

EL DEBAT TEATRAL A CATALUNYA

ANTOLOGIA DE TEXTOS
DE TEORIA I CRÍTICA DRAMÀTIQUES

SEGLE XIX

El present volum antològic que han elaborat els professors Ramon Bacardit i Miquel M. Gibert forma part d'un ambiciós projecte que hem titulat *EL DEBAT TEATRAL A CATALUNYA. ANTOLOGIA DE TEXTOS DE TEORIA I CRÍTICA DRAMÀTIQUES*. Un projecte que té com a objectiu la selecció, l'estudi i l'edició dels principals textos teòrics i crítics relacionats amb el teatre a Catalunya als segles XIX i XX.

El volum que teniu entre les mans –el primer– està íntegrament dedicat al segle XIX. Un segon volum contindrà textos que van des del Modernisme fins a la Guerra Civil; finalment, un tercer volum reunirà escrits compresos entre els anys quaranta i la nostra actualitat.

Amb aquest projecte en tres volums, la col·lecció *Monografies de Teatre* de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona pretén oferir un valuós instrument per conèixer i estudiar la nostra història teatral.

M O N O G R A F I E S D E T E A T R E

EL DEBAT TEATRAL A CATALUNYA

ANTOLOGIA DE TEXTOS
DE TEORIA I CRÍTICA DRAMÀTIQUES

SEGLE XIX

EDICIÓ A CURA DE
RAMON BACARDIT I MIQUEL M. GIBERT

PRÒLEG
D'ENRIC GALLÉN

INSTITUT DEL TEATRE
DE LA DIPUTACIÓ DE BARCELONA
Director: Jordi Font

MONOGRAFIES DE TEATRE
Director de la col·lecció: Carles Batlle

Comissió de Publicacions:
Montserrat Álvarez-Massó
Carles Batlle
Sergi Belbel
Josep M. Carandell
Francesc Castells
Feliu Formosa
Guillem-Jordi Graells
Jaume Melendres
Pau Monterde
Francesc Rodelles

© de l'estudi introductor: Ramon Bacardit i Miquel M. Gibert, 2003

Primera edició: setembre del 2003

Propietat d'aquesta edició (incloent-hi el disseny de la coberta):
Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona
Plaça Margarida Xirgu, s/n. 08004 Barcelona
Telèfon: 932 273 900. Fax: 932 273 939
i.teatre@diba.es

Disseny gràfic: SDD
Producció: Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona
Fotocomposició: Víctor Igual, s.l.
Impressió i enquadernació: Enquadernacions Balmes, s.l.
Dipòsit legal: B-41.051-2003
ISBN: 84-7794-947-6 (obra completa) i 84-7794-949-2 (vol. 1)

PRÒLEG

La tasca empresa pel malaguanyat Xavier Fàbregas en l'àmbit de la investigació i de la revisió de l'escena vuitcentista ha obtingut una sòlida continuïtat en les diverses contribucions que s'han dut a terme en els últims quinze anys. En primer lloc, la publicació de monografies com les següents: *El teatre representat a Barcelona de 1800 a 1830*, de Maria Teresa Suero; *El teatre burlesc mallorquí, 1701-1850*, d'Antoni Serrà-Campins; *El teatre a Mallorca a l'època romàntica*, de Joan Mas i Vives; *El teatre de Serafí Pitarra: entre el mite i la realitat (1860-1875)*, de Carme Morell, o *La projecció d'Àngel Guimerà a Madrid (1891-1924)*, de Joan Martori. En segon lloc, les primeres mostres d'edicions, seguint criteris acadèmics, de l'obra d'Eduard Escalante a càrrec de Josep Lluís i Rodolf Sirera; la de Manuel Angelon, a cura de Miquel M. Gibert; la de Víctor Balaguer, realitzada per Pere Farrés, o els diversos textos de la tradició sainetística valenciana, impulsats sobretot per Joan Castaño i Biel Sansano. En tercer lloc, l'organització de dos col·loquis universitaris centrats en l'obra i el context historicoliterari d'Eduard Escalante i Àngel Guimerà, que es van celebrar tots dos el 1995. I, finalment, vull deixar també constància de les aportacions de Pep Vila sobre l'activitat i la producció teatral a la zona del Rosselló, i dels estudis sobre l'activitat teatral valenciana realitzats per Gabriel Garcia Frasset, Jaume Lloret i Francesc Reus i Boyd-Swan, entre altres.

Dins aquest marc de renovació bibliogràfica, dedicada al coneixement i a l'estudi de la realitat teatral produïda i representada en el conjunt de l'àrea catalanòfona al segle XIX, s'hi ha

d'afegir la present aportació dels professors Ramon Bacardit i Miquel M. Gibert. En efecte, la tasca dels dos investigadors ha consistit en l'estudi, la selecció i la compilació d'un total de seixanta-set textos de diversa mena (crítics, teòrics, històrics, assagístics, preceptius) i procedència (publicacions periòdiques, llibres –tractats de declamació, poètiques, crítiques, assaigs, discursos...–), apareguts a Catalunya, Mallorca i el País Valencià, i que tenen com a comú denominador la reflexió sobre el fet teatral entorn d'una àmplia gamma d'aspectes. Els textos que ara s'editen són el resultat d'una extensa, àrdua i enriquidora recerca en les biblioteques i hemeroteques catalanes. Papers redactats en castellà i en català entre 1807 i 1898, un període decisiu pel que fa a la configuració de la realitat escènica posterior, quan es va introduir, acollir i naturalitzar el romanticisme teatral *par excellence* i, en menor grau de significació, la vessant realistanaturalista d'encuny francès que, no sense dificultats i limitacions, va irrompre discretament en l'escena catalana –barcelonina, fonamentalment– de l'últim terç del segle XIX. Una etapa aquesta, en què un petit, però representatiu, sector del teatre en llengua catalana va afavorir manifestacions i propostes de més ambició literària, sense renegar en cap moment dels seus orígens populars.

Perquè, com en el cas de la poesia i de la narrativa, el desenvolupament i l'assentament d'un teatre en llengua catalana en el darrer terç del segle XIX, va ser un procés gradual i progressiu, que venia a reflectir la situació diglòssica generalitzada en el conjunt de la societat catalana; des del punt de vista històric, es tracta d'una situació òbviament –i necessàriament– afavoridora dels models lingüístics i literaris de la cultura espanyola. Ras i curt: els escriptors catalans van trigar a «independitzar-se» de la cultura espanyola –també de la francesa–, de manera que fins ben avançat el segle les propostes i els projectes dramàtics activats, els debats i les anàlisis teatrals que es van realitzar, es van inscriure de ple dins el marc precís de la seva contribució a l'escena espanyola; hispànica, si es vol. Lògic i normal, atès –insisteixo– el context en què es produïa. En qualsevol cas, res del que succeïa en l'escena europea vuitcentista

els va ser aliè, als escriptors i professionals catalans del teatre. Des d'aquesta perspectiva, a partir de 1823, les reflexions que sobre la matèria teatral van efectuar els escriptors catalans ens permeten fer un seguiment sistemàtic i endreçat de la crisi de la rígida preceptiva neoclàssica en profit d'un nou model de teatre que, a la recerca sovint d'una solució de compromís, havia de donar sortida a l'esclat del drama romàntic.

De fet, l'explosió del Romanticisme teatral a la nostra cultura es va basar en l'acceptació d'uns determinats i prou contrastats models de circulació europea: el de Shakespeare, un cànon afaïçonat segons la moda de les tragèdies sentimentals i els melodrames francesos; el de Schiller, o el drama allunyat del neoclassicisme i del romanticisme francès més innovador, i el de Victor Hugo i Alexandre Dumas (pare), l'opció més radical quant als continguts polítics i al relleu especial de les tècniques melodramàtiques. Aquest darrer model va provocar la inevitable reacció proteccionista d'un ampli sector dels escriptors a favor de la tradició teatral espanyola, i que es va acabar imposant, com molt bé assenyalen Bacardit i Gibert en el brillant estudi introductori.

El cas és que si, per una banda, els nous referents estrangers van servir per configurar les bases de construcció i d'escriptura de la literatura dramàtica espanyola de la primera meitat del segle XIX i encara posteriorment de l'escrita en llengua catalana, per l'altra, van generar un interessant i fructífer debat sobre la nova concepció del teatre, sorgida de l'època romàntica; una polèmica que va traspasar la fàcil i reduccionista oposició entre teatre neoclàssic i teatre romàntic. Es tracta d'un autèntic debat de confrontació, nat en el si de la naixent societat industrial, entre un model teatral sensacionalista i «espectacular» i un altre de caràcter «culte», segons les condicions i les exigències del nou sector empresarial, així com de les possibles imposicions per part del públic d'un determinat tipus d'obres.

Així les coses, el llarg procés que va començar en els anys vint i va culminar amb el desenvolupament més o menys regularitzat d'un teatre en llengua catalana en les darreres dècades del segle XIX va ser cobert per les matisades i contrastades opi-

nions d'una sèrie d'escriptors catalans de primer ordre —des de Francesc Altés fins a Josep Yxart passant per Pau Piferrer, Antoni Ribot i Fontserè, Manuel Milà i Fontanals, Joan Mañé i Flaquer o Josep M. Quadrado. Gradualment i amb prudència, com a reflex diglòssic d'un inequívoc complex d'inferioritat cultural, la controvèrsia es va anar anostrant i naturalitzant, sobretot quan l'autèntica restauració de la llengua i de la literatura catalanes va prendre cos i ànima en les consideracions d'un determinat sector de la crítica autòctona. Unes valoracions que es realitzaven de forma paral·lela al difícil desenvolupament d'un teatre en llengua catalana que en alguns casos maldava per oferir una imatge literària de més relleu, propera i equivalent a la de les altres tradicions culturals europees.

¿Com es podia remuntar la imatge *provincial* i *regional* d'un teatre escrit només per fer riure? ¿Com es podia aconseguir que el públic popular del teatre català es trobés en bona disposició d'acceptar, veure i disfrutar d'una programació de més volada en la llengua pròpia? Una llengua que, a diferència del castellà, estava encara per normalitzar tant des del punt de vista acadèmic com social. ¿Com, en definitiva, es podien assentar els fonaments d'una literatura dramàtica catalana, genuïna i moderna alhora, amatent a la renovació cultural europea? Fos com fos, ja en l'últim terç del segle, alguns crítics i escriptors catalans van començar a parlar del tema amb la màxima claredat, com va fer Josep Roca i Roca: «Que poques són, ai!, les obres en què hi sigui aquella elevació de llenguatge i de conceptes que sens estar renyida ab lo realisme, que constitueix lo caràcter propi de la moderna literatura, i en especial de la literatura dramàtica, formen no obstant lo vestit més esplèndid d'una obra literària. En canvi, quin idealisme més fals i més vulgarment vestit no es descobreix en una gran *part de les obres dramàtiques catalanes!*».¹

Els termes són clars: *elevació de llenguatge i de conceptes, caràcter propi de la moderna literatura*; es tracta de construir una

1. «Algunes idees sobre el teatre català», *La Renaixensa*, V, núm. 2, 20-1-1874.

literatura catalana actual, del temps, amb veu singular i desenganyada dels models literaris espanyol i francès. Parlo, esclar, d'una dependència del tot condicionada per les expectatives culturals de la base social del teatre català; un públic a qui, posem per cas, se li servia Victorien Sardou en forma d'una eficaç adaptació als seus gustos i, en suma, a la seva idiosincràcia, com va realitzar Joaquim Riera i Bertran.² El mateix Riera i Bertran havia manifestat el següent a Josep Roca i Roca: «Escriure comèdies en prosa és anar contra la costum del nostre públic, i, ai!, és una frase tan terriblement semblant a la del “mane, thecel, phares”, la de “topar ab lo públic”! Jo no penso aquilatar son valor, però sí manifestar-te que l'admeto, en sentit de que una obra dramàtica catalana en prosa hauria de tenir un argument molt rublert i una acció molt nutrida i *frappant*, en lo sentit menys dolent d'esta paraula. No dic que no agrades un argument petit i una acció senzilla: mes haurien de trobar compensació en la gran riquesa i *primorositat dels detalls*».³

La necessitat i l'exigència d'elevat el nivell de la literatura catalana i d'equiparar-la en la mesura que fos possible amb les europees, és present en les intencions i en les reflexions d'un grup d'escriptors, interessats i preocupats alhora per les dificultats de fer arribar aquesta voluntat de renovació a uns estaments populars inevitablement adotzenats, i que no devien creure gaire en les altes capacitats expressives, *literàries*, de la seva llengua. Un ampli espectre social que, amb el desinterès i la manca de complicitat inicial de la burgesia, va trigar temps a acceptar les propostes de renovació teatral introduïdes a finals dels setanta per Víctor Balaguer i Àngel Guimerà, sota el guiatge ordenador de Josep Yxart; un crític que es va convertir en el gran avalador de la *nova tragèdia* catalana encarnada per l'escriptor vendrellenc, i també en el defensor de la demanda d'un teatre en prosa. Els autors esmentats, més Josep Pin i Soler o

2. Vegeu el pròleg a *Caritat*. Barcelona: Casa editorial Rafael Ribas, 1872.

3. «A mon benvolgut amic Josep Roca i Roca», *La Renaxensa*, I, núm. 7, 3-V-1871.

Emili Vilanova en els primers noranta, hi van contribuir amb la presentació d'uns productes teatrals de gran relleu literari, cada cop més cenyits a la realitat immediata i al conreu de la prosa. Justament, la presència en l'última dècada del realisme i/o del naturalisme en el teatre català va incomodar alguns escriptors de la vella guàrdia com Frederic Soler o Eduard Vidal i Valenciano, refractaris a qualsevol actitud de *despertar a la vida moderna*, que reclamava Yxart. Vidal i Valenciano, posem per cas, va assumir a la perfecció aquest paper debellador, fruit de la por de veure diluïda –ai, las!– la imatge *regional* del nostre teatre. En ple desenvolupament del moviment modernista, no es va estar d'exclamar: «Limitado a nuestra región el marco de las obras teatrales catalanas, salirse del horizonte impuesto por la realidad, tanto vale como alejarse de la pureza regional, a que debe constantemente, a mi entender, el autor dramático catalán rendir acatamiento. Varía el gusto; influye en hombres e ideas la acción corrosiva de los años; progresan y se transforman las costumbres; cambian los pueblos; sólo un orden de cosas permanece inmutable: el teatro regional. Si éste sufriera transformaciones esenciales, desaparecería. Lo uno absorbería a lo varío, lo general a lo particular; y la literatura regional es elemento de lo varío».⁴

Quin llarg recorregut des de 1807! Finalment, en el tombant de segle, quan un rejuenit teatre català aconseguia enfilat el camí de la normalitat literària i lingüística, i el de la seva incorporació al teatre europeu amb la seva pròpia personalitat, se li demanava de renunciar-hi. L'esperit *provincial* i *regional* del nostre teatre pervivia encara en les reflexions d'un sector intel·lectual i també en el si d'una realitat social que, no sense reticències i condicions, estava creant les bases del teatre català contemporani des d'una perspectiva *nacional, moderna i europea*.

ENRIC GALLÉN

4. *Discurso leído en la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona en la recepción pública de D. Eduardo Vidal de Valenciano. El día 26 de junio de 1898*. Barcelona: Imprenta de Jaime Jepús Roviralta, 1898.

EL DEBAT TEATRAL
A CATALUNYA

SEGLE XIX

Agraïments

Aquesta antologia hauria estat més difícil de bastir sense l'estímul i l'ajut de diverses persones a les quals volem agrair públicament. Gràcies, doncs, a Carme Morell, que no ha pogut ser coeditora d'aquest llibre per causes diverses, que ens ha fet arribar informació molt valuosa sobre la premsa mallorquina vuitcentista; a Manuel Jorba, que amb discreció i liberalitat, ens ha fet observacions i ens ha tramès documents d'una gran utilitat sobre articles i articulistes del segle XIX català; a Josep Lluís Sirera i a Gabriel Sansano, que han atès sempre les nostres consultes sobre els autors i els estudiosos del teatre valencià amb una escrupolositat admirable; a Pep Vila, que ens ha fet indicacions detalladíssimes sobre el teatre de Catalunya Nord; a Josep M. Domingo, que molt generosament ens ha lliurat informació inèdita sobre premsa barcelonina històrica; a Enric Gallén, que ens ha orientat decisivament en la nostra labor; a Francesc Foguet, que ha transcrit amb una gran cura els textos seleccionats; a August Rafanell, que ha vetllat per la pulcritud dels criteris d'edició; a l'Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona, i per acabar, a Carles Batlle, per la confiança de posar en mans nostres el projecte que ara hem enllestit i per la paciència amb què n'ha seguit una progressió tan lenta. A tots, un agraïment reiterat.

RAMON BACARDIT
MIQUEL M. GIBERT

ESTUDI INTRODUCTORI¹

1. DE LA IL·LUSTRACIÓ AL ROMANTICISME

La vida teatral a la Barcelona dels primers anys del vuitcents es caracteritzava per una receptivitat considerable de les novetats teatrals. L'arrelament de l'òpera s'havia anat consolidant al llarg de la segona meitat del segle XVIII amb la presència permanent de companyies italianes que van oferir, a més, obres de Salieri, Mozart o Weber. L'ocupació francesa del 1808 no va reeixir a imposar l'*opéra-comique*, i a partir del 1815, el compositor català Ramon Carnicer va reclutar a Itàlia una companyia que va obtenir grans èxits amb les noves òperes de Rossini.² Com ha mostrat M^a Teresa Suero Roca, tant les obres d'aquest autor com les de Bellini i Donizetti foren habituals, a partir del 1820, a la cartellera barcelonina. La recepció d'aquests compositors és paral·lela a la del melodrama i del drama de temàtica

1. Hem assenyalat amb un asterisc (*) els fragments dels textos antològics reproduïts en aquest estudi introductori. Van precedits, en text i en nota, de la referència hemerogràfica o bibliogràfica corresponent.

2. Sobre aquest aspecte, v. F. VIRELLA CASSAÑES, *La ópera en Barcelona. Estudio histórico-crítico*. Barcelona: Establecimiento Tipográfico de Redondo y Xumetra, 1888. Pel que fa a l'òpera a la Barcelona del XVIII, v. Roger ALIER, *L'òpera a Barcelona. Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1990. Sobre l'activitat operística en la dècada dels trenta, v. Xavier FÀBREGAS, *Les formes de diversió en la societat catalana romànica*. Barcelona: Curial, 1975, p. 231-237.

gòtica, tot i que els aires de llibertat del Trienni Constitucional també van afavorir l'arribada de peces de Voltaire o Alfieri, o van consagrar entre els barcelonins el geni de Molière.³

Tanmateix, el que resulta rellevant no és tant la pervivència de models clàssics com l'aparició de gèneres nous que preparaven, clarament, el camí al drama romàntic, en la mesura que tendien a narrativitzar textos dramàtics, o el que en el fons era el mateix, a dramatitzar novel·les. Aquesta tendència duia a qüestionar els preceptes de les tres unitats i de l'homogeneïtat del to i de la forma, que caracteritzaven la poètica neoclàssica. Així, escriptors com Kotzebue i Pixérécourt representaven la consolidació del melodrama, gènere que coincidia, en part, amb les innovacions del *drame bourgeois* de Diderot i amb el ritme desbocat de les obres de l'*Sturm und Drang*.⁴

Pel que fa a l'autor alemany, cal dir que ja era present en la cartellera barcelonina a finals del segle XVIII i va ser un dels autors més representats entre 1801 i 1830. De la famosa *Misanthropía y arrepentimiento* –*Menschenhass und Reue* (1789)–, se'n van fer, en dues versions diferents, cinquanta-cinc representacions. De *La reconciliación de los dos hermanos* –*Die beiden klingsberg*, (1799)–, vint-i-nou. I una de titulada, en la traducció, *La corona de laurel*, en versió de F. Altés i Gurena i estrenada uns anys més tard, el 1835.⁵

Al costat de la presència de Kotzebue, hem de consignar la del Schiller d'*Els bandits* –*Die Räuber*, 1781–, obra adaptada

3. Cf. Maria Teresa SUERO ROCA, *El teatre representat a Barcelona 1800-1830*. 3 volums. Barcelona: Institut del Teatre, 1986, vol. 1, p. 12-13; catàlegs d'estrenes dels volums 2 i 3.

4. Sobre les característiques d'aquest gènere, v. César REAL RAMOS, «De los desarreglos monstruosos a la estética del fracaso. Prehistoria del drama romántico», *Anales de Literatura Española* (Alicante), 2, 1983, p. 419-445. Sobre la diferència entre drama burgès i comèdia lacrimògena, v. M.^a Jesús GARCÍA GARROSA, *La retórica de las lágrimas. La comedia sentimental española (1751-1802)*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1990.

5. M. T. SUERO ROCA, *op. cit.*, vol. 1, p. 242-243, i vol. 3, p. 102. V. també les referències que dona Manuel JORBA, *Manuel Milà i Fontanals, crític literari*. Barcelona: Curial: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1991, p. 143.

per La Martelière com a *Robert, chef de brigands* (1793), de la qual trobem, a més de les versions en castellà, una versió catalana al Rosselló:⁶ *Robert, capità de brigands*. És, doncs, un Schiller *melodramàtic*, diferent de l'autor mereixedor de la recepció posterior com a model del teatre romàntic. És interessant destacar, d'altra banda, que a diferència dels melodrames d'aquest període, en què la finalitat moralitzadora era sempre evident i es buscava l'educació del públic, *Els bandits*, en l'adaptació francesa, ja anticipa el melodrama romàntic, que va aparèixer a França el 1823 amb *L'auberge des Adrets*, d'Antier, Lacoste i Chapponier. En aquest text, el protagonista, Robert Macaire, és clarament un descendent del Karl Moor de l'obra schilleriana. I no és casual que es digui Robert, com el protagonista de l'adaptació de La Martelière. La mirada ambigua sobre el bandit, no obertament reprovalor, que trobem en el text alemany es fa més evident en el tractament del personatge de Macaire, que, a més, la interpretació de l'actor Frederick Lemaître va convertir en l'antecedent més clar dels herois de Dumas o Hugo.⁷

Al costat dels autors nous, no hi faltava tampoc Shakespeare, de qui es van presentar unes quantes peces durant les primeres dècades del vuit-cents. Sobretot *Othello*, en versions procedents del text francès, neoclàssic, de Ducis. I així, trobem: *Otelo, prodigioso negro de Venecia*, al teatre de la Santa Creu, els dies 29 i 30 de juny de 1802 a càrrec de la companyia espanyola. El 1806 se'n va oferir una nova versió, i el 1811 es va presentar en francès. I altre cop en castellà el 1812, el 1813, el 1815 i el 1816, any, aquest últim, en què també es va presentar un *Julieta y Romeo*, probablement en la versió que M. García Suelto va fer de la traducció francesa de Pierre Le Tourneur. El

6. Cf. Manuel JORBA, «Llengua i literatura, 1800-1833». En Martí de RIQUER; Antoni COMAS; Joaquim MOLAS, *Història de la literatura catalana*, 7. Barcelona: Ariel, 1986, p. 71. M. Jorba cita un article de Joan Alegret (1983) en què es donava notícia d'aquesta traducció. X. Fàbregas s'hi refereix també en *Els orígens del drama contemporani*. Barcelona: Ed. 62, 1995, p. 23.

7. V. Jean-Marie THOMASSEAU, *Le mélodrame*. París: P.U.F., 1984, p. 51-53.

1823 un nou *Otelo* tindria entre els actors del repartiment Josep Robrenyo.⁸ Òbviament, la recepció del dramaturg anglès estava mediatitzada per la moda de les tragèdies sentimentals franceses de finals del segle XVIII i dels melodrames, al sac dels quals era fàcil posar-hi també, com ja hem vist, textos de l'*Sturm und Drang*. De fet, era senzill de mostrar-ne la confluència, ja que el mateix Schiller, en la seva obra esmentada abans, no solament seguia les directrius del teatre de Shakespeare, sinó que se servia dels subratllats musicals en les escenes clau, com era habitual en el melodrama, i fins i tot la va subtítular *Der verlorene Sohn – El fill perdut*–, remarcant així un dels motius més persistents en la tradició melodramàtica.⁹

Cal que recordem que les tragèdies del segle XVIII havien anat relaxant els rígids preceptes de l'època de Racine. Per exemple, introduint morts en escena, triant una ambientació exòtica o medieval i incorporant dosis considerables de sentimentalisme rococó, fins al punt que alguns crítics del segle XIX van arribar a parlar de melodrama en referir-se a les tragèdies de Voltaire.¹⁰ D'altra banda, els autors melodramàtics com Pixérécourt sempre havien mantingut una relació parasitària amb la tragèdia, tant en el manteniment, en alguns casos, de la divisió en cinc actes com en la cura que posaven a conservar les tres unitats, i també en la viva necessitat que tenien, aquests autors, de justificar les llicències que es preniën en aquest terreny, i que sovint no eren gaire més agosarades que les prac-

8. V. Alfonso PAR, *Representaciones shakespearianas en España*. 2 volums. Madrid: Victoriano Suárez; Barcelona: Biblioteca Balmes, 1936, vol. 1, p. 74 i seg.

9. V. Michael PATTERSON, *The First German Theatre*. Londres: Routledge, 1990, p. 38 i 42.

10. Cf. Ferdinand BRUNETIÈRE, *Manuel de l'histoire de la littérature française*. París: Librairie Ch. Delagrave, 1897, p. 287-88. El crític remarca tot el que tenen les tragèdies volterianes de *romanesque* i *mélodramatique*. Les múltiples concomitàncies entre aquests gèneres de tradició setcentista han dut E. Caldera a parlar d'un protogènere que denomina *teatro sentimental*. V. Ermanno CALDERA, *El teatro español en la época romántica*. Madrid: Castalia, 2001, p. 48.

ticades pels mateixos autors tràgics de finals del set-cents. Per tant, durant les dues primeres dècades del segle XIX, trobem un tipus de melodrama encara molt proper a la preceptiva neoclàssica, de la qual es desmarca progressivament, però sense abjurar-ne, i mantenint-ne la concepció del teatre com a escola de costums i com a instrument moralitzador.

Hem de situar en aquest context el pròleg, del 1816, de Francesc Altés i Gurena a la seva versió de *The count of Narbonne* (1781), de Robert Jephson, una obra que, al seu torn, era una adaptació de la novel·la gòtica de Horace Walpole *The Castle of Otranto* (1764).¹¹ El costum de dramatitzar novel·les gòtiques d'èxit, que es va generalitzar aviat a Anglaterra, va passar a França paral·lelament a la recepció de Kotzebue i a les primeres estrenes de Pixérécourt. Aquesta moda ja s'havia deixat sentir a Barcelona quan, un any abans, el 1815, es va estrenar *La enterrada en vida*, d'Eugenio de Tapia, probable traducció de *La morte vivante*, de Louis Caigniez, també de temàtica gòtica.¹² Altés va fer-ne la traducció-adaptació a partir de la francesa, l'autor de la qual ens és desconegut.

Aquesta és la primera obra d'Altés, que va acabar esdevenint un constant referent de l'escena a través de les traduccions i adaptacions i de les creacions pròpies, en una evolució que el va portar al drama romàntic amb *Mudarra* (1833). Va ser, a més, el principal redactor del diari *El Constitucional*, i col·laborador de la revista *El Propagador de la Libertad*, secretari de la Reial Acadèmia de Bones Lletres i, durant un temps, director

11. V. Gilbert PHELPS, «Varieties of english gothic». En Boris FORD (ed.), *The New Pelican guide to english literature, 5: From Blake to Byron*. Harmondsworth: Penguin Books, 1982, p. 110-127. Sobre l'obra de F. Altés i Gurena, v. X. FÀBREGAS, *Les formes de diversió...*, p. 250-266.

12. Eugenio de TAPIA, *La enterrada en vida*, Barcelona: Roca, 1815. V. Ermanno CALDERA, «El teatro en el siglo XIX (1808-1844)». En José María Díez BORQUE, *Historia del teatro en España, II*. Madrid: Taurus, 1988, p. 403. X. FÀBREGAS, *Les formes de diversió...*, p. 200, cita una referència de Moratín en aquesta obra en concret, sense esmentar-ne el títol. El dramaturg castellà la prenia com a exemple de la mena de drames que hom podia veure al teatre de la Santa Creu.

del teatre de la Santa Creu, l'únic autoritzat a Barceloña fins després de la mort de Ferran VII, on es va representar la seva traducció de *La mort de César*, de Voltaire. Com a dramaturg, Altés es mou en l'àmbit dels gèneres teatrals que preludien el romanticisme: des de la tragèdia sentimental, poc rigorosa en l'observació de les regles, fins al melodrama més característic en la línia d'autors com Delavigne, a qui, per cert, va traduir.

Creiem que cal entendre el pròleg d'Altés com una justificació en to irònic de les llicències que es permet, i que no són tan radicals com ens podria semblar a primera vista.¹³ Xavier Fàbregas en va destacar el caràcter híbrid,¹⁴ característic de les obres d'alguns autors tràgics francesos del moment –Lebrun, Lemercier, etc.–, que coincidien, en algunes de les propostes que oferien, amb les llibertats del melodrama. Tanmateix, d'aquest text ens semblen remarcables les referències als autors *grans* que ja havien fet el que ell feia, i molt concretament la menció a Shakespeare, tot i que, conegut per les traduccions franceses de Ducis, com ja hem dit, no semblava pas gaire allunyat de Corneille i Racine. Fixem-nos que, entre els autors que esmenta, no n'hi ha cap que hagués pogut ser rebutjat per un neoclàssic, ni tan sols l'autor d'*Otello*, temperat pel traductor francès.

Altés és lluny encara de l'estètica teatral romàntica tal com es començava a formular per part dels germans Schlegel en aquells mateixos anys, i tal com Böhl de Faber difonia en la polèmica amb José Joaquín de Mora. Però connecta amb el rebuig dels aspectes més dogmàtics del codi neoclàssic, que ja era habitual a l'Europa de l'època. En aquest sentit és un símptoma de fins a quin punt la vida teatral barcelonina, com la de la resta d'Espanya, es movia segons els impulsos del moment.

De fet, els canvis introduïts en l'escena espanyola durant els últims anys del segle XVIII ja apuntaven en la direcció de la renovació de les formes neoclàssiques, a través, com hem indi-

13. Franco SELTA RÚNEGA, «El autor al público de Barcelona», pròleg a *El conde de Narbona*. Barcelona: Imprenta de Agustín Roca, 1816, p. III-VI.

14. X. FÀBREGAS, *Les formes de diversió...*, p. 256-258.

cat, de la comèdia lacrimògena o de la tragèdia sentimental. Peces com *El delincuente honrado*, de Jovellanos, o *El precipitado*, de Cándido María Trigueros, ambdues del 1774, entre altres, es caracteritzaven per una decidida tendència a la narrativització i a la presentació de situacions i temes que esdevindrien lloc comú en els drames romàntics posteriors. Un preceptista, Santos Díez González, es lamentava el 1793 de «los poetas que han abrazado las tragedias urbanas», ja que, segons ell, «han cometido defectos por el aire romancesco con que las escriben y por el suicidio que en algunas se pinta como una acción heroica».¹⁵ Altés passa d'aquestes formes setcentistes a les proposades pels autors melodramàtics habituals en l'escena barcelonina d'aquells anys, i per tant, ens permet de seguir un veritable procés d'evolució teatral cap al romanticisme. Amb les vacil·lacions característiques dels autors hispànics del moment, el dramaturg encara va fluctuar entre la fidelitat a les pautes neoclàssiques i l'aproximació a les noves formes romàntiques en obres com *Gonzalo Bustos de Lara* (1819) o *l'Edipo en Tebas* (enllestida el 1824). Després del Trienni Constitucional es va haver d'exiliar a França, on es va dedicar a la traducció al castellà de novel·les de Walter Scott –un autor de gran èxit a la França d'aquells anys– i on es va acabar de convertir en un escriptor romàntic. Les traduccions de Walter Scott responien a un projecte impulsat per l'impressor perpinyanès Jean Alzire i continuat, després, per altres impressors del sud de França.¹⁶ Pro-

15. Santos Díez GONZÁLEZ, *Instituciones poéticas*. Madrid: Cano, 1793, p. 112. Recordem els estudis de Russell P. SEBOLD sobre aquesta qüestió: «El incesto, el suicidio y el primer romanticismo», i «Lo romancesco, la novela y el teatro romántico», en *Trayectoria del romanticismo español*. Barcelona: Ed. Crítica, 1983, p. 109-136 i 137-163. L'autor hi exposa la proposta de periodització del romanticisme espanyol i en fixa l'origen en la dècada de 1770. Tot i que la periodització que defensa planteja més d'un problema, l'estudi que fa de la literatura de l'últim terç del segle XVIII resulta molt interessant. D'altra banda, l'obra de Cándido María Trigueros duia per títol *Cándida o la hija sobrina* en els manuscrits del 1774, *El precipitado* en l'edició de 1785, i se solia anunciar als teatres com *Cándida o el amante precipitado* –R. P. SEBOLD, «El incesto, el suicidio...», p. 120.

16. V. Robert MARRAST, «Imprimés castillans et catalans à Perpignan:

bablement va ser a Perpinyà on va conèixer J. Andrew Covert-Spring, pseudònim de Josep Andreu i Fontcuberta, amb qui va coincidir més tard a Barcelona, a la redacció d'*El Propagador de la Libertad* (1835-1838), al costat de Ribot i Fontserè i Antoni de Gironella.

A França també va veure de prop com els autors de melodrames començaven a incorporar el missatge liberal, més o menys radical, a la seva producció. Ja hem apuntat abans que una obra com *L'auberge des Adrets* assenyalava la progressió cap a un nou melodrama, en què l'amor desbocat prenia el relleu a la contenció anterior, el càstig no sempre queia damunt els traïdors i, en definitiva, les actituds clarament amorals servien de base a un desafiament social evident. Pixérécourt se'n va allunyar de pressa, però els joves autors romàntics hi van trobar una forma adequada a les noves necessitats, fet que va provocar una veritable confusió entre melodrama i drama romàntic, com diu Thomasseau:

En fait, drame et mélodrame romantique se sont, à leur naissance, confondus; la distinction n'a jamais pu se faire nettement entre eux. Ils étaient écrits par les mêmes auteurs, joués par les mêmes acteurs sur les mêmes théâtres.¹⁷

Així, un dramaturg com Victor Ducange va prendre el relleu a Pixérécourt i a Kotzebue, massa moderats per al gust de les noves generacions, que van situar en un mateix lloc, de manera abusiva, aquest autor i Hugo o Dumas. La confusió de què parla Thomasseau va afectar negativament els autors romàntics, que es van veure afectats pel descrèdit del terme

état des recherches et travaux en cours». En Diversos autors, *Livres et livraires en Espagne et au Portugal (XVIè.-XXè. siècles)*. París: CNRS, 1989, p. 99-110. També, Maria GRAU, «Andrew Covert-Spring: assaig de construcció d'un personatge històric», *Els Marges*, 45, gener de 1992, p. 7-25.

17. V. J.-M. THOMASSEAU, *op. cit.*, p. 53. I encara, més endavant –p. 81– conclou: «Ce sont des critères littéraires qui seuls permettent de distinguer entre drame et mélodrame; mais d'un point de vue strictement théâtral, il est indubitable que les drames d'Hugo et de Dumas ont partie liée avec l'esthétique de Dennery, de Ducange ou d'Anicet-Bourgeois».

melodrama a França a partir del 1825. Aquest fet va dur els autors de melodrames a la necessitat de batejar com a drames molts textos inequívocament melodramàtics, amb la qual cosa es dificultava encara més la distinció entre els proveïdors d'un teatre sensacionalista i espectacular, adreçat al públic més popular, i els dramaturgs que, com V. Hugo, pretenien crear una forma dramàtica nova que no desdigués de la tradició culta d'autors com Corneille, admirat pel dramaturg romàntic. En la recepció catalana del nou moviment hi va pesar, i molt, la identificació entre les formes del teatre de consum i el nou concepte de drama que plantejaven Dumas o el creador d'*Hernani*.

D'aquesta manera, el terme romanticisme cobria dues realitats diferents, la qual cosa ens ajuda a entendre les reticències que alguns *romàntics* sentien davant de la paraula en qüestió i la necessitat de crear conceptes nous que evitessin la confusió. A mesura que el moviment es vulgaritzava fins a convertir-se en una moda banal, més interessats estaven els autors a no qualificar-se de romàntics. L'inevitable reduccionisme que duia a identificar el romanticisme amb els tòpics sentimentals i truculents més suats comportava la necessitat de buscar termes alternatius (*escola eclèctica*, per exemple) que els permetessin de reivindicar la serietat de la seva aposta dramàtica. I és que el debat de fons, en la dècada de 1830, no es plantejava solament entre el neoclassicisme i el romanticisme, sinó també entre el teatre encara entès com a forma literària i el teatre considerat, per damunt de tot, com a espectacle.

Al capdavall, doncs, es tracta d'un enfrontament entre una concepció aristocràtica de la literatura dramàtica, que prioritza l'autor com a origen de l'oferta, en la qual aquest autor *educa* l'espectador, i una nova idea de teatralitat, que es correspon amb una societat capitalista i afecta de ple la principal font d'oci que era el món de l'espectacle. En aquesta nova situació, és el públic qui inclina la balança; és la demanda qui imposa unes determinades peces que els autors, en la necessitat de professionalitzar-se, han de practicar. Així, els creadors romàntics, que veien en el teatre el marc adequat per a la seva feina d'adoctrinament en els nous valors polítics, també quedaven pre-

soners d'una realitat que no podien dominar del tot. Lenta-
ment, els empresaris van adquirir una posició preponderant en
tot el procés teatral, i el melodrama va seguir una evolució que
faria dictaminar a Mañé i Flaquer el 1852, en referir-s'hi, que
«nada tiene que ver [el melodrama] con la literatura, o mejor,
la literatura nada tiene que ver con el melodrama». El drama-
trug que se servia de les formes populars del melodrama per
trencar amb els rigors neoclàssics i fer arribar millor el seu mis-
satge polític als grups socials que Hugo començava a anomenar
la foule, es veia sobrepassat per l'oportunisme d'autors medio-
cres que es guanyaven el favor del públic amb obres en què
l'acció per l'acció, l'espectacularitat escenogràfica i el cop d'e-
fecte eren molt més significatius que la interiorització reflexiva
dels conflictes.

L'article de Venceslau Ayguals de Izco en *El Vapor* del 1833
és una bona mostra de les reticències davant d'aquest procés.¹⁸
I ens permet de veure com darrere de les actituds eclèctiques
que trobem en molts romàntics locals –i també en alguns au-
tors estrangers– hi ha una voluntat de preservar l'estatus litera-
ri del teatre tot subratllant l'especificitat del llenguatge dramà-
tic davant la narrativització a què es veia sotmesa l'escena.
Fixem-nos en el retret que fa Ayguals a «los aplausos que una
multitud alucinada prodiga con vehemencia a lo maravilloso, a
esas obras cuyo buen éxito debe atribuirse más bien al tramo-
yista y pintor que al poeta»,* i com conclou més endavant: «ce-
rremos pues el oído al estrepitoso palmoteo del vulgo, y procu-
remos indagar el voto de los inteligentes para llegar al anhelado
acierto».* El més rellevant, però, és que l'articulista és consi-
derat un dels introductors del melodrama,¹⁹ i a més, era un dels
liberals exaltats que van haver de patir una pena de desterra-
ment a Mallorca. Remarquem aquest fet perquè és clar que no
es tracta de cap reivindicació de neoclassicisme, sinó, justa-
ment, d'una expressió de la voluntat de delimitar l'àmbit que

18. Wenceslao AYGUALS DE IZCO, «Literatura. El romanticismo», *El Vapor*, 7-IX-1833, p. 1-2.

19. V. X. FÀBREGAS: *Les formes de diversió...*, p. 210-211.

pretenien ocupar els creadors romàntics i, alhora, assenyalar les formes espúries de teatre de consum amb què sovint eren igualades, injustament, segons creïen, les seves obres. Els arguments de l'autor apunten a l'estratègia que va seguir dos anys més tard el romanticisme liberal impulsat per Covert-Spring a *El Propagador de la Libertad* –on el mateix Andreu i Fontcuberta va ser el principal valedor de l'obra de Dumas–, quan reclamava la necessitat d'una escola que, amb el nom de literatura harmònica, recollís el millor del classicisme i del romanticisme i que fos, de fet, la seva superació. L'objectiu era recuperar per al teatre el caràcter de vehicle ideològic –«sea el teatro moderno la más brillante cátedra del nuevo apostolado», tal com va desitjar Covert-Spring.²⁰

Des d'aquest punt de vista, no ens ha de sorprendre que un romàntic tan notori com Ribot i Fontserè –no oblidem *Emanipación literaria*, del 1837, on ja condemnava determinats excessos– es manifestés partidari de les unitats dramàtiques en el pròleg a *Cristóbal Colón o las glorias españolas* (1840), i s'hi allunyés tant dels classicistes com dels romàntics.²¹ Ribot i Fontserè s'hi distanciava explícitament dels *dramas franceses*, enfront dels quals reivindica l'ús de les unitats, sempre que re-

20. V. Maria GRAU, «Romanticisme, estètica sansimoniana, escola harmònica. Les idees literàries d'Andrew Covert-Spring». En *Actes del Col·loqui sobre el Romanticisme. Vilanova i la Geltrú, 2, 3 i 4 de febrer de 1995*. Vilanova i la Geltrú: Biblioteca-Museu Víctor Balaguer, 1997, p. 171-192. A propòsit d'aquest punt, n'hi ha prou d'analitzar l'obra de Covert-Spring *Teresita o una mujer del siglo XIX*, que, malgrat els innegables punts de contacte amb els melodrames, se'n distancia clarament pel caràcter fortament discursiu, ple de constants disquisicions teòriques, de les intervencions dels personatges. V. X. FÀBREGAS, *Les formes de diversió...* p. 280-282. No deu ser casual que, segons sembla, el text no arribés a l'escena: és una bona mostra d'aquesta tensió entre teatre *literari* i teatre *espectacular*. Pel que fa al drama de Covert-Spring, v. Piero MENARINI, «*Teresita*: il primo dramma-manifesto del Romanticismo spagnolo», *Avvenimenti e Discorsi. Quaderni di Filologia Romanza della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna*. Bologna: Pàtron, 1985 (QFR, 5), p. 153-184.

21. Antonio RIBOT Y FONTSERÉ, «Reflexiones acerca del drama», pròleg a *Cristóbal Colón o las glorias españolas*. Barcelona: Imprenta de Cabrerizo, 1840, p. 3-16.

sultin versemblants amb el propòsit i el plantejament de l'obra: «si la naturaleza de los hechos que presento en mi drama hubiera sido compatible con ellas [les unitats], las hubiera seguido estrictamente».* No es tracta de cap reconversió sobtada al codi neoclàssic, sinó de la reivindicació d'un llenguatge específicament teatral que propiciï la necessària reflexió de l'espectador davant la narrativització excessiva del melodrama de l'època. Aquesta actitud era indispensable per a uns autors que, com els romàntics liberals, tenien un concepte eminentment polític del fet teatral. Un teatre ideològic no podia ser només espectacle o emoció fàcil, calia que cedís un espai a la reflexió, al conflicte psicològic o ideològic. En aquest punt, és a dir, en la defensa de l'estatus literari del teatre i de la seva funció educativa, hi coincidien liberals i conservadors diversos, just en un moment en què es reaccionava fins i tot davant dels models d'Hugo i de Dumas, encara que els autors francesos blasmats eren sobretot els proveïdors de melodrames més o menys dissimulats. Uns i altres, liberals i conservadors, temien una democratització dels gustos, perquè no la podrien dirigir. Com en l'àmbit de la política, liberals exaltats i liberals moderats coincidien a l'hora de defensar, en l'àmbit del teatre, un mateix concepte de classe i a enfrontar-lo a les propostes, variades, d'uns sectors populars que es resistien a ser només el poble dels discursos inflamats i començaven a reclamar un espai polític propi.²²

Però hi ha un altre aspecte important que cal tenir en compte: en el moment en què escriuen aquests autors ja s'ha consolidat una visió *patriòtica* del romanticisme, que diferencia el bon romanticisme, arrelat en la tradició espanyola del Siglo de Oro, del mal romanticisme, que coincidia amb les propostes del romanticisme francès, més inclinat a l'ús de les tècniques del melodrama i als continguts polítics radicals. El concepte historicista del romanticisme, que provenia dels germans Schle-

22. V. Josep FONTANA, «La fi de l'Antic Règim i la industrialització (1787-1868)». En Pierre VILAR (dir.), *Història de Catalunya*, 5. Barcelona: Ed. 62, 1988, p. 279.

gel i posava l'èmfasi en la idea que cada país tenia una literatura que expressava el seu caràcter nacional, havia preparat l'aparició dels drames romàntics de la dècada de 1830. Des de Böhl de Faber fins al discurs d'Agustín Durán (1828), la idea que el drama calderonià era una clara premonició del teatre romàntic va guanyar força i va servir com a reactiu als excésos del drama romàntic francès, també visibles en els textos més rellevants de l'efímer romanticisme liberal espanyol. Recordem que el mateix Larra es va mostrar escandalitzat davant *Antony*, de Dumas, en la ressenya que en va publicar el 1836. El debat de fons era, en última instància, el de la moral en el teatre; és a dir, quins havien de ser els límits que s'imposessin a la representació escènica de la realitat. No era solament des d'una actitud de moralisme cristià que es temia pel mal exemple transmès des de l'escenari, sinó que des d'una visió il·lustrada del fet literari també es considerava essencial mantenir el decòrum dramàtic.

A mesura que ens acostem a la dècada de 1840, es pot constatar com liberals i conservadors també van coincidir, en general, en aquest punt: identificar melodrama truculent i espectacular amb el teatre francès, i reivindicar un veritable romanticisme que significui tornar a la pròpia tradició nacional. Uns i altres rebutjaven tot allò que consideraven nihilista en les peces de Dumas i Hugo. Els qui no hi veien un element destructor dels valors socials hi constataren un pessimisme incompatible amb la seva concepció regeneracionista de la literatura. La societat espanyola no era la francesa, i els liberals hispànics no es podien permetre les actituds dels seus col·legues francesos. Així s'entén la reivindicació de l'espanyolitat que Ribot i Fontserè fa del seu drama:

He querido que mi drama fuese tan español como las glorias que refiere, español en sus formas, español en su esencia; y evitando las escenas sangrientas con que la escuela francesa, resucitando los sublimes delirios del gran Shakespeare, va convirtiendo todos los teatros de Europa en otras tantas plazas de la Grève, he conservado en la escena el decoro, la dignidad y el orgullo caballeresco que en la Edad Media caracterizaba a nuestros antepasados, y que aún actualmente forma el tipo nacional.*

Aquí trobem, en la ploma d'un liberal progressista, idees que havia posat en circulació, des d'una ideologia reaccionària, Böhl de Faber. D'aquesta manera s'acabava imposant la línia del romanticisme alemany enfront de les fórmules del romanticisme francès, fins i tot entre els autors més políticament radicals.²³ Per tant, l'orientació historicista i particularista del romanticisme reforçava la lluita dels joves autors contra la melodramatització de l'escena espanyola, alhora que els permetia reivindicar un mercat que estava massa ocupat per les traduccions-adaptacions d'obres franceses. Els blasmes al teatre francès eren, també, una demanda de protecció de la producció literària espanyola, especialment de la que no es limitava a imitar els models que arribaven de França.

Tanmateix, no tots els escriptors liberals coincidien en aquests punts, sobretot si tenien l'èxit assegurat sobre les taules. És el cas d'un autor de melodrames tan conspicu com Antoni de Gironella. Bon coneixedor de les novetats del teatre francès, va ser un traductor i adaptador prolífic de melodrames francesos, i es va convertir en un valedor d'aquestes peces en el món barceloní. El descrèdit en què hem vist que es trobava aquest tipus de teatre portava Gironella, inevitablement, a usar el recurs de la *captatio benevolentiae*. En el pròleg a *Amor y honor*, del 1834, es veu obligat a disculpar la seva dedicació al gènere, que considera «romántico y novelesco», i que creu que s'ha de considerar una «corrupción del arte».²⁴ Però,

23. Seguim en aquest punt la tesi de Derek FLITTER, *Teoría y crítica del romanticismo español*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995 (la versió original anglesa és del 1992). A propòsit de la identificació entre romanticisme i literatura nacional és interessant la visió en perspectiva que tenia Yxart del teatre del període, ja que considerava positiu que les obres arrellessin en la tradició del Siglo de Oro, i des d'aquest punt de vista només salva *Don Álvaro...* i la primera part del *Don Juan Tenorio*, alhora que condemna la resta d'obres emblemàtiques del romanticisme espanyol com a «producto artificial de una moda literaria!». I més endavant escriu encara: «[...] las más celebradas obras, parecen melodramas con trajes españoles de la Edad Media». V. JOSÉ YXART, *El arte escénico en España, 1*. Barcelona: La Vanguardia, 1894, p. 24-25.

24. ANTONIO DE GIRONELLA, «Apuntación sobre el drama o comedia

tot i criticar-ne els excessos, no vacil·lava a acceptar-lo plenament, encara que sentís la necessitat de justificar-se'n:

[...] el cuadro es fuerte, muy arriesgado, lo conozco, pero confío que si su representación es escuchada hasta el fin con atención y tolerancia, quizás habré llenado mi objeto, y no se podrá decir que haya cometido un pecado imperdonable contra el arte y la moral.*

Però probablement cal buscar el més significatiu de la concepció dramàtica de Gironella en la seva definició de tragèdia, que segons ell té per objecte: «remover, electrizar o sorprender el corazón humano por el cuadro de grandes acontecimientos, de horrosas catástrofes promovidas por altos personajes». * És un concepte de teatralitat que no apel·la tant a l'intel·lecte com a l'emotivitat i a la visceralitat. Mentre altres autors haurien remarcat el missatge intel·lectual que ens pot plantejar un text tràgic, Gironella, com a bon autor de melodrames, s'interessa per la pura teatralitat de l'emoció. No busca convèncer el seu públic sinó commoure'l. Fixem-nos en un verb tan gràfic i modern en l'època com el d'*electrizar*. En aquest sentit, i malgrat que es tracta d'un autor que va coincidir amb Altés i Ribot i Fontserè en les files del romanticisme liberal més exaltat, participa d'una visió del fet teatral menys *literària* que la dels seus companys.

2. LA RECEPCIÓ I L'ACCEPTACIÓ DELS PRINCIPIS ROMÀNTICS

Cal esperar a l'aparició de la revista *El Europeo* per trobar referències explícites al romanticisme literari, i en uns termes que recorden inequívocament els plantejaments de Böhl de Faber, el qual es va dedicar, des del 1814, a la difusió de les idees literàries expressades per A. W. Schlegel. De fet, els

mixta», pròleg a *Amor y honor o los estragos de las pasiones*. Barcelona: José Torner, 1834, p. III-IX.

redactors de la publicació participaven de l'adhesió de Böhl de Faber als principis del romanticisme historicista i conservador sense caure, però, en el reaccionarisme del cònsol alemany a Cadis. Aquest component de defensa de la tradició castellana del Siglo de Oro coexistia en *El Europeo* amb el cosmopolitisme defensat per redactors com Luigi Monteggia. En aquest sentit, hi ha uns termes que s'especifiquen per primera vegada de forma contundent. Per exemple, la idea del lligam art-societat i, per tant, la conclusió que se'n deriva de crítica a un seguit d'idees considerades universals pels clàssics i de reivindicació de la temporalitat i de la relativitat.²⁵

És per això que Monteggia pot presentar com a romàntics Homer o Virgili, perquè «todos los autores clásicos verdaderos dejan en sus obras el color de las épocas en que vivieron».* Es tracta d'un veritable canvi epistemològic que anuncia la modernitat romàntica i que és visible, també, en un romanticisme entès més com una actitud que com una simple escola, en una mirada que pot mostrar-nos *romànticament* el món clàssic en la línia del Shakespeare del *Julius Caesar*. Tot i que les preferències pel que fa a la temàtica són clares: «los argumentos románticos deben a preferencia tomarse de la historia moderna, o bien de la Edad Media».*

Després d'afirmar que és en l'epopeia i en el teatre on es fa més evident el canvi d'orientació literària que plantegen els romàntics, Monteggia analitza la qüestió de les unitats, de les quals, seguint Schlegel o Sismondi, salva fonamentalment la d'acció, que ell anomena *de interés*.

Així i tot, el recel cap a un determinat romanticisme es manté clarament visible. Textos com *Manfred*, de Byron, són veritables contramodels en la mesura que representen un perill, ja que pot passar que «las ideas se vuelvan demasiado terribles y fantásticas».* I és que el 1823 donava prou perspectiva per discriminar o triar quina idea de romanticisme calia adoptar. Si pensem en la declarada relació entre les tesis de

25. Luigi MONTEGGIA, «Literatura. Romanticismo», *El Europeo*, núm. 2, 25-X-1823, p. 48-56.

Monteggia i les expressades a *Il Conciliatore* de Milà és fàcil recordar què deia Manzoni l'any 1820 en una carta que el seu traductor francès –Fouriel– va inserir com a encapçalament en la traducció francesa de les obres del milanès –*Théâtre* (1823)–, on, a més de criticar les unitats en els mateixos termes en què ho fa Monteggia, ja remarca l'existència d'aspectes negatius en el romanticisme, però sobretot, adverteix de la tendència a confondre'l amb «un guazzabuglio di streghe, di spettri, un disordine sistematico, una ricerca stravagante, una abiura in termini del senso comune».²⁶ Manzoni creu més aviat que cal optar per la tria d'un contingut moral, orientat pel cristianisme i dotar-lo d'una forma adequada a aquest contingut.

En aquest sentit, no sorprèn la influència de Chateaubriand en López-Soler, el qual, en un article posterior –«Análisis de la cuestión agitada entre románticos y clasicistas»– insisteix en la importància del cristianisme en la formació de la sensibilitat moderna.²⁷ Aquesta opció, que com hem assenyalat abans va ser l'apuntada per Böhl de Faber, la va refermar en els primers anys trenta Alberto Lista amb els seus articles a *La Estrella*, el gener de 1834. En aquests textos, el crític distingia dos corrents en el romanticisme, i condemnava el que s'allunyava de la visió cristiana i medievalitzant procedent dels germans Schlegel. La recepció dels drames d'Hugo i de Dumas, en *El Vapor* d'aquell mateix any, dirigit per López-Soler, respon amb tota coherència a aquesta via conservadora que va ser, de fet, la predominant en el romanticisme espanyol, no només a Catalunya. L'article sobre «Clásicos y románticos», aparegut el 3 de desembre de 1835 en la mateixa publicació,²⁸ insisteix en una actitud eclèctica que porta l'autor a proclamar que «[...] ni

26. Citem a través del text italià reproduït en Natalino SAPEGNO, *Disegno storico della letteratura italiana*. Florència: La Nuova Italia, 1973, p. 616.

27. Cf. *El Europeo*, I, (1823), p. 207-214. V. Brian DENDLE, «Two sources of López-Soler's articles in *El Europeo*», *Studies in Romanticism*, 5, 1965-1966, p. 44-50. També D. FLITTER, *op. cit.*, p. 46-47.

28. S. B., «Folletín. Clásicos y románticos», *El Vapor*, núm. 337, 3-XII-1835, p. 1.

apruebo ni desprecio una composición sólo porque pertenezca al linaje clásico, o a la romántica raza; me gusta y me gustará siempre lo bueno (esto es, lo que tal me parezca); me desagradará siempre lo malo, donde y como quiera lo halle».*

En la mateixa línia cal situar els tres articles sense signar –titulats també «Clásicos y románticos»–, publicats a les pàgines del *Diario de Barcelona*,²⁹ en què, partint també de la teorització schlegeliana, es reivindica un romanticisme allunyat dels excessos contraris al que es considera *reglas invariables*, que queden al marge de les contingències de les diverses escoles. Per això:

Todo lo que se eleva sobre la verdad relativa de las cosas, cuanto se opone a conservar la ilusión que nos encanta en las obras de genio, lo que produce confusión, oscuridad, complicación, incredibilidad, lo que se halla más allá de la esfera de lo posible, lo que repugna a la sensibilidad, al decoro, a la armonía, al íntimo convencimiento, a la razón, esto no pertenece a género alguno.*

Per tant, a l'hora de triar uns models de la nova literatura té clars els noms de Walter Scott, Fenimore Cooper o López-Soler. Resulta interessant subratllar que la crítica que l'autor de l'article fa al gènere fantàstic contrasta amb la defensa que aquell mateix any en feia Milà en *El Vapor* –«Fantasía», 13-XII-1836–, quan l'autor era pròxim al romanticisme més militant, una postura també manifestada clarament en un altre conegut article aparegut en el mateix periòdic,³⁰ molt diferent dels textos característics del Milà de pocs anys després:

Los poetas hallaran en la escuela clásica bastantes recursos para evitar la frialdad; los románticos, en su escuela considerada bajo el verdadero aspecto, bastante sencillez para precaver los extravíos de la imaginación. No se pretenda, sin embargo, crear un monstruoso *justo medio*: lo clásico como clásico, lo romántico como romántico, cada escuela tiene su fondo, sus bellezas,

29. Sense signar, «Clásicos y románticos», *Diario de Barcelona*, 25-IV, 2-V i 18-V-1836, p. 933-936; 991-994; 1119-1123, respectivament.

30. Manuel MILÀ, «Literatura (Clásicos. Románticos)», *El Vapor*, 7-VIII-1836, p. 3.

sus ilusiones, sus formas, su locución, hasta su combinación en los metros y arte en los versos. Pretender unir el arte antiguo al romántico es cargar un arco gótico sobre una columna corintia. O adornar una urna giega con grifos de la Edad Media y caprichosos arabescos.*

Altrament, la seva posició de defensa de la fantasia creadora, cal relacionar-la amb la recepció de l'obra de Heinrich Heine, *Die Romantische schule* (1833) –tan plagiada per Fontcuberta, Covert-Spring–, que havia propiciat l'aparició de criteris nous a l'hora d'interpretar el moviment romàntic.

Aquest fet i la irrupció de la dramaturgia romàntica francesa van suposar, en l'àmbit català, l'aparició d'un nucli liberal que en el període 1835-1836 va presentar com a models els autors blasmats pel sector conservador. Cal recordar que els aires de llibertat inaugurats el 1833 havien dut al món de la literatura i de l'escena alguns canvis fonamentals, com la supressió del monopoli de què gaudien teatres com el de la Santa Creu i la proliferació de traduccions de novel·les sentimentals i d'obres de teatre francès. La identificació entre el liberalisme i el romanticisme acabat d'importar de França va fer possible que antics liberals, com Altés i Gurena, tornessin a l'escena amb obres clarament deutores del nou drama romàntic, com és el cas de *Mudarra* (1833). Procedent d'*El Propagador de la Libertad*, aquest nucli estava comandat, com ja hem vist, per Covert-Spring, que n'era el teòric principal. La seva aportació va consistir a batejar el nou teatre com a «escuela moderna», amb la voluntat de distingir el tipus de drama de tesi d'un Alexandre Dumas de les obres del romanticisme historicista propugnat per la gent d'*El Europeo*.³¹ La substitució posterior d'aquest corrent pel que ell va anomenar *escuela harmònica* li va permetre de distingir el drama psicològic i social dumasià del gran

31. Cf. la ressenya de *Margarita de Borgoña* en *El Vapor*, 29-XII-1836. V. Manuel JORBA, *Manuel Milà i Fontanals en la seva època*. Barcelona: Curial, 1984, p. 145. Sobre l'evolució del romanticisme a Catalunya, v. també Manuel JORBA, «Els romanticismes de Catalunya», *Actes del Col·loqui sobre el Romanticisme. Vilanova i la Geltrú, 2, 3 i 4 de febrer de 1995*. Vilanova i la Geltrú: Biblioteca-Museu Víctor Balaguer, 1997, p. 209-248.

fresc històric d'Hugo, cosa que, en definitiva, suposava una aposta pel moderantisme polític en la seva versió literària, en tant que es presentava com una superació del classicisme i el romanticisme, en un moment en què el debat sobre els dos corrents prenia força.³² Pel que fa a aquest punt, convé recordar com els redactors d'*El Europeo* ja havien adoptat una actitud *eclèctica* en la polèmica, entenent classicisme i romanticisme com a gèneres fins a un cert punt compatibles, i desmarcant-se clarament dels dos extrems. En el fons les orientacions no eren tan divergents, tal com ja apuntàvem en l'apartat anterior.

Aquest context va donar també les primeres peces romàntiques en castellà escrites per autors catalans, com *La independencia de la Suiza*, d'Antoni Ribot i Fontserè –de la qual antologuem el pròleg–,³³ o *Teresita o una mujer del siglo XIX*, de Josep Andreu i Fontcuberta, J. Andrew Covert-Spring, ambdues del 1835, i caracteritzades per una clara voluntat apologètica. Ja hem remarcat fins a quin punt la concepció del teatre com a tribuna ideològica era bàsica en la mentalitat dels autors de l'època. N'és una bona mostra que el comentarista d'*El Vapor* vegi el parlamentarisme i l'escena com a rivals, de manera que l'èxit de les institucions democràtiques havia de comportar el declivi del drama.³⁴ La prioritització del fet polític respecte al literari ens explica l'elogi que Covert-Spring va fer de *La muerte de César*, una adaptació d'Altés, amic seu, d'una tragèdia de Voltaire. En aquest cas, la lectura en clau contemporània de l'obra dóna peu al ressenyador a situar els protagonistes en les coordenades ideològiques del moderantisme. No obstant això,

32. Sobre aquest punt, v. M. GRAU, «Romanticisme, estètica sansimoniana...», p. 171-192. També J. FONTANA, *op. cit.*, p. 269, que en nega el caràcter de socialista utòpic i el veu, més aviat, com un agent del reaccionarisme burgès.

33. ANTONIO RIBOT Y FONTSERÉ, «A D. P[edro]. Mata», pròleg a *La independencia de la Suiza*. Barcelona: Librería de J. Solá, 1835, p. I-IV.

34. F. RAÜLL, «*El Libertador*. Drama nuevo moderno, en tres actos, cada uno de los cuales tiene su título particular, á saber: 1º El engaño. 2º El Sordo-Mudo. 3º Una madre. Imitado del francés por D. José Andrew de Covert-Spring», *El Propagador de la Libertad*, I, 1835, p. 351-352.

des del punt de vista estètic no li queda més remei que distanciar-se de la forma de l'obra:

La tragedia pasó como pasan todas las cosas humanas... El positivismo del siglo no acepta ya como bello lo que sólo pudo reputarse de tal por convención de los antiguos literatos, ni sufre ya en la escena una vida imaginaria, puramente ideal, sino la vida de la sociedad que nos rodea en todos sus períodos y vicisitudes.*

Seguint aquesta argumentació, Covert-Spring considera que fins el més profund filòleg valoraria més *los juguetes dramáticos de Robreño* que les obres de Voltaire o Racine. Cal tenir present, però, que l'adaptació d'Altés ja s'havia estrenat el 1823 al teatre de la Santa Creu i es tractava, per tant, d'una reposició. Remarquem, de passada, la significativa referència al sainetista català, que era autor d'una obra clarament connectada amb la realitat del moment, malgrat el seu format tan modest.

Ara bé, l'experiència del romanticisme liberal va ser molt efímera. Els atacs contra les obres franceses d'Hugo i de Dumas i el fet de relacionar-les amb les d'autors com Kotzebue responien a la mateixa presa de posició de la dècada anterior, i ja les trobàvem en *El Vapor* del 1834:

Nacido el teatro romántico en época de mudanzas y trastornos, en medio de graves crisis que ofrecen lastimoso cuadro de una civilización incompleta, no ha podido menos que reflejar en sus escenas los desacatos y porfías de tan sangrientos períodos.*

Això no vol dir, però, que no se n'allunyïn. No era una actitud exclusiva dels crítics catalans; en aquells mateixos anys era habitual en la crítica espanyola en general.

El grup de Covert-Spring va tenir una certa continuïtat en les plataformes impulsades per Antoni Ribot o Pere Mata primer, i per Jaume Tió i Víctor Balaguer més tard. Però va ser una revifalla breu que es va acabar amb les conversions conservadores d'autors com Mañé i Flaquer i Coll i Vehí o l'anada a Madrid de Mata i Ribot.

Cal recordar, a més, que a partir del 1835, el teatre romàntic de Dumas i d'Hugo començava a anar de baixa al seu propi país. *Chatterton*, d'Alfred de Vigny, va marcar-ne clarament la inflexió cap a la banalització. *Juan de Manara* i *Kean* (1836), del primer, o *Ruy Blas* (1838), del segon, són els últims espasmes d'un gènere que es va enfonsar de ple amb *Les Burgraves*, d'Hugo, el 1843. Alguns crítics francesos del moment –com ara Jules Janin (1804-1874)– feien afirmacions semblants a les dels crítics hispànics en aquells mateixos anys.

A partir del 1837 es va fer patent el descrèdit dels models francesos en revistes madrilenyes com *No me olvidas*, impulsada per Jacinto Salas Quiroga –maig de 1837–, on tant aquest escriptor com el jove Ramón de Campoamor insistien en la seva reivindicació d'un romanticisme moderat i d'arrel catòlica. La voluntat de crear un nou model de drama històric que pogués ser reconegut com a espanyol es va generalitzar. L'estrena de l'obra de Hartzzenbusch *Los amantes de Teruel*, del mateix any, suposava en bona mesura l'aparició d'una actitud prou distanciada de l'agosament moral de textos com el *Don Álvaro*, del Duque de Rivas, i que apuntava a un determinat ús de la història *nacional* que seria seguit, sobretot, per autors com Zorrilla. Així, l'eclecticisme de la dècada moderada va acabar d'impulsar una visió patriòtica de la literatura que va reforçar el procés de valoració de la tradició teatral espanyola, fruit de la recepció de les teories sobre el teatre romàntic d'A. W. Schlegel i, també, de Mme. de Staël.

Aquesta relectura de la tradició va donar arguments als sectors més conservadors, que podien contraposar-la als models del teatre romàntic francès, i als moderats, que hi veien l'única possibilitat de crear un teatre espanyol modern, que pogués competir amb l'allau de traduccions que envaiïen l'escena. Els dos articles de López-Soler, separats per deu anys, ens permeten veure l'evolució coherent que van seguir els teoritzadors del romanticisme schlegelià, des dels temps d'*El Europeo* (1824) fins als d'*El Vapor* (1834). La diferència fonamental entre els dos moments rau en el fet que en els anys trenta hi ha un tipus de teatre romàntic en els escenaris barce-

lonins que ja és vist com una concreció insatisfactòria dels plantejaments romàntics.

En la dècada dels quaranta, Rafael de Carvajal, des de les pàgines d'*El Fénix*, de València,³⁵ coincidia a blasmar els autors francesos i a reivindicar la tradició pròpia, en la línia d'una assumptió eminentment eclèctica del romanticisme, que passava per la valoració positiva dels autors del *drama histórico o caballeresco* y la *comedia de costumbres*, és a dir, de Vega, Rubí i Zorrilla, que li semblaven creadors d'un drama nou:

[...] el drama novísimo ni es clásico ni romántico: participa de ambas naturalezas, ha tomado lo bello y moral de la primera, la elegancia de formas y razonables licencias a que la segunda le autoriza.*

Tanmateix, considerava que el teatre estava en decadència a tots els països, entre altres raons, per la

indiferencia de un público que asiste a las representaciones menos para juzgarlas que para distraerse de sus graves cuidados, y esa inmensa turba de autores y críticos que en fraternal hermandad escriben, se alaban, traducen, imitan, desbarran y siembran la escena de malos dramas y los periódicos de versos insulsos y horripilantes.*

Que és tant com dir, el sectarisme *corporatiu* d'autors i crítics, l'excés d'oferta i la demanda poc exigent. Aspectes tots que corrien paral·lels al procés de mercantilització de l'oci, cosa que comportava l'evolució de les societats industrials, una situació que propiciava tota mena d'*eclecticismes*, o si es vol, de formes híbrides que poguessin satisfer un públic ampli.

En els mateixos anys, trobem la recepció de les obres de Gertrudis Gómez de la Avellaneda, ben valorades per crítics com Piferrer o Mañé, justament pel que suposaven de superació del romanticisme més exaltat. I de visió moralitzadora, com remarcava el primer en la seva ressenya d'*Alfonso Munio* –més tard, l'obra va ser reelaborada i tornada a publicar com a *Mu-*

35. Rafael de CARVAJAL, «Literatura dramática», *El Fénix*, cuarta época, núm. 1, 13-V-1849, p. 1-2.

nio Alfonso— en el *Diario de Barcelona*, el 20 de juliol de 1844: «Aquí la moral es también viva, las lecciones van en los hechos». ³⁶ Tanmateix, li retreu l'excessiu encarcament classicista, ja que considera que cal incorporar a l'escriptura dramàtica els elements de la nova escola, que resumeix en «el vigor, los caracteres, la variedad, el movimiento, las pasiones y sobre todo el colorido histórico». * Afirma, a més, que la història medieval s'adiu més amb la visió romàntica que no pas amb la neoclàssica, i que cal reservar l'engolament classicitzant per a la temàtica romana. Piferrer no sembla adonar-se que la tragèdia escrita per l'Avellaneda no remetia a tècniques del passat, sinó que era fruit de la reacció classicista que havia iniciat a França Ponsard un any abans amb la seva *Lucrece*.

Vuit anys més tard, Mañé, en la ressenya a *La verdad vence apariencias*, inspirada en el *Werner* de Lord Byron, no troba cap objecció a fer en la forma literària i valora que en l'autora espanyola «la virtud queda glorificada y en pie sobre las ruinas del vicio», a diferència del que passava amb el text de Byron. ³⁷ I és que aquesta dramaturga va ser la principal inspiradora d'una mena de romanticisme religiós que tendia a capgirar els valors del romanticisme radical dels anys trenta en les formes de moralitat al bany maria de la burgesia de la dècada moderada.

Fet i fet, cal parlar de reacció classicista per definir aquesta voluntat d'eclecticisme i de revaloració del teatre espanyol del Siglo de Oro com el veritablement romàntic, davant els excessos d'Hugo i de Dumas. A propòsit d'això, resulta paradoxal que el teatre clàssic castellà que es representava fossin refoses vagament neoclàssiques de les obres de Lope o de Moreto, moltes realitzades per l'inefable Dionisio Solís (1774-1834). Els signes d'aquesta reacció es van manifestar de manera prou

36. Pablo PIFERRER, «Variedades. Teatro. Alfonso Munio (Segunda representación)», *Diario de Barcelona*, 20-VII-1844, p. 2966-2970 (fragment).

37. *Diario de Barcelona*, 23-5-1852, p. 3026-3028. Sobre l'obra de G. Gómez de Avellaneda, v. Ermanno CALDERA, *El teatro español...*, p. 226-227; Félix MENCHACATORRE, «Una tragedia del romanticismo ecléctico: *Munio Alfonso*, de la Avellaneda», *Revista Iberoamericana*, 51, 1985, p. 823-830; Hugh A. HARTER, *Gertrudis Gómez de Avellaneda*. Boston: Twayne, 1981.

evident amb la recuperació de l'obra de Moratín. En l'embaixador patrioterisme dels quaranta, el creador de la comèdia espanyola havia de ser un model que contrastés amb l'abassegador presència d'Eugène Scribe en els escenaris de tot l'Estat. No ens ha de sorprendre, doncs, que el segon volum de la Biblioteca de Autores Españoles, de Rivadeneira, iniciada el 1846, fos dedicat a l'autor d'*El sí de las niñas*, obra que, d'altra banda, va servir per inaugurar a Madrid el pompós i efímer Teatro Español instal·lat en el del Príncipe el 1849. Tal com va diagnosticar Zorrilla:

Tratábase sin rebozo de una reacción clásica, como hoy de una reacción carlista, y de dar sobre el teatro toda la preponderancia posible a la Academia y a los aspirantes a ella.³⁸

La reacció classicista, que era també nacionalista, devia donar algun resultat, si tenim en compte l'anònim ressenyador d'*El Eco Literario* el 13 de maig de 1849,³⁹ quan constatava, potser amb un cert optimisme, que «ha cesado la especie de maravillosidad que producían los complicados dramas traducidos constantemente del teatro francés en mengua de la literatura española». * Però si cal una prova evident de la liquidació del que era específicament romàntic, n'hi ha prou de llegir les reflexions del mateix autor –6-V-1849, 27-V-1849– a propòsit de l'ús de la prosa en la comèdia i del manteniment del vers blanc en la tragèdia:

[...] me ceñiré a probar que las comedias no solamente pueden escribirse en prosa, sino que serán más perfectas así que no en verso, y que las tragedias, ya que no se escriben en prosa, no deben admitir otro que el verso libre; esto es, el endecasílabo sin consonante ni asonante.*

38. José ZORRILLA, *Recuerdos del tiempo viejo*. Madrid: Debate, 2001, p. 247. Sobre els canvis produïts en l'escena espanyola a finals dels anys quaranta, v. David T. GIES, *El teatro en la España del siglo XIX*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p. 245-267 (l'edició original anglesa és del 1994).

39. Sense Signar, «Revista crítica», *El Eco Literario*, 13-V-1849, p. 16 (fragments).

Tanmateix, aposta clarament en el segon article per l'ús de la prosa en tots els casos, per una simple qüestió de versemblança:

[...] las razones indicadas, prueban suficientemente la mayor ventaja y perfección que resultaría a la poesía cómica, si desechando del todo el verso se escribieran en prosa las comedias. Y si es así ¿con cuánta más razón, no debería hacerse en tragedias, en donde primitivamente deben reinar las pasiones, cuyo lenguaje tumultuoso no conoce giro ni enlace metódico en la colocación de las palabras ni orden en el modo de expresarse?*

Les assenyades reflexions del ressenyador no van tenir pas un eco immediat en l'escena espanyola, en què la inèrcia en l'ús del vers tenia una gran força. Tanmateix, la tragèdia de Ventura de la Vega *La muerte de César* (1863) sembla complir les aspiracions d'aquest nou classicisme, que és compatible amb una certa aproximació al realisme, tal com es desprèn de les seves paraules a Julián Romea:

He procurado hacer una tragedia tal en su forma, pero dándole al fondo un poco más de realismo, o por mejor decir, menos de convencional. Le he quitado la tiesura, la aridez, la entonación igual y uniforme: le he dado variedad, flexibilidad. Observa y verás que en mi tragedia las gentes comen, duermen, se emborrachan, se dicen pullas.⁴⁰

Curiosament, algunes de les coses que diu haver fet recorden les que Piferrer retreia a l'Avellaneda que no hagués fet en *Alfonso Munio*. Tot i que manté l'ús de l'*endecasílabo heroico*, característic de les tragèdies neoclàssiques espanyoles, aquest és l'únic element que pot recordar l'estètica setcentista. Tant l'enfocament com la tècnica participen de les innovacions del romanticisme i hi afegeixen aspectes del realisme. Aquest nou model de tragèdia i l'alta comèdia, que apareix els mateixos anys, marquen la superació del romanticisme estricte, i apunten a una evolució cap a fórmules més realistes, que tindran, però, una concreció problemàtica.

40. V. J. YXART, *El arte escénico...*, 1, p. 38-39.

L'evolució del teatre de la dècada moderada en l'escena barcelonina es va caracteritzar, com en general en l'espanyola, per la profusió de traduccions i adaptacions de drames originals truculents, que van portar Jaume Tió a denunciar la *dramomanía* com una plaga del temps.⁴¹ Però ell mateix va col·laborar en l'extensió del vici denunciat estrenant el 1840 *Generosos a cual más*, que ha estat considerat el primer drama romàntic ambientat en el passat medieval català, si deixem de banda *Pedro el Católico, rey de Aragón*, d'Antoni de Bofarull, que malgrat ser publicat el 1842 sembla que va ser escrit el 1839.⁴² Aquests autors seguien així l'exemple de Joan Cortada, que ja havia incorporat la temàtica històrica catalana a la novel·la, amb *La heredera de Sangumí* (1835).⁴³ L'evolució de Tió va anunciar els drames d'escriptors com Víctor Balaguer –*Las cuatro barras de sangre* (1848)–, en la línia d'una reivindicació patriòtica perfectament compatible amb el sentiment d'espanyolitat.

41. V. JAIME TIÓ, «Dramomanía», *El Heraldo*, 51, 24-IX-1840, p. 1-2. L'articulista hi diu: «[...] la imaginación de los literatos, desviada de las novelas se ha vuelto hacia el teatro [...]. De lo dicho resulta que, así como ha muerto la novela a causa de volverse todo el mundo novelista y publicarse multitud de malas composiciones en dicho género, podