reaccionario...*, p. 157.

³² Cádiz, 1820. Manejo el ejemplar R/11620 de la Biblioteca Nacional de España.

³³ J. N. BÖHL DE FABER, *Vindicaciones de Calderón, Pasatiempo [primero]*, p. 32.

³⁴ J. N. BÖHL DE FABER, *Vindicaciones de Calderón, Pasatiempo [primero]*, p. 82.

³⁵ J. N. BÖHL DE FABER, *Vindicaciones de Calderón, Tercera parte del Pasatiempo...*, p. 62.

EL CANON ÁUREO EN LA ESPAÑA DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XIX

El canon dramático áureo esgrimido por Böhl de Faber es el dominante en las consideraciones críticas de finales del siglo XVIII y del primer cuarto del siglo XIX.

En 1791, al redactar para el concurso académico su poema *Las reglas del drama*, Quintana cifra la comedia española en los tres nombres consabidos:

tal de consejo y reglas impaciente,
audaz inunda la española escena
el ingenio de Lope omnipotente. [...]
Más enérgico y grave, a más altura
se eleva Calderón, y el cetro adquiere
que aún en sus manos vigorosas dura [...].
Moreto solo
osó tal vez ponérsele delante,
cuando, inspirado por el mismo Apolo,
pintó el desdén de la sin par Diana
haciéndola admirar de polo a polo.
Tales de la comedia castellana
los astros fueron ya...³⁶

Ni Tirso ni Rojas ni Ruiz de Alarcón ni Guillén de Castro... En la nota que añade en 1821 se disculpa de estos versos (y, sobre todo, de los que he suprimido por no alargar la cita): «No están a la verdad debidamente caracterizados en estos pocos versos los padres del teatro español»³⁷. Pero, como apostilló Dérozier, ni rectifica ni aporta nada nuevo ni tampoco recuerda otros creadores insignes del drama áureo.

El mismo canon se repite, sin apenas variantes. Para no rebuscar en mil libros y papeles, he repasado los textos recogidos por Navas-Ruiz en *El Romanticismo español. Documentos*³⁸. El resultado es expresivo de los valores literarios cotizados en el campo que nos ocupa. José Joaquín de Mora en 1814 cita, para criticarlos por su ignorancia de las reglas, a «Lope, Calderón, Moreto y demás poetas dramáticos»³⁹; Alcalá Galiano en 1834, ya convertido al Romanticismo, mantiene que «aún hoy día son justamente venerados Lope, Calderón y Moreto»⁴⁰. El primero en caer de esta triada es, lógicamente, el último. Larra, en 1836, no quiere arrinconar a los

³⁶ Manuel José QUINTANA, *Las reglas del drama. Ensayo didáctico*, vv. 651-673, en *Poesías completas*, ed. de Albert Dérozier, Madrid, Castalia, 1969, pp. 121-122.

³⁷ M. J. QUINTANA, *Poesías completas*, p. 122.

³⁸ Ricardo NAVAS-RUIZ (ed.), *El Romanticismo español. Documentos*, Salamanca, Anaya, 1971.

³⁹ En R. NAVAS-RUIZ, *El Romanticismo español. Documentos*, p. 25.

⁴⁰ En R. NAVAS-RUIZ, *El Romanticismo español. Documentos*, p. 123

clasicistas sino ampliar el panorama creativo y crítico: «Racine al lado de Calderón, Molière al lado de Lope»⁴¹. En la tardía rememoración de Jerónimo Borao, «El Romanticismo», de 1854, ya se ha producido la sustitución, aún vigente, de Moreto por Tirso de Molina. Curiosamente, la comedia áurea ya no es modelo de moralidad e idealismo caballeresco: «la licenciosidad campea sin escrúpulos en el teatro de los religiosísimos Lope y Calderón y del religioso mercenario Téllez»⁴².

Pero lo común es que campee en solitario Calderón, representante único de la literatura española, junto a los nombres gloriosos y repetidos de Dante, Shakespeare, Schiller o Byron. Así aparece en los manifiestos y reflexiones de Luigi Monteggia («Romanticismo», 1823), Eugenio de Ochoa («Un romántico», 1835), Cueto («Examen de *Don Álvaro o la fuerza del sino*, 1836), Borao («El Romanticismo», 1854)...⁴³

Excepcionalmente, Rojas encarna en algunos escritos la excelencia de la comedia española. Así, Bretón, en el *Correo literario y mercantil*, se dirige a «los que aplaudís las valientes pinceladas de Rojas» (es decir, los aficionados a la comedia barroca), se enorgullece de «que tarde o temprano se han visto reducidos los vates ultra-pirenaicos a imitar a los Rojas y a los Calderones» o defiende las refundiciones alegando que «los amantes de antigüedades literarias» pueden acceder a la comedia «tal y como la escribieron Moreto, Calderón o Rojas»⁴⁴.

También con carácter excepcional, Fermín Gonzalo Morón mantiene que la época romántica es «la más gloriosa y fecunda en nuestra literatura dramática desde que pasaron los brillantes días de Lope de Vega, Rojas y Calderón»⁴⁵.

En sentido contrario, años antes, el abate Marchena («Discurso sobre la literatura española», 1819) citaba a Lope y Calderón, y a Moreto, Tirso, Guillén de Castro, Pérez de Montalbán, Solís..., pero omitía el nombre de Rojas⁴⁶. Lo

⁴¹ En R. NAVAS-RUIZ, *El Romanticismo español. Documentos*, p. 139.

⁴² En R. NAVAS-RUIZ, *El Romanticismo español. Documentos*, pp. 167-168; el *mercenario* que acompaña a Tirso figura así en el texto: ¿es errata, arcaísmo o variante intencionada?

⁴³ En R. NAVAS-RUIZ, *El Romanticismo español. Documentos*, pp. 35, 129, 194, 199, 295 y otros muchos lugares. En alguna ocasión, como en el artículo de Lista «De lo que hoy se llama Romanticismo» (1839, p. 141), el campeón del teatro áureo es Lope.

⁴⁴ Manuel BRETÓN DE LOS HERREROS, *Obra dispersa, I. El Correo literario y mercantil*, ed. de José María Díez Taboada y Juan Manuel Rozas, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1965, p. 35 (4 de abril de 1831), p. 38 (13 de abril de 1831) y p. 159 (2 de diciembre de 1831).

⁴⁵ Fermín GONZALO MORÓN, «Crónica dramática y literaria. 27 de enero», *Revista de España y el Extranjero*, V (1843), pp. 119-127; cit. por Salvador GARCÍA CASTAÑEDA, *Las ideas literarias en España entre 1840 y 1850*, Berkeley, University of California Press, 1971, p. 51.

⁴⁶ José MARCHENA, *Obra española en prosa (Historia, política, literatura)*, ed. de F. Fuentes, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1990, pp. 143-238.

mismo hace, desde una perspectiva ideológica y estética muy distinta, Donoso Cortés en su *Discurso de apertura en Cáceres* (1829) o en «El clasicismo y el romanticismo»⁴⁷.

Quizá el caso más llamativo de este olvido lo encontramos en el opúsculo de Pablo Alonso de la Avecilla *Poética trágica*. Con una ecléctica combinación de principios neoclásicos y románticos, pasa revista a la tragedia española. Señala como primera de ellas —¡con cuánta razón!— a *La Celestina*. Sin embargo, del siglo XVII cita piezas tan poco relevantes como *El Pompeyo* de Cristóbal de Mesa, *Hércules furioso* de López de Zárate, *Doña Inés de Castro* de Megía de la Cerda o *Los siete infantes de Lara* de Hurtado de Velarde. De Calderón, solo tres dramas: *La hija del aire*, *La niña de Gómez Arias* y el *Tetrarca*⁴⁸. De aquí salta a Añorbe y Corregel. Desconoce la dimensión trágica de Lope o de Vélez de Guevara, y nunca cita a Rojas Zorrilla.

Mejor informado, con más amplia cultura y más fina sensibilidad, no incurre en el mismo error Juan Eugenio Hartzenbusch en su artículo «Sobre la tragedia española» (1838)⁴⁹. Como otros contemporáneos, recuerda que el *Venceslas* de Rotrou «era también traslado más o menos fiel de una comedia de Rojas»⁵⁰. Al censurar la actitud de los dómines neoclásicos y su incompreensión de nuestro drama trágico, le cabe un lugar de honor a Rojas:

a críticos tan poco ilustrados y tan poco generosos hubiera sido inútil citarles las escenas, realmente trágicas, que ni querían ni podían conocer, de la *Estrella de Sevilla*, de *El más impropio verdugo*, de *Los bandos de Verona*, de *El Tetrarca*, de *García del Castañar*...⁵¹

Pero no pasa de aquí en su comentario.

UN CASO PARADIGMÁTICO: MUSSO VALIENTE

Un excelente índice de los gustos y los valores literarios del primer tercio del siglo XIX lo constituye la biblioteca, y las notas y apuntes del prócer lorquino José Musso Valiente (1785-1838), recientemente rescatado

⁴⁷ Véase Juan DONOSO CORTÉS, *Obras completas*, ed. de Hans Juretschke, Madrid, 1946. El *Discurso*..., en tomo I, pp. 23-46; la cita de los dramaturgos, en p. 41. El artículo (que vio la luz en *El correo nacional*, agosto y setiembre de 1838), en tomo I, pp. 382-409.

⁴⁸ Pablo Alonso de la AVECILLA, *Poética trágica*, Madrid, Imprenta que fue de Bueno, 1834, pp. 20-21.

⁴⁹ Cito por su reedición en Juan Eugenio HARTZENBUSCH, *Ensayos poéticos y artículos en prosa, literarios y de costumbres*, Madrid, Imprenta Yenes, 1843, pp. 229-233. De esta obra se publicó un segundo tomo, Madrid, M. Rivadeneira, 1864.

⁵⁰ J. E. HARTZENBUSCH, «Sobre la tragedia española», p. 229.

⁵¹ J. E. HARTZENBUSCH, «Sobre la tragedia española», p. 230.

de las sombras del olvido por Molina Martínez⁵². Musso, según el catálogo transcrito por Molina, tenía en su biblioteca las nueve partes de las comedias de Calderón, sus autos sacramentales, siete tomos de las comedias de Lope, varias obras de Ruiz de Alarcón, Tirso, Pérez de Montalbán, Moreto, Bances Candamo, Cañizares y Zamora, algún volumen de *Escogidas* y también unas «Comedias de D^o Franc^o de Rojas»⁵³.

En la primavera y el verano de 1824, en medio de circunstancias políticas que le invitaron a recluirse en su casa y evitar la actividad pública, dedicó esos ocios obligados a leer el teatro áureo y a pergeñar breves ensayos sobre algunos de sus títulos. Se nos conserva un *Índice de comedias con los nombres de sus autores, su carácter y mérito en general*. Las sesenta y tres piezas leídas pertenecen mayoritariamente a Calderón (treinta y cinco); después, en el tiempo y en el número, siguen Lope (diecisiete), Moreto (ocho) y Tirso (dos). Rojas no figura entre estas lecturas.

Sin embargo, años más tarde, al parecer hacia 1832, elaboró una *Lista de las mejores comedias españolas*⁵⁴. Allí aconseja poseer el conjunto de la obra calderoniana, y la de Bances, Lope, Tirso, Cruz y Cano, y Cañizares. Entre los autores de los que recomienda títulos sueltos, el predilecto es Moreto (veinticinco); el segundo, Rojas (doce): *Los áspides de Cleopatra, El Caín de Cataluña, Casarse por vengarse, Donde hay agravios no hay celos, Del rey abajo, ninguno, Entre bobos anda el juego, La esmeralda del amor, El más impropio verdugo..., No hay amigo para amigo, Obligados y ofendidos, Progne y Filomena y El pleito que tuvo el diablo con el cura de Madrilejos*.

Los ensayos, notas y escolios, en los que se perfila nítidamente la transición de los preceptos neoclásicos a la filosofía del arte schlegeliana, se ocupan de Calderón (*La vida es sueño, El purgatorio de san Patricio*) y Lope (*Las bizarrías de Belisa*) o de las cuestiones generales que se dirimían

⁵² A este investigador le debemos varios estudios, la edición de la obra de Musso y la organización de dos congresos sobre su figura. Véanse José Luis MOLINA MARTÍNEZ, *José Musso Valiente (1785-1838): humanismo y literatura ilustrada*, Murcia, Universidad de Murcia/Real Academia Alfonso X el Sabio, 1999; José Luis MOLINA MARTÍNEZ (ed.), *José Musso Valiente (1785-1838). Vida y obra*, Fundación Centro de Estudios Históricos e Investigaciones Locales de la Región de Murcia, 1998; Manuel MARTÍNEZ ARNALDOS y José Luis MOLINA MARTÍNEZ, *La transición socio-literaria del Neoclasicismo al Romanticismo en el Diario (1827-1838) de José Musso Valiente*, Madrid, Nostrum, 2002; José MUSSO VALIENTE, *Obras*, ed. de José Luis Molina Martínez, Murcia, Ayuntamiento de Lorca/Universidad de Murcia, 2004, 3 vols.; Manuel MARTÍNEZ ARNALDOS, José Luis MOLINA MARTÍNEZ y Santos CAMPOY (eds.), *José Musso Valiente y su época (1785-1838). La transición del Neoclasicismo al Romanticismo. Actas del Congreso internacional celebrado en Lorca los días 17, 18 y 19 de noviembre de 2004*, Murcia, Ayuntamiento de Lorca/Universidad de Murcia, 2006, 2 vols.

⁵³ J. MOLINA MARTÍNEZ, *José Musso Valiente... humanismo y literatura ilustrada*, pp. 430-474.

⁵⁴ J. MUSSO VALIENTE, *Obras*, II, pp. 211-215.

en los debates del Ateneo: «¿En qué se diferencia el romanticismo del teatro nuestro antiguo del que se observa en el moderno francés?» o «Breve resumen del teatro inglés y del español en ambas lenguas»⁵⁵. Ningún apunte específico sobre Rojas.

AGUSTÍN DURÁN, SU *DISCURSO...* Y SUS EDICIONES

Pocos se acuerdan de Rojas, y aun los que lo citan lo hacen en retahíla. Tal el caso de Agustín Durán en su célebre *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito* (1828)⁵⁶. Mucho más enterado de la materia que sus predecesores y contemporáneos, no se limita a la exaltación en solitario de Calderón o a las consabidas listas de Lope, Tirso, Calderón y Moreto⁵⁷ o Lope, Tirso y Moreto⁵⁸ o al sorprendente cuarteto formado por Lope, Balbuena, Calderón y Moreto⁵⁹. Durán tiene familiaridad con la mayor

⁵⁵ Los textos de Musso pueden leerse en sus *Obras*, II, pp. 96-153 («Análisis y correcciones de *La vida es sueño* de Calderón»), pp. 160-188 («Análisis de la comedia de *El purgatorio de san Patricio* de Calderón»), pp. 160-186 («Notas y análisis de comedias de Lope de Vega») y pp. 311-317 («Breve resumen del teatro inglés y del español en ambas lenguas»), o en J. L. MOLINA MARTÍNEZ, *José Musso Valiente...: humanismo y literatura ilustrada*, pp. 195-197 («¿En qué se diferencia el romanticismo del teatro nuestro antiguo del que se observa en el moderno francés?»). Véase Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ, «Musso Valiente ante la comedia española», en M. MARTÍNEZ ARNALDOS, J. L. MOLINA MARTÍNEZ y S. CAMPOY (eds.), *José Musso Valiente y su época (1785-1838). La transición del Neoclasicismo al Romanticismo. Actas del Congreso...*, II, pp. 459-472.

⁵⁶ En la actualidad disponemos de la ed. ciclostilada de Donald L. Shaw, Exeter University, 1973. Citaremos por la versión española de ese texto, con traducción de prólogo y notas de Remedios Martín Lorenzo, Málaga, Ágora, 1994. Para una visión de conjunto de su vida y persona, véase también David TATCHER, *Agustín Durán: a biography and literary appreciation*, London, Tamesis, 1975; para los aspectos políticos del debate a que dio lugar su *Discurso...*, véase José ESCOBAR, «El teatro del Siglo de Oro en la controversia ideológica entre españoles castizos y críticos. Larra frente a Durán», en Joaquín Álvarez Barrientos (coord.), *Clásicos después de los clásicos, Cuadernos de teatro clásico*, núm. 5 (1990), pp. 155-170; sobre los ecos más íntimos de la reivindicación del teatro áureo, se pueden ver las notas y correspondencia editadas por Leonardo ROMERO TOBAR, «Textos inéditos de Agustín Durán, Gallardo, Böhl, Quintana y Martínez de la Rosa», *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, LXXVII (1975), pp. 409-428.

⁵⁷ A. DURÁN, *Discurso...*, pp. 55, 81, 82.

⁵⁸ A. DURÁN, *Discurso...*, p. 51.

⁵⁹ A. DURÁN, *Discurso...*, p. 61. La peregrina exaltación del poeta de Valdepeñas, en detrimento de Lope y otros creadores mucho más intuitivos y mejor dotados para el arte, se inició en el siglo XVIII. Lista contribuyó a ello con un *Examen de Bernardo de Balbuena* (1799), y Quintana con su ensayo *Sobre la poesía castellana*. Esta moda llega a su culmen en el *Arte de hablar* (1826) de Gómez Hermosilla.

parte de los dramaturgos áureos de relieve y los cita en su polémica contra el afrancesamiento de nuestra escena por haber sido inspiradores de autores franceses:

Guillén de Castro, Tárrega, Aguilar, Boil, Turia, Ruiz de Alarcón, Belmonte, Montalbán, Vélez de Guevara, Diamante, Solís, Rojas, Matos, etc., etc., etc., han proporcionado a los extranjeros una mina inagotable de invenciones poéticas, de que los franceses particularmente se han aprovechado con oportunidad y buen gusto, mientras nosotros, pobres en medio de la abundancia, nos olvidábamos de tanta riqueza y corríamos en pos de los restos de un género casi agotado, que ni era ni podía ser el nuestro propio y peculiar⁶⁰.

En nota registra los dramas franceses y los españoles que los inspiran. Y, en lo tocante a Rojas, repite lo ya sabido: que Scarron se inspiró en *Donde hay agravios no hay celos* para *Le maître valet* y que Thomas Corneille sacó la materia de *Don Beltran du Cigarral* de *Entre bobos anda el juego*. Y apunta una relación que no he podido corroborar entre *Don Japhet d'Armenie* y *El marqués de Cigarral* (?) de Rojas⁶¹.

Más atento estuvo Durán a nuestro poeta en una de sus más relevantes empresas editoriales: la «Colección general de comedias» que sacó a la luz entre 1826 y 1833 el impresor Ortega⁶². De los 118 títulos de la colección, ocho, o sea, cuatro entregas o dos tomos, los forman comedias atribuidas a Rojas Zorrilla. Por delante de él se encuentran, como cabía esperar, Lope, Calderón y Tirso (con cuatro tomos y dieciséis comedias cada uno) y Moreto (con tres tomos y doce comedias). Su misma cantidad presentan Ruiz de Alarcón, Matos Frago y Cañizares.

La selección de comedias es razonable (dejando a un lado los aún hoy insolubles problemas de atribución):

1827	Tomo I	Cuaderno 1º:	<i>Del rey abajo, ninguno</i> (?) <i>Donde hay agravios no hay celos</i>
		Cuaderno 2º:	<i>Entre bobos anda el juego</i> <i>Don Diego de Noche</i> (?)
1831	Tomo II	Cuaderno 1º:	<i>Lo que son mujeres</i> <i>Abrir el ojo</i>
		Cuaderno 2º:	<i>El desdén vengado</i> (de Lope) <i>Progne y Filomena</i>

Los comentarios anónimos, obra de Agustín Durán, Manuel García Suelto y Pedro de Gorostiza y Cepeda, son entusiastas con las comedias

⁶⁰ A. DURÁN, *Discurso...*, p. 84.

⁶¹ A. DURÁN, *Discurso...*, pp. 84-85. Quintana, en carta editada por L. ROMERO TOBAR («Textos inéditos de Agustín Durán...», p. 420), le señala que, a los títulos registrados en su *Discurso...*, deben añadirse las imitaciones inglesas, francesas e italianas de *Casarse por vengarse*.

⁶² Véase Leonardo ROMERO TOBAR, «La *Colección general de comedias* de Ortega», en *Varia bibliographica. Homenaje a José Simón Díaz*, Kassel, Reichenberger, 1988, pp. 599-609.

de Rojas, aunque lastrados por la preceptiva clasicista y el didactismo ilustrado. No deja de enternecer la nota a *Abrir el ojo*:

Don Francisco de Rojas presenta en esta comedia una pintura exacta, pero decente, de la vida y artificio de las cortesanas, y de la volubilidad de sus amantes⁶³.

ECOS NEOCLÁSICOS: MARTÍNEZ DE LA ROSA

En realidad, los comentarios más extensos sobre Rojas Zorrilla en las primeras décadas del siglo XIX se deben a Francisco Martínez de la Rosa y a Alberto Lista. El primero ha pasado a los epítomes de la historia literaria como un dramaturgo romántico y el segundo como un lírico neoclásico. En sus críticas a Rojas truecan, hasta cierto punto, los papeles.

Martínez de la Rosa dedicó unas páginas a Rojas en el *Apéndice sobre la comedia española* que complementó las notas de su *Poética*⁶⁴. Como es sabido, esta obra nació en el presidio del Peñón de Vélez de la Gomera, donde lo recluyó la tiranía de Fernando VII como castigo a su actividad política a favor del constitucionalismo liberal.

En la *Poética* en su conjunto y en el apéndice relativo al teatro, Martínez de la Rosa repite los conceptos elaborados por la crítica neoclásica, aún plenamente vigente en España en el momento de redactar estos escolios. Con todo, a pesar de la estrechez de miras y los argumentos expeditivos, fundados en las «eternas reglas del arte», lo que manifiesta Martínez de la Rosa no es desatinado. Sigue la corriente general de su época al situar a Rojas «cerca de Moreto, ya que no al par suyo», y al computar como defectos execrables su variedad de registros lingüístico-poéticos, en especial su afectado cultismo, que se da por igual en comedias y tragedias, pero que Martínez de la Rosa solo percibe en las últimas:

Hállanse en ellas, en vez de pensamientos oportunos, conceptos falsos y alambicados; en lugar de dignidad, hinchazón; juguetes pueriles en cambio de

⁶³ *Comedias escogidas de don Francisco de Rojas Zorrilla*, Madrid, Imprenta de Ortega, 1831, tomo II, p. 287.

⁶⁴ La *Poética* y sus apéndices se publicaron en las *Obras literarias*, Paris, J. Didot, 1827-1830. Los comentarios sobre Rojas Zorrilla ocupan las pp. 447-449 del II tomo. Citaré por Francisco MARTÍNEZ DE LA ROSA, *Obras*, III, ed. de Carlos Seco Serrano, «Biblioteca de autores españoles», tomo 152, Madrid, Atlas, 1962; lo relativo a Rojas, en pp. 231-232. Estos juicios son bien conocidos porque los reprodujo Mesonero Romanos al frente del tomo 54 de la «Biblioteca de autores españoles» («Apuntes biográficos, bibliográficos y críticos de don Francisco de Rojas Zorrilla», en Francisco de ROJAS ZORRILLA, *Comedias escogidas*, Madrid, Rivadeneira, 1861, p. XII). Para el significado de la *Poética* y sus añadidos, véanse José CEBRIÁN, «Significación y alcance de la *Poética* de Martínez de la Rosa», *Revista de literatura*, 103 (1990), pp. 129-150; y Pedro OJEDA ESCUDERO, *El justo medio. Neoclasicismo y Romanticismo en la obra dramática de Martínez de la Rosa*, Universidad de Burgos, 1997.

agudeza, y metáforas ridículas y frases huecas, y estilo escabroso, y todos los defectos juntos que pueden afean las composiciones dramáticas⁶⁵.

Lo cierto es que, tras muchas décadas de exaltación irreflexiva, fruto de la pereza crítica, del Rojas trágico, hemos vuelto, con matices pero sin discrepancias esenciales, a la idea de un poeta dual defendida por Martínez de la Rosa: «extravagante y afectado» en ocasiones, cuando «se afanaba por parecer elevado y sublime»; «lleno de amenidad y gracia cuando dejaba correr libremente su talento sin oprimirle ni hostigarle»⁶⁶. Aun hoy, el estilo elevado de Rojas, a pesar de la mejor comprensión del Barroco literario, seguimos sintiéndolo como dramáticamente ineficaz e impertinente, aunque nos interese como fenómeno de época.

Martínez de la Rosa representa esta dualidad en dos piezas bien conocidas: «El mismo poeta que deliraba en *Persiles* y *Sigismunda*, es el que mostraba tanta invención y viveza en la comedia de *Donde hay agravios no hay celos*». En los albores del siglo XXI somos menos duros con la tragedia de asunto cervantino. Del interés que suscita da buena cuenta la abundante bibliografía⁶⁷. Pero no nos engañemos: el interés erudito e histórico, la búsqueda de intertextualidades o el análisis de las cuestiones escenográficas poco tienen que ver con el valor dramático al que pretendía acercarse Martínez de la Rosa. *Persiles* y *Sigismunda* nos parece, hoy como a principios del siglo XIX, una pieza teatral envejecida, aunque nos pueda apasionar el estudio de las marcas de esa irremediable vejez estética. En cambio, algunos seguimos pensando, con el crítico neoclasicista, que *Donde hay agravios no hay celos* presenta un «argumento sumamente ingenioso».

Al fin, esto es, en resumidas cuentas, lo que vino a exponer el maestro Ruiz Ramón cuando en su célebre *Historia del teatro español* aseveraba: «Rojas ha creado espléndidas comedias, pero no espléndidas tragedias»⁶⁸.

⁶⁵ F. MARTÍNEZ DE LA ROSA, *Obras*, III, p. 231b. Sobre la variedad de registros estilísticos y su distinta consideración según los géneros dramáticos, puede verse Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ, «La comedia española como yuxtaposición de estilos. El caso de Rojas Zorrilla», en *Estudios sobre Rojas Zorrilla (ante el IV centenario)*, pp. 109-124.

⁶⁶ F. MARTÍNEZ DE LA ROSA, *Obras*, III, pp. 231b-232a.

⁶⁷ Véanse Antonio CRUZ CASADO, «*Persiles* y *Sigismunda*. De Cervantes a Rojas Zorrilla», en *Actas del Tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas. Alcalá de Henares, 12-16 nov. 1990*, Barcelona, Ministerio de Asuntos Exteriores/Anthropos, 1993, pp. 541-551; Rafael GONZÁLEZ CAÑAL, «Temas cervantinos en el teatro de Rojas Zorrilla», *Anales cervantinos*, XXXV (1999), pp. 193-203; Mariarosa SCARAMUZZA, «Peripezie de *Persiles* e *Sigismunda* sul palco scenico: l'adattamento di Rojas Zorrilla», en *Del testo alla scena*, Salerno, Edizione del Paguro, 2000, pp. 203-216; y Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ, «Los lugares imaginarios en Rojas Zorrilla: *Persiles* y *Sigismunda*», en *Estudios sobre Rojas Zorrilla (ante el IV centenario)*, pp. 187-200. En este número monográfico de la *Revista de literatura* aparece un nuevo análisis de José Luis García Barrientos.

⁶⁸ Francisco RUIZ RAMÓN, *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 1981, 4ª ed., p. 259.

Basado en esta contrapuesta valoración, Martínez de la Rosa se acoge a la retórica de los «desengaños del teatro español», mil veces repetida en los neoclásicos e ilustrados⁶⁹:

Cualquiera que no teniendo por sí noticia de este poeta, y oyendo celebrarlo como uno de los mejores de España, registrase ansioso sus obras, ¡cuán burlesco se quedaría si la casualidad hiciese que topase con algunas de ellas. Hasta sospecharía que habían querido hacerle una pesada burla⁷⁰.

En nuestros días la crítica no suscribiría ese desengaño porque juzga a Rojas con mayor distancia y nulo afán polémico: centra su atención y entusiasmo en los monumentos dramáticos que nos legó y sitúa en el museo de la historia los documentos de caducada vigencia estética que nos han llegado con ellos.

Tampoco podemos seguir a Martínez de la Rosa en la estrechez de la escolástica ilustrada de que hace gala al enjuiciar *Entre bobos anda el juego*, *Lo que son mujeres* o *Abrir el ojo*. Con todo, yo no tengo inconveniente en sumarme a algunas de las afirmaciones sobre esta última pieza: «escenas sumamente cómicas, cuadros bellísimos de costumbres y de caracteres, facilidad en la frase y en el diálogo, agudeza y donaire». Discrepo, en cambio, del último reparo neoclásico: «si hubiera habido más inteligencia y tino para reunirlos y aprovecharlos». Justamente lo que en las postrimerías del siglo XX y los albores del XXI han apreciado público y crítica en *Abrir el ojo* ha sido la impresión de estar ante un universo cómico libre, desordenado, caótico, jovialmente disparatado.

LA SOSTENIDA ATENCIÓN CRÍTICA DE ALBERTO LISTA

Dentro de este panorama de ausencias o leves referencias sin apenas análisis, sorprende la sostenida atención que Alberto Lista dedicó al arte de Rojas Zorrilla. Normalmente —es lógico— estos artículos y comentarios quedan en la sombra ante los que consagró a los debates centrales de la literatura de su época: la controversia entre clásicos y románticos, la moralidad de la creación literaria, el análisis de los autores capitales (Shakespeare, Calderón...). Sin embargo, conviene subrayar cómo, sin llegar a constituir un gran avance crítico, los ensayos y conferencias de Lista atendieron siempre con honestidad intelectual a las representaciones, publicaciones y lectura de los dramas de Rojas. Más discutibles serán algunos de

⁶⁹ Esta actitud, ejemplarmente representada por la obra de Nicolás Fernández de Moratín (Madrid, 1762-1763), seguía viva en los días en que empezó a redactarse la *Poética* de Martínez de la Rosa. No otra es la argumentación —obsoleta ya a principios del XIX, aunque en las postrimerías del franquismo se quisiera presentar como avanzada— de José Joaquín de Mora o Antonio Alcalá Galiano en su polémica con Böhl de Faber.

⁷⁰ F. MARTÍNEZ DE LA ROSA, *Obras*, III, p. 231b.

sus dictámenes...; pero esos errores a nuestros ojos culpa fueron del tiempo y no de Lista.

Juretschke señaló las cuatro series de artículos que dedicó don Alberto a la revisión del teatro áureo y que también afectaron a la reconsideración de la obra de Rojas⁷¹.

La primera la forman las críticas de *El censor*, editado durante el trienio constitucional (1820-1822). Lista se encargó de la crítica de las representaciones teatrales y de algunas publicaciones, además de ofrecer comentarios generales en torno al teatro áureo y su recuperación de manos de los alemanes, aunque, según Juretschke, no llegue a citar a A. W. Schlegel más que una vez, junto a Bouterwek y lord Holland, al final del *Discurso sobre la importancia de nuestra historia literaria* (1828)⁷². Sin embargo, ya en *El censor* nos ofrece unas «reflexiones sobre la dramática española de los siglos XVI y XVII»⁷³, en las que, desde supuestos decididamente neoclásicos, acepta considerar el teatro áureo como una variante estética de singular relieve, de acuerdo con los postulados románticos alemanes, y a pesar de la sorpresa que le produce la novedad de sus teorías. Naturalmente, su formación neoclásica no puede dejar de establecer distinguos: «Algunos dicen que los defectos de Calderón y Shakespeare nos agradan. Es falso. Estos autores no agradan por sus defectos, sino a pesar de sus defectos»⁷⁴. En esta línea prosigue su argumentación:

Aplaudamos con los literatos alemanes la riqueza de la invención, las gracias del diálogo e interés de las situaciones, pero confesemos al mismo tiempo la debilidad de los recursos dramáticos de que se valían, la mezcla indigesta de todos los géneros y la negligencia en la descripción de los caracteres⁷⁵.

En este artículo, centrado, como es lógico, en Lope y, sobre todo, en Calderón, hay un leve pero certero apunte dedicado a Rojas, «cuyas combinaciones dramáticas interesan por su novedad»⁷⁶.

Como ha señalado Cossío, en estas «Reflexiones...» Lista se muestra más cerradamente neoclásico, aunque atento a lo que se cocía a su alrededor, que en otros escritos: «en el examen detallado de algunas de sus obras [del teatro áureo] abre más la mano a la licencia»⁷⁷.

⁷¹ Véase Hans JURETSCHKE, *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista*, Madrid, CSIC, 1951, p. 100.

⁷² Hans JURETSCHKE, *Vida... de Alberto Lista*, p. 295. El texto del *Discurso...* se publica en apéndice, pp. 466-478; la cita de Schlegel «y otros sabios extranjeros» aparece en la p. 477.

⁷³ Alberto LISTA, «Teatros. Reflexiones sobre la dramática española de los siglos XVI y XVII», *El censor*, núm. 38 (21 de abril de 1821), tomo VII, pp. 131-141.

⁷⁴ A. LISTA, «Teatros. Reflexiones...», p. 136.

⁷⁵ A. LISTA, «Teatros. Reflexiones...», p. 138.

⁷⁶ A. LISTA, «Teatros. Reflexiones...», p. 140.

⁷⁷ José María de COSSÍO, «Don Alberto Lista, crítico teatral de *El censor*», en *El Romanticismo a la vista*, Madrid, Espasa-Calpe, 1942, p. 123.

La programación de los teatros madrileños lo llevó a ocuparse de *Del rey abajo, ninguno* y *Donde hay agravios no hay celos*. El primero de los artículos⁷⁸ se abre con un encendido elogio del drama y de Isidoro Máiquez, que «se llevó consigo a la tumba el arte de hacer resaltar los hermosos versos y la soberbia idea de Rojas»⁷⁹. Deplora el menguado arte de la compañía que representó el drama en la escena del teatro de la Cruz. A Lista le impresionan «el carácter de García, tan noble, tan pundonoroso, la situación dramática en que el autor los [*sic*] coloca, las escenas de felicidad campestre y de amor conyugal turbadas por un inmoral cortesano»⁸⁰. Pondera especialmente las descripciones de la vida campesina, que «no están escritas en el estilo de la égloga, ni son escenas del mundo ideal, sino tomadas de la misma naturaleza»⁸¹. Esta pasión por la mimesis aristotélica se funde con el interés romántico por las costumbres y hábitos populares; de ahí que elogie la descripción de la casa y la preparación culinaria de las perdices.

Unas semanas después, se representó en los teatros madrileños *Donde hay agravios no hay celos*⁸². Lista le dedicó la crítica correspondiente en *El censor*⁸³. Pondera el papel del gracioso, reproduce su monólogo «Después de Dios, bodegón...» y lamenta: «Los actores convierten el papel de Sancho en una caricatura; no hay razón para eso: dejándolo en su situación natural es bastante agradable»⁸⁴. A su sentido moralizador y realista del teatro (con Moratín hijo como modelo) le repugnan el carácter y la función de don Fernando, el padre de la dama: «es muy extravagante. En lugar de aconsejar con prudencia [...], no hace más que irritar a los dos rivales para que terminen su querrela con sangre»⁸⁵. Los mismos prejuicios lo llevan a plantear algo que es cierto, pero que, desde nuestra perspectiva, está mal valorado: «en los desenlaces de esta especie, el espectador pregunta: ¿por qué no hizo en el primer acto lo que hace al fin en el tercero? Y esta reflexión destruye todo el interés de la intriga»⁸⁶.

El segundo abordaje al teatro clásico, con leve alusión a Rojas, lo rea-

⁷⁸ Alberto LISTA, «Teatros. *Del rey abajo, ninguno: García del Castañar*: comedia de don Francisco de Rojas», *El censor*, núm. 59 (15 de setiembre de 1821), tomo X, pp. 365-369.

⁷⁹ A. LISTA, «Teatros. *Del rey abajo, ninguno...*», p. 365.

⁸⁰ A. LISTA, «Teatros. *Del rey abajo, ninguno...*», p. 365.

⁸¹ A. LISTA, «Teatros. *Del rey abajo, ninguno...*», pp. 366-367.

⁸² Véase Nicholson B. ADAMS, «Siglo de Oro plays in Madrid: 1820-1850», *Hispanic Review*, IV (1936), pp. 342-347; la referencia concreta, en p. 345.

⁸³ Alberto LISTA, «Teatros. *Donde hay agravios no hay celos y el amo criado*: comedia de don Francisco de Rojas», *El censor*, núm. 66 (3 de noviembre de 1821), tomo XI, pp. 416-424.

⁸⁴ A. LISTA, «Teatros. *Donde hay agravios no hay celos...*», pp. 418-419.

⁸⁵ A. LISTA, «Teatros. *Donde hay agravios no hay celos...*», p. 418.

⁸⁶ A. LISTA, «Teatros. *Donde hay agravios no hay celos...*», p. 424.

liza Lista en las páginas de la *Gaceta de Bayona* (que vio la luz entre octubre de 1828 y agosto de 1830). En el primer número se ocupó del *Romancero de romances moriscos...* de Agustín Durán, «hombre conocido en la literatura española por su buen gusto y buenos estudios, por sus *Observaciones sobre nuestro teatro antiguo*, opúsculo lleno de ideas nuevas y luminosas»⁸⁷.

En el núm. 11 comenta la «Colección general de comedias escogidas»⁸⁸. Lista es ahora más ecléctico y concede «que el teatro español y el inglés, más libres y desembarazados del yugo [que el francés], han presentado bellezas de otro orden, quizá más interesantes y seguramente más originales»⁸⁹. Con todo, aunque elogia a los promotores de la colección, pues sus juicios, en general, «están hechos con inteligencia y modestia», apostilla: «hemos dicho *en general* porque no nos gusta cierto odio a las reglas que se trasluce en el juicio de *García del Castañar*, cuaderno 7º, aunque convenimos en el merecido elogio que se hace de esta comedia»⁹⁰.

El tercer asalto, ya en plena revolución romántica, tiene como marco el Ateneo madrileño y la fecha de 1836. Como es sabido, Larra recogió en uno de sus artículos de *El español* (16 de junio de 1836) el éxito de esos ciclos de conferencias, entre los que destacó muy especialmente el dictado por Alberto Lista:

En la noche del martes conociose muy de antemano cuán grande interés aplicaban los individuos del Ateneo, y una multitud de personas no inscritas en la sociedad, al curso de literatura española del señor Lista⁹¹.

De las *Lecciones...* se conserva un manuscrito que publicó Juretschke⁹². El mismo año en que se pronunciaron apareció un volumen que contiene quince unidades. La edición más amplia vio la luz unos años más tarde⁹³.

Juretschke señaló que las *Lecciones...* son «la aplicación de las categorías del romanticismo histórico de A. G. Schlegel»⁹⁴. No negaré este influ-

⁸⁷ Alberto LISTA, «Variedades. *Romancero de romances moriscos, compuesto de todos los de esta clase que contiene el Romancero general impreso en 1614*, por D. Agustín Durán», *Gaceta de Bayona*, núm. 1 (3 de octubre de 1828), p. 4a.

⁸⁸ Alberto LISTA, «Variedades. *Colección general de comedias escogidas*», *Gaceta de Bayona*, núm. 11 (7 de noviembre de 1828), pp. 3-4.

⁸⁹ A. LISTA, «Variedades. *Colección general...*», p. 3b.

⁹⁰ A. LISTA, «Variedades. *Colección general...*», p. 3b.

⁹¹ Mariano José de LARRA, *Obras*, II, ed. de Carlos Seco Serrano, «Biblioteca de autores españoles», tomo 128, Madrid, Atlas, 1960, p. 228b.

⁹² H. JURETSCHKE, *Vida... de Alberto Lista*, pp. 418-465. Se trata de un borrador que contiene doce lecciones (se numeran de la I a la XIII, pero falta la XII).

⁹³ Alberto LISTA y ARAGÓN, *Lecciones de literatura española explicadas en el Ateneo Científico, Literario y Artístico*, Madrid, Nicolás Arias, 1836. La segunda edición, ampliada: Madrid, José Repullés, 1853, 2 vols. Solo esta última contiene un estudio específico dedicado a Rojas: la lección 27ª (tomo II, pp. 273-287).

⁹⁴ H. JURETSCHKE, *Vida... de Alberto Lista*, p. 187.

jo, aunque indirecto, evidente en la evolución del pensamiento estético de Lista respecto a la consideración del teatro áureo, motivo central de sus conferencias del Ateneo. Sin embargo, el enfoque del profesor y poeta neoclásico es muy distinto que el desarrollado por el romántico alemán. Lo relevante en estos escritos no es la reivindicación genérica o los amplios panoramas de épocas o estilos artísticos, sino la búsqueda del detalle significativo, de aquello que a un atento lector de 1836 podía parecer original y específico de cada creador.

Lista, aunque tarde y no sin deficiencias⁹⁵, llegó a conocer el teatro español bastante más íntimamente que los Schlegel y pudo dejarnos impresiones mucho más nítidas y vivas. El padre Blanco García, tan desacreditado hoy, supo verlo: «cuanto se contiene así en las *Lecciones* como en los *Ensayos* acerca de Calderón, Tirso, Rojas, Alarcón y Moreto, carece de la profundidad y osadía que admiramos en Durán, y no sorprende el ánimo con las magníficas generalizaciones de Schlegel»; pero «¡qué tesoro de curiosísimas observaciones, qué habilidad para descubrir bellezas y lunares, qué pulso tan firme y tan sereno!»⁹⁶

En lo que se refiere a Rojas, Lista parte del supuesto, muy extendido en su época y aun en la nuestra, de que «así como Moreto es el primero de nuestros poetas cómicos, Rojas lo es de nuestros trágicos»⁹⁷.

Presta una primordial atención a *Del rey abajo, ninguno*, cuya valoración sigue lo que ya había esbozado en el artículo de *El censor*: «carácter individual colosal, tipo ideal de la antigua virtud y del antiguo honor de los españoles; carácter que supo apropiarse y representar fielmente nuestro célebre actor Máiquez»⁹⁸.

La segunda tragedia a la que dirige su atención es *El Caín de Cataluña*. Con ojos románticos y perspectiva shakespeariana, comenta la escena de la muerte de Ramón y la angustia del fratricida:

Este pasaje anuncia un gran poeta. En él se encuentra la versificación cortada, la repetición de una misma palabra, *cadáver*, «el trastorno de la naturaleza entera a los ojos del malvado, el deseo de encubrir su delito, y la turbación del remordimiento sin el menor vestigio de pesar»⁹⁹.

El dómene neoclásico se rebela contra algunos rasgos característicos del drama barroco y del arte de Rojas Zorrilla: «Hay muchas escenas episódicas

⁹⁵ No olvidó las amargas quejas de don Marcelino (*Historia de las ideas estéticas en España*, I, p. 1419) por la incapacidad de Lista para apreciar al «que quizá es el primero y mayor de todos» los poetas áureos, Lope de Vega, «cuyos versos le parecían malos, *malísimos por la mayor parte*, al mismo tiempo que ponía en las nubes los de Balbuena...».

⁹⁶ FRANCISCO BLANCO GARCÍA, *La literatura española en el siglo XIX*, Madrid, Sáenz de Jubera, 1909, 3ª ed., Parte I, p. 402.

⁹⁷ A. LISTA, *Lecciones...* (1853), II, p. 273.

⁹⁸ A. LISTA, *Lecciones...* (1853), II, p. 273.

⁹⁹ A. LISTA, *Lecciones...* (1853), II, p. 285.

y dos bufones que pudieran ir a otra parte a decir su gracias»¹⁰⁰. Pero no puede ocultar la fascinación: «el carácter de Berenguel, la maldad producida por el sentimiento de la envidia, y el remordimiento, que no llega a ser arrepentimiento, están superiormente descritos»¹⁰¹.

Aunque hoy no podemos ver *El Caín de Cataluña* con la perspectiva de los que habían asistido al estreno de *Don Álvaro* en la temporada anterior (22 de abril de 1835) y solo unos meses antes del estreno de *El trovador* (1 de marzo de 1836), no cabe negar que Lista fue uno de los primeros que se propusieron leer en profundidad, vivir el drama del fratricidio de Berenguel¹⁰².

También presta atención a *El más impropio verdugo por la más justa venganza*: «La situación, aunque poco noble por ser patibularia, es trágica, por el contraste de los caracteres y la verdad de descripción en los sentimientos de César y de sus hijos»¹⁰³.

Consecuente con su presupuesto de que el Rojas que interesa es el trágico, despacha el resto de su producción con cierta displicencia: «Ejecutose también en el género cómico con bastante felicidad en la elocución, aunque muy inferior a Moreto en los caracteres y en la intriga»¹⁰⁴.

La cuarta y última aproximación al teatro áureo se produjo en las páginas del periódico gaditano *El tiempo* entre 1838 y 1840. Los artículos que allí vieron la luz pasaron de inmediato a otros periódicos, entre ellos la *Gaceta de Madrid*, *Semanario pintoresco español*, *El correo nacional*... Se reunieron en dos libros: *Artículos críticos y literarios*, con prólogo de Eugenio de Ochoa¹⁰⁵, y *Ensayos literarios y críticos*, publicado por José Joaquín de Mora¹⁰⁶.

Como señaló Juretschke, estos ensayos «representan la parte más madura de la obra crítica de Lista» y contienen «el primer análisis detenido de Moreto, Rojas y Alarcón»¹⁰⁷.

En la colectánea sevillana se desarrollan consideraciones de carácter más general («De las formas del teatro inglés y del español» y «Del teatro es-

¹⁰⁰ A. LISTA, *Lecciones...* (1853), II, p. 286.

¹⁰¹ A. LISTA, *Lecciones...* (1853), II, p. 286.

¹⁰² Muy cerca de la emoción que trasluce la lección de Lista está el comentario de Ann L. MACKENZIE, *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto: análisis*, Liverpool University Press, 1994, pp. 49-52.

¹⁰³ A. LISTA, *Lecciones...* (1853), II, p. 287.

¹⁰⁴ A. LISTA, *Lecciones...* (1853), II, p. 287.

¹⁰⁵ Palma, Imprenta y librería de Estevan Trías, 1840.

¹⁰⁶ Sevilla, Calvo y Rubio, 1844, 2 vols. Una parte de esos artículos (los de más amplio alcance) han sido reproducidos en facsímil con comentarios de Concepción GARCÍA TEJERA, *Conceptos y teorías literarias españolas del siglo XIX: Alberto Lista*, Universidad de Cádiz, 1986. Véase también el estudio que le dedica Diego MARTÍNEZ TORRÓN, *Ideología y literatura en Alberto Lista*, Sevilla, Alfar, 1993, pp. 435-441.

¹⁰⁷ H. JURETSCHKE, *Vida... de Alberto Lista*, pp. 200 y 315.

pañol»¹⁰⁸) en las que el neoclásico Lista parece enteramente reconciliado con la cultura romántica, hasta el extremo de contradecir a un Lope que en el *Arte nuevo de hacer comedias* «parece como avergonzado de su mismo triunfo» porque «creía de buena fe en las reglas de la antigüedad» (hoy creemos menos en la buena fe del Fénix, en este y en otros muchos aspectos¹⁰⁹). El maestro sevillano se nos vuelve más lopista que Lope y más apegado a la noción schlegeliana del enraizamiento tempoespacial de la creación poética:

Así que en dicho Arte se llama a sí mismo *bárbaro*, y llama *bárbaro*, *ignorante* y *necio* al vulgo que le aplaudía: ¿Por qué? Solamente porque había tenido el talento de interesar a su nación sin reglas, con las cuales se interesaba 19 siglos antes a los habitantes de una ciudad de Grecia llamada Atenas¹¹⁰.

En «De las formas del teatro inglés y del español» dedica una frase a Rojas en la que resume ideas que ya conocemos como parte de los tópicos críticos de la época: «el autor de *García del Castañar*, y a pesar de su estilo, frecuentemente gongorino, [es] el mejor de nuestros poetas trágicos después de Calderón»¹¹¹.

Más adelante, desarrolla en cuatro artículos el análisis más atento y minucioso que hasta ese momento se había hecho del arte de Rojas¹¹². Empieza subrayando el desconocimiento general de su obra: «Apenas son conocidas de este poeta otras composiciones trágicas que *García del Castañer* y los *Áspides de Cleopatra*»¹¹³.

Lista, atento lector, se percata de un rasgo capital que distancia las tragedias de Rojas de la sensibilidad moderna: su invencible inclinación a los lances rocamboleros, a intrigas vanamente complicadas y sostenidas por el capricho o el azar:

Rojas sobresale en las escenas terribles y sabe prepararlas con arte; pero a veces mezcla con ellas incidentes novelescos que divierten la atención del espectador y debilitan el efecto dramático de las mejores escenas¹¹⁴.

El contraste entre el patetismo de buena ley y las marañas novelescas, que en alguno de mis artículos he relacionado con ese público muy

¹⁰⁸ A. LISTA, *Ensayos literarios y críticos*, II, pp. 62-67 y 67-89.

¹⁰⁹ Curiosamente, F. BOUTERWEK (*Geschichte der spanischen Poesie und Beredsamkeit*, III, p. 392) ya había visto en 1804 que no había que tomarse muy en serio las palinodias del *Arte nuevo*, al que consideraba «eine jovialische Berspottung».

¹¹⁰ A. LISTA, *Ensayos literarios y críticos*, II, p. 65.

¹¹¹ A. LISTA, *Ensayos literarios y críticos*, II, p. 66.

¹¹² Todos ellos se hallan en el tomo II de *Ensayos literarios y críticos*: «Artículo I», pp. 136-138; «Artículo II», pp. 138-139; «Artículo III», pp. 140-142; «Artículo IV», pp. 142-144.

¹¹³ A. LISTA, *Ensayos literarios y críticos*, II, p. 136.

¹¹⁴ A. LISTA, *Ensayos literarios y críticos*, II, p. 136.

literaturizado, resabiado en materia dramática, de la década de 1630¹¹⁵, no podía dejar de repugnar a la sensibilidad clasicista de don Alberto y está en la raíz de la escasa valoración moderna del universo trágico de nuestro autor. Claro que Lista enlaza este defecto o, por mejor decir, estos excesos del Rojas trágico con otros rasgos de su arte que, en mi concepto, no merecen la agria censura que les dedica:

en todas sus composiciones de esta especie [trágica] hay escenas que podrían, como las de las *Mocedades del Cid* de Guillén de Castro, figurar, entresacadas por Corneille, en una tragedia perfecta, si se separasen los incidentes novelescos y, sobre todo, las escenas cómicas, con que se complace Rojas en enervar el efecto de las trágicas¹¹⁶.

Sin embargo, no le falta razón al señalar cómo muchas de las escenas cómicas están enteramente desligadas del drama central, «podrían figurar en una farsa o entremés: podrían suprimirse sin menoscabo de la acción», o —añado yo— podrían intercambiarse de unas obras a otras¹¹⁷.

Como ya hizo en las *Lecciones...* del Ateneo, junto a *García del Castañar* («llena de movimiento, de contrastes, de pasiones»¹¹⁸), vuelve a destacar *El más impropio verdugo...*, que le parece «composición más meditada y mejor sostenida» que otras tragedias del autor¹¹⁹.

Fija también su atención en *Los áspides de Cleopatra*, drama al que Rojas «no supo darle interés [...] ni conservar la dignidad de los interlocutores»¹²⁰, y *El Caín de Cataluña*, del que se reproduce el monólogo angustiado del fratricida.

De *No hay ser padre siendo rey* destaca algunas expresiones del poder político popular («el vulgo es mi juez mayor», «el vulgo es tu rey y padre») que se le antojan «muy notables para aquel siglo»¹²¹.

A pesar de partir de la idea de un Rojas esencialmente trágico, Lista pone muchos menos reparos a sus piezas cómicas, de las que pondera «su capacidad para describir las costumbres sociales, ya serias, ya ridículas»¹²².

¹¹⁵ Véase Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ, «A vueltas con la taxonomía: *La traición busca el castigo* de Rojas Zorrilla», «Los lugares imaginarios en Rojas Zorrilla: *Persiles y Sigismunda*» y «Rojas Zorrilla ante la comedia de santos: *Santa Isabel de Portugal*», en *Estudios sobre Rojas Zorrilla (ante el IV centenario)*, pp. 161-186, 187-200 y 235-249, respectivamente.

¹¹⁶ A. LISTA, *Ensayos literarios y críticos*, II, p. 137.

¹¹⁷ A. LISTA, *Ensayos literarios y críticos*, II, p. 137. Véase Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ, «Rojas Zorrilla ante la figura del donaire», en *Estudios sobre Rojas Zorrilla (ante el IV centenario)*, pp. 51-69.

¹¹⁸ A. LISTA, *Ensayos literarios y críticos*, II, p. 139.

¹¹⁹ A. LISTA, *Ensayos literarios y críticos*, II, p. 140.

¹²⁰ A. LISTA, *Ensayos literarios y críticos*, II, p. 140.

¹²¹ A. LISTA, *Ensayos literarios y críticos*, II, p. 141.

¹²² A. LISTA, *Ensayos literarios y críticos*, II, p. 142.

Analiza someramente *Lo que son mujeres* («carece de intriga; no es más que una galería de cuadros; pero los retratos están bien hechos»¹²³), *Don Lucas del Cigarral, Donde hay agravios no hay celos...* y dedica un párrafo entusiasta al papel de la figura del donaire en este tipo de piezas:

En general deben leerse los papeles de los graciosos de nuestras comedias de aquel siglo, porque libres de los vicios de elocución [...], abundan en las sales y chistes del lenguaje, son modelos de facilidad y fluidez en la versificación, y sobre todo, excitan el buen humor y la risa en los lectores y en el auditorio. Tal vez [...] se encuentran máximas de buena filosofía, adaptadas por el tono placentero y sencillo de la dicción a la inteligencia del vulgo¹²⁴.

En suma, Lista, sin grandes pretensiones, resulta ser, posiblemente, el crítico que leyó con más atención y más aguda penetración las obras de Rojas Zorrilla, a pesar de que, como apunta Juretschke, sus ensayos llevan «un sello fragmentario, un algo de verdad provisional que nunca se puntualizó»¹²⁵.

AMADOR DE LOS RÍOS CORRIGE A SISMONDI CON LAS IDEAS DE LISTA

Las *Lecciones...* y *Ensayos...* de Lista influyeron de manera inmediata en la juventud erudita que se estaba formando en la década de 1840. Así, José Amador de los Ríos, al continuar y completar la traducción de la sección relativa a nuestra literatura de la obra de Sismonde di Sismondi, dedica a Rojas veinte páginas que no estaban en el original¹²⁶. Las adiciones se abren con una declaración de principios:

Réstanos tratar en esta lección de uno de nuestros poetas que con más valentía ha escrito para el teatro en el género trágico, no encontrando quien le haya aventajado en lo patético de las situaciones¹²⁷.

Avala este aserto, que reitera con otras palabras a lo largo de su exposición, con *García del Castañar*, pero también con *El más impropio ver-dugo...*, *El Caín de Cataluña*, *Progne* y *Filomena...* Siguiendo a Lista, a quien cita, subraya la propensión de Rojas a insertar incidentes «que pue-

¹²³ A. LISTA, *Ensayos literarios y críticos*, II, p. 142.

¹²⁴ A. LISTA, *Ensayos literarios y críticos*, II, p. 144.

¹²⁵ H. JURETSCHKE, *Vida... de Alberto Lista*, p. 305.

¹²⁶ En la portada del primer tomo se lee: SISMONDE DI SISMONDI, *Historia de la literatura española desde mediados del siglo XII hasta nuestros días dividida en lecciones*, trad. de José Lorenzo Figueroa, Sevilla, Imprenta de Álvarez y Compañía, 1841. En el tomo II se añade «pricipiada a traducir, anotar y completar por D. José Lorenzo Figueroa, y proseguida por D. José Amador de los Ríos». El estudio de Rojas, enteramente de la pluma del joven cordobés, ocupa las pp. 311-331 de este volumen.

¹²⁷ J. AMADOR DE LOS RÍOS, en SISMONDE DI SISMONDI, *Historia...*, II, p. 311.

den más bien calificarse de novelescos, que de trágicos», que rebajan la tensión dramática¹²⁸.

Respecto a los graciosos, su visión es más matizada que la del maestro, pues, si bien concede que con sus «chocarrerías distraen la atención del asunto principal», también señala que «muchas veces nos hacen reír los dichos graciosos, porque son oportunos y agudos»¹²⁹.

En suma, Amador de los Ríos tiene una alta opinión del arte de Rojas, aunque no falten reparos a su culteranismo y desmesura. El capítulo añadido tiene como objetivo mostrar «cuán injusto ha sido Sismondi en no colocar a nuestro autor en el lugar que merece»¹³⁰.

LAS EDICIONES DE EUGENIO DE OCHOA

La labor de la consideración crítica de Lista se completa por las mismas fechas con el quehacer editorial de Eugenio de Ochoa desde la casa Baudry de París. En el tomo IV de su *Tesoro del teatro español desde su origen (año 1356) hasta nuestros días* (1838) incluyó tres de las comedias de Rojas (*Del rey abajo, ninguno, Donde hay agravios no hay celos* y *Entre bobos anda el juego*), con un comentario general sobre el poeta¹³¹ y breves introducciones a cada una de las piezas.

En estos escolios histórico-críticos Ochoa sintetiza los tópicos más difundidos en su época. Considera que Rojas «dotó a nuestro repertorio del mejor drama trágico que [...] posee la lengua castellana: *García del Castañar*»¹³². Repite la idea del poeta dual, tanto en la concepción dramática (piezas monstruosas y absurdas como *No hay padre siendo rey* [*sic*] o *Los áspides de Cleopatra*, frente a obras maestras) como en el lenguaje: «no esento de culteranismo y de los demás resabios que afean la dicción», es, al mismo tiempo, «uno de los grandes maestros de la lengua», que «iguala si no supera a todos sus rivales en pureza de locución, y supera a todos sin duda en *nervio*; su frase es siempre más concisa y vigorosa; sus expresiones, más castizas y propias, es decir, más adecuadas a la situación»¹³³.

Como es común en sus contemporáneos, los elogios se centran en *García del Castañar*, la pieza «más generalmente conocida en España de todo

¹²⁸ J. AMADOR DE LOS RÍOS, en SISMONDE DI SISMONDI, *Historia...*, II, p. 313.

¹²⁹ J. AMADOR DE LOS RÍOS, en SISMONDE DI SISMONDI, *Historia...*, II, p. 325.

¹³⁰ J. AMADOR DE LOS RÍOS, en SISMONDE DI SISMONDI, *Historia...*, II, p. 331.

¹³¹ Eugenio de OCHOA, *Tesoro del teatro español desde su origen (año 1356) hasta nuestros días*, Paris, Baudry, 1838, tomo IV, pp. 338-340. Sobre la estancia de Ochoa en París y la gestación de la colección, su difusión y valor, véase el estudio de Ronald Allen RANDOLPH, *Eugenio de Ochoa y el romanticismo español*, Berkeley and Los Ángeles, University of California Press, 1966, pp. 107-123.

¹³² *Tesoro del teatro español...*, IV, p. 338.

¹³³ *Tesoro del teatro español...*, IV, p. 338.

nuestro inmenso repertorio»¹³⁴. Le parece de una perfección inefable, ajena a los convencionalismos que enseñan las poéticas. *Donde hay agravios no hay celos* «no pasa de ser un capricho ingenioso, cuya importancia es nula si se compara con la de [...] *García del Castañar*». No obstante, reconoce que el gracioso «tiene una viveza y una originalidad que encantan» y el monólogo del bodegón le parece admirable¹³⁵.

Entre bobos anda el juego le da la oportunidad de discutir —en fechas ya tan tardías— la regla de las tres unidades, ya que «su naturaleza misma reclama indispensablemente la mudanza del lugar en escena» y el tiempo necesario para hacer un viaje de algunas leguas. Su valoración es muy positiva. Don Lucas se le antoja «uno de los personajes más cómicos que pueden presentarse en escena»¹³⁶.

Poco después de imprimirse la primera edición de los cinco tomos del *Tesoro*, preparó una síntesis en un solo tomo (*Colección de piezas escogidas de Lope de Vega, Calderón de la Barca, Tirso de Molina...*, 1840). En ella reproduce *García del Castañar* y *Donde hay agravios no hay celos*, con los mismos comentarios ya sustanciados. Sin duda, estos dos títulos le parecían a Ochoa los más representativos del Rojas trágico y el Rojas cómico.

VIEL-CASTEL: «DE L'HONNEUR COMME RESSORT DRAMATIQUE»

La general desatención a la obra de Rojas en el extranjero conoce algunas notables excepciones en la década de 1840.

Louis de Viel-Castel dedicó en las prestigiosas páginas de la *Revue des deux mondes* cinco artículos al teatro español. La selección de materias, en esa interesante reivindicación de la comedia áurea, no puede dejar de sorprender al lector moderno. Dos artículos monográficos están dedicados a Moreto y Tirso¹³⁷; dos, a variantes genericas¹³⁸, y el último a uno de los motivos recurrentes en una parte de ese teatro¹³⁹. Ni Lope ni Calderón tienen

¹³⁴ *Tesoro del teatro español...*, IV, p. 339.

¹³⁵ *Tesoro del teatro español...*, IV, p. 366.

¹³⁶ *Tesoro del teatro español...*, IV, p. 400.

¹³⁷ Louis de VIEL-CASTEL, «Moreto», *Revue des deux mondes*, XXI (enero-marzo de 1840, entrega de 15 de marzo), pp. 749-788; y «Tirso de Molina», XXII (abril-junio de 1840, entrega de 15 de mayo), pp. 488-507.

¹³⁸ Louis de VIEL-CASTEL, «Théâtre espagnol. Le drame religieux», *Revue des deux mondes*, XXIII (julio-setiembre de 1840; entrega de 15 de julio), pp. 321-347; y «Théâtre espagnol. Le drame historique», XXIV (octubre-diciembre de 1840; entrega de 1º de noviembre), pp. 313-347.

¹³⁹ Louis de VIEL-CASTEL, «Le théâtre espagnol. De l'honneur comme ressort dramatique. Théâtre de Calderón, Rojas, etc.», *Revue des deux mondes*, XXV (1841; entrega de 1º de febrero), pp. 397-421. En el índice aparece el título, ligeramente cambiado, por el que se acostumbra a citar este artículo: «De l'honneur comme ressort dramatique dans les pièces de Calderón, Rojas, etc.».

tratamiento individualizado, ni las comedias amorosas encuentran la atención que, en nuestro concepto, merecen (salvo las de Moreto y Tirso, claro está).

De Rojas poco o nada se dice hasta el último de los artículos. Aquí sí se dedica un comentario, relativamente extenso, a *Del rey abajo, ninguno*, considerado uno de los más claros exponentes de la teoría que ve el sentido del honor en el teatro áureo como una manifestación del *fatum* que condiciona y, a veces, atropella la libertad de los personajes¹⁴⁰.

Viel-Castel captó, y puso el mayor empeño en transmitir a su público, la diferencia entre los celos amorosos y «la jalousie d'honneur, celle que j'appellerai la jalousie de l'esprit, [...] fondée sur des devoirs et de convenances plutôt que sur des passions...»¹⁴¹. Tópicamente, relaciona ese valor social, convertido en resorte dramático, con la larga permanencia de los moros en España y con la propensión del espíritu nacional a la desmesura y el exceso¹⁴².

En el entusiasta comentario de *Del rey abajo, ninguno* se subraya la capacidad técnica del dramaturgo para dirigir las reacciones sentimentales del auditorio:

ce terrible dénouement est préparé avec un art infini. L'horreur même de l'assassinat y disparaît en quelque sorte sous l'intérêt habilement excité en faveur de Garcia¹⁴³.

Aunque don Marcelino, en un ataque de severidad y galofobia, dijo de este ensayo que está escrito más «con brillantez francesa, que con verdadera profundidad»¹⁴⁴, sus ideas están en la base de algunas de las modernas interpretaciones de los dramas de honor.

EL CONDE DE SCHACK Y SU MONUMENTAL *HISTORIA*...

Capital en la tarea romántica de recuperación del teatro español, y en particular del de Rojas, es, a pesar de sus ligerezas y errores, la *Historia de la literatura y del arte dramático en España* de Adolph Friedrich von Schack, cuya primera edición alemana (*Geschichte der dramatischen Litera-*

¹⁴⁰ La tesis se expone en las primeras líneas: «Ce que la fatalité était pour les tragiques grecs, l'honneur l'est en quelque sorte pour les poètes dramatiques de l'Espagne» («Le théâtre espagnol. De l'honneur...», p. 397). El comentario de *Del rey abajo, ninguno* ocupa las pp. 409-417.

¹⁴¹ L. VIEL-CASTEL, «Le théâtre espagnol. De l'honneur...», p. 417.

¹⁴² Véase L. VIEL-CASTEL, «Le théâtre espagnol. De l'honneur...», pp. 418 y 420-421.

¹⁴³ L. VIEL-CASTEL, «Le théâtre espagnol. De l'honneur...», p. 417.

¹⁴⁴ Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, «Calderón y sus críticos», en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria, III (Teatro: Lope, Tirso, Calderón)*, Santander, CSIC, 1941, pp. 89-106; la cita, en p. 105.

tur und Kunst in Spanien) data de 1845, cuando su autor contaba treinta años¹⁴⁵.

No ponderaré aquí el valor y significado del conjunto de la obra. En lo relativo a Rojas, hay que subrayar que se trata del más amplio y sistemático estudio realizado hasta la fecha de su publicación¹⁴⁶. El conde de Schack carecía de muchos datos y tenía noticias imprecisas sobre diversos aspectos de la vida y la obra del dramaturgo; pero no le faltan el espíritu crítico y la capacidad de síntesis que requiere un tratado como el que dio a la luz. Buen ejemplo de ello son las páginas que dedica a la biografía del autor toledano¹⁴⁷. El análisis de la creación, como es habitual en la época, se limita al resumen argumental y a notas y apuntes valorativos. En estos encontramos intuiciones dignas de consideración. Schack tiene en alta estima el genio de nuestro poeta:

Rojas estaba dotado por la naturaleza de varias prendas, de una imaginación poderosa, de un ingenio inagotable, del don de expresarse con sublimidad y fuego, de representar las pasiones más enérgicas en lo trágico, y de mucha gracia y agudeza para lo cómico...¹⁴⁸

Subraya asimismo, en contraste con Calderón, la sublime inspiración pero también la irregularidad de su musa. Habla de «obras maestras, iguales a las mejores de Calderón; pero le faltaba, para sostenerse a esa altura, la constancia, la energía, y ese sentido artístico, serio y reposado...». Y no deja de apuntar la «afición a lo exagerado y extraño», lo que da lugar a «argumentos caprichosos» y «verdaderas extravagancias»¹⁴⁹. A pesar de estos pesares, admira, con razón, muchas obras suyas, «que, si bien adolecen de algunos lunares, encierran invenciones tan ingeniosas y descubren tanta

¹⁴⁵ La obra de Schack conoció dos ediciones alemanas: Berlín, 1845, 3 vols. y Francfort am Main, 1854, 4 vols. Dado el notable interés para la cultura española, Eduardo de Mier inició la traducción casi de inmediato. En los preliminares de las *Comedias escogidas* de Rojas Zorrilla en la «Biblioteca de autores españoles», Mesonero incluye un fragmento de esta traducción, y anota: «Debo la versión al castellano de este brillante trozo al señor don Eduardo de Mier [...], que emprendió hace tiempo la traducción de la excelente obra del señor de Schack [*sic*], con objeto de publicarla y hacer este servicio a nuestra literatura; pero el desdén de los editores, o más bien del público español, le hicieron suspender su tarea, en tanto en Alemania se agotaba, con vergüenza nuestra, la primera edición...» (p. XVII). A pesar de todo, Eduardo de Mier consiguió publicar el primer tomo (Madrid, 1862), aunque la traducción completa no vio la luz hasta años después (Madrid, 1885-1887, 5 vols.). Citaré por esta última edición.

¹⁴⁶ Ocupa las pp. 43-91 del tomo V, caps. XIV y XV, de la traducción española de Eduardo de Mier (Madrid, 1887).

¹⁴⁷ F. VON SCHACK, *Historia de la literatura...*, pp. 43-45.

¹⁴⁸ F. VON SCHACK, *Historia de la literatura...*, pp. 47-48.

¹⁴⁹ F. VON SCHACK, *Historia de la literatura...*, p. 48.

maestría en el desenvolvimiento de sus partes, que pueden calificarse de joyas muy valiosas del teatro español»¹⁵⁰.

A pesar de la escasa fiabilidad de los datos biográficos con que contaba, Schack deduce, contra la opinión general en su tiempo, que Rojas no fue un «imitador de Calderón», ya que «sus facultades poéticas eran más que suficientes para seguir una senda propia, así en lo trágico como en lo cómico»¹⁵¹.

Se explaya al relatar el argumento de *Del rey abajo, ninguno*; pero el juicio crítico no pasa de subrayar su excepcionalidad («ocupa un lugar preferente entre las composiciones superiores de la poesía dramática») y el vigor de sus personajes¹⁵².

En *No hay ser padre siendo rey* contrasta el «mérito superior» de su concepción dramática y la ligereza e inconsecuencia en el desarrollo y el trazado de los caracteres¹⁵³. Mejor opinión le merece *Casarse por vengarse*, aunque se ve en la necesidad de desmentir la valoración de Tieck, que, en su tardía campaña para rebajar la pasión calderoniana, la prefería a *El médico de su honra*¹⁵⁴.

Recorre otros dramas trágicos (*El más impropio verdugo...*, *El Caín de Cataluña*) poniendo el acento en los contrastes valorativos: por un lado, «la energía de Rojas en algunas escenas, verdaderamente grandiosas»; por otro, «un empeño absurdo en exagerar lo trágico y lo terrible hasta convertirlo en cruel y antipático»¹⁵⁵. De otras piezas (*Persiles y Sigismunda*, *Los celos de Rodamonte*, *El profeta falso Mahoma*) afirma que fueron «libre espacio para dar rienda suelta a su desbordada fantasía»¹⁵⁶.

A pesar de que Schack no contradice el tópico romántico del Rojas trágico eminente, muestra mayor entusiasmo por el cómico. Frente a Calderón, que «se detenía con agrado en las inclinaciones más nobles de su país, Rojas [...] se aplicaba al estudio de lo ridículo e insensato»¹⁵⁷. Dedicaba particular atención a *Entre bobos...* y a *Donde hay agravios no hay celos*. El juicio sobre esta última es, con justicia, entusiasta:

Júntanse en ella un argumento superior con su desarrollo, trazado con gran verdad de mano maestra, exacta determinación de los caracteres y situaciones trazadas con acierto extraordinario para hacer resaltar el efecto cómico, y dispuesto todo de tal manera, que es difícil superarlo¹⁵⁸.

¹⁵⁰ F. VON SCHACK, *Historia de la literatura...*, p. 49.

¹⁵¹ F. VON SCHACK, *Historia de la literatura...*, p. 51.

¹⁵² F. VON SCHACK, *Historia de la literatura...*, p. 66.

¹⁵³ F. VON SCHACK, *Historia de la literatura...*, p. 70.

¹⁵⁴ F. VON SCHACK, *Historia de la literatura...*, p. 78.

¹⁵⁵ F. VON SCHACK, *Historia de la literatura...*, p. 81.

¹⁵⁶ F. VON SCHACK, *Historia de la literatura...*, p. 83.

¹⁵⁷ F. VON SCHACK, *Historia de la literatura...*, p. 84.

¹⁵⁸ F. VON SCHACK, *Historia de la literatura...*, pp. 86-87.

En suma, los dos capítulos que el conde de Schack consagra a Rojas revelan una lectura singularmente atenta para su tiempo y una crítica ponderada y razonable que, aún hoy, es suscribible en muchos de sus aspectos centrales.

LA DIFÍCIL CANONIZACIÓN DE ROJAS: GIL DE ZÁRATE, TICKNOR, MESONERO

El *Resumen histórico de la literatura española. Segunda parte del Manual de literatura* de Antonio Gil de Zárate¹⁵⁹ cumplió la misión de divulgar los nuevos valores creados por el Romanticismo¹⁶⁰. También en lo relativo a Rojas Zorrilla. Insistió en la canonización de *Del rey abajo, ninguno* y ponderó el valor de sus comedias:

El *García del Castañar* no cede a drama alguno en esta parte [en la energía de los caracteres], y es una de nuestras comedias antiguas que con más gusto se ven en la escena. Sin embargo de sobresalir tanto en la parte seria, no es menos feliz en la jocosa, ni inferior a ninguno de sus contemporáneos en las sales cómicas y en gracias picantes y picarescas¹⁶¹.

Comenta los elementos de humor negro de *El más impropio verdugo...*, con lo que confirma el especial interés que tuvo esta tragedia grotesca para los románticos.

E incluye un curioso error, explicable por la falta de datos biográficos, al plantear la evolución de la comedia. Según Gil de Zárate, Rojas fue «el primer poeta dramático que empezó ya a apartarse de la sencillez y naturalidad de los anteriores, creando una nueva escuela que luego perfeccionó Calderón»¹⁶².

Parecida función desempeñó en el plano internacional la *Historia de la literatura española* de M. G. Ticknor¹⁶³. Sigue la tendencia a considerar a Rojas inferior a Moreto («casi tan afortunado como él»¹⁶⁴). Lo incluye en la escuela de Calderón, «a no ser que por haber empezado su carrera tan temprano, queramos suponer no fue un mero imitador suyo»; lamenta «que

¹⁵⁹ Madrid, Boix Editor, 1844; cito por la 5ª ed., Madrid, Gaspar y Roig, 1862.

¹⁶⁰ Véase Miguel RAMOS CORRADA, *La función del concepto de historia de la literatura nacional española. Las aportaciones de Pedro J. Pidal y Antonio Gil de Zárate*, Universidad de Oviedo, 2000.

¹⁶¹ A. GIL DE ZÁRATE, *Resumen histórico de la literatura española*, p. 404.

¹⁶² A. GIL DE ZÁRATE, *Resumen histórico de la literatura española*, p. 404.

¹⁶³ La primera edición inglesa (*History of Spanish Literature*) apareció en 1849 en Londres y Nueva York (3 vols.). Pronto vio la luz en español, traducida y anotada por Enrique de Vedia y Pascual de Gayangos, Madrid, 1851-1856, 4 vols. Además se tradujo al alemán (Leipzig, 1852, 2 vols.) y al francés, con las notas de Vedia y Gayangos (Paris, Durand y Hachette, 1864-1872). Manejaré la traducción española, que dedica a Rojas las pp. 84-88 del tomo II.

¹⁶⁴ M. G. TICKNOR, *Historia de la literatura española*, p. 84.

sea tan incorrecto y descuidado»; se ensaña con *No hay ser padre...* y *Los áspides de Cleopatra* («compiten en extravagancia con todo cuanto hay del género heroico dramático español»¹⁶⁵), pero aprecia las comedias (*Lo que son mujeres* y *Entre bobos...*); pondera, sobre todo, *Del rey abajo, ninguno*: «pocos [dramas] se hallarán más poéticos en el teatro español, y poquísimos más nobles, elevados y verdaderamente nacionales»; «hasta el gracioso es una excepción de regla entre los de su clase»¹⁶⁶.

Esta labor de asentamiento de los valores románticos culminará, como es bien sabido, en la «Biblioteca de autores españoles». Tres insignes estudiosos cargarán con la responsabilidad de poner el teatro áureo al alcance de la burguesía en el poder. Hartzzenbusch se ocupará de Calderón, Lope, Tirso y Ruiz de Alarcón; Mesonero, de los dramaturgos menores (*Poetas dramáticos contemporáneos de Lope de Vega, Poetas dramáticos posteriores a Lope de Vega*) y de Rojas; Luis Fernández Guerra, de Moreto.

La BAE mantuvo la jerarquía admitida en ese momento. Se consagraron volúmenes completos a los que se consideraban dramaturgos de primer rango: Tirso, Calderón, Ruiz de Alarcón, Lope, Moreto y Rojas Zorrilla (por orden de aparición), y se reunió a los demás en cuatro tomos de varios autores. Solo a Lope y Calderón se les dedicó más de un volumen: cuatro en cada caso.

La edición de Rojas merece varios comentarios. Se trata del último volumen que la primera serie (hasta el tomo 70) consagró a la comedia áurea. Esta circunstancia parece indicar que a esas alturas de la historia literaria era probablemente el menos apreciado de los nombres indiscutibles. El prólogo de Mesonero (que ya había ofrecido en 1851 un breve comentario divulgativo sobre el teatro del toledano¹⁶⁷) nos convence de esta impresión. Empieza confesando: «en el solícito y amenísimo estudio de nuestro antiguo Teatro [...] no era Rojas mi autor predilecto»¹⁶⁸.

Las breves páginas que le dedica ordenan y acentúan los tópicos que ya conocemos, unos de origen neoclásico (los excesos cultistas del lenguaje, la inverosimilitud) y otros de progenie romántica (la exaltación de *García del Castañar*, ligado siempre a la interpretación magistral de Isidoro Máiquez).

Al perfilar el catálogo de sus obras, señala un puñado de piezas (*Los celos de Rodamonte, Los encantos de Medea, Persiles* y *Sigismunda, El profeta falso Mahoma*) que «no merecen acogida de la sana crítica por su

¹⁶⁵ M. G. TICKNOR, *Historia de la literatura española*, p. 85

¹⁶⁶ M. G. TICKNOR, *Historia de la literatura española*, p. 87.

¹⁶⁷ Ramón de MESONERO ROMANOS, «Teatro de Roxas», en *Semanario pintoresco español*, XII (Madrid, 1851), pp. 370-371. Reimpr. en *Trabajos no coleccionados*, Madrid, 1905, tomo II, pp. 439-442.

¹⁶⁸ Ramón de MESONERO ROMANOS, «Apuntes biográficos, bibliográficos y críticos de don Francisco de Rojas Zorrilla», en Francisco de ROJAS ZORRILLA, *Comedias escogidas*, pp. V-XXIV; la cita, en p. V.

desaliño y extravagancia y hasta monstruosidad de sus argumentos»¹⁶⁹. En las líneas que preceden a la antología de textos críticos, Mesonero declara que «Rojas todavía [...] es el que hasta ahora no fue estudiado con la minuciosidad y esmero que merece»¹⁷⁰.

Al resumir la valoración ya firmemente establecida, a pesar de la escasa atención crítica, subraya

que todos convienen en ciertas bases generales, reconociéndole como distintivo peculiar la energía y vigor del pensamiento, el nervio, la propiedad y el donaire en la expresión; que todos concuerdan en su acierto y sagacidad para conducir el argumento de sus buenos dramas con punzante interés y desenvoltura [...]; que todos hacen justicia a su práctica y dominio de la escena; y que todos, en fin, deploran que un ingenio tan peregrino y que sabía en ocasiones sostenerse a inmensa altura, ya fuese por complacer y halagar el gusto del vulgo, ya por capricho propio, extravagante y veleidoso, se rebajara en otras (por desgracia harto frecuentes) a hacinar como de intento despropósitos y vaciedades que rayan en el absurdo...¹⁷¹

En la discriminación entre el Rojas trágico y el cómico, Mesonero se atreve a disentir del tópico irreflexivo que se repite tantas veces en su época. Con la sabia excepción de *García del Castañar* —se pregunta retóricamente el prologuista—, «¿qué es lo que hallamos en sus dramas trágicos que suponga su especialidad en este punto, ni autorice por consiguiente la superioridad que ha querido asignársele sobre los otros autores...?»¹⁷². El mérito de Rojas está esencialmente en «la discreta e ingeniosa comedia de enredo o de capa y espada», porque —aquí «El curioso parlante» arrima el ascua a la sardina de su gusto y afición—, «como cuadros de costumbres, sin gran pretensión en el fondo ni en la forma, pero naturales, vitales, fáciles y sin esfuerzo alguno, pocas, muy pocas [comedias] de nuestro repertorio de primer orden excitan la simpatía que las de Rojas...»¹⁷³.

Con estas frases, Mesonero —en mi concepto, con toda la razón del mundo— contradecía el tópico que solo un año antes recogía y confirmaba Cayetano Alberto de La Barrera en su justamente celebrado *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español* (Madrid, 1860): «Rojas, más inclinado al género trágico, se aventajó en él a todos su contemporáneos»¹⁷⁴.

¹⁶⁹ R. de MESONERO ROMANOS, «Apuntes biográficos...», p. X.

¹⁷⁰ R. de MESONERO ROMANOS, «Apuntes biográficos...», p. XII.

¹⁷¹ R. de MESONERO ROMANOS, «Apuntes biográficos...», p. XVIII.

¹⁷² R. de MESONERO ROMANOS, «Apuntes biográficos...», p. XIX.

¹⁷³ R. de MESONERO ROMANOS, «Apuntes biográficos...», p. XX.

¹⁷⁴ Cayetano Alberto de LA BARRERA, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*, Madrid, 1860, p. 340b.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Los esfuerzos románticos por entender el arte de Rojas, limitados pero ciertos (Martínez de la Rosa, Lista, Schack, Mesonero...), no tuvieron fuerza para mover la atención crítica. Rojas fue, para ellos, la última veta que se decidieron a explotar de la reabierta mina del teatro áureo. Lo hicieron a regañadientes, y siempre encandilados por los recuerdos de niñez y mocedad del *García del Castañar* que habían visto a Isidoro Máiquez. Después del prólogo de Mesonero, vendría un siglo de barbecho en el que la pereza crítica se limitaría a repetir tópicos —casi nunca los más sagaces o luminosos.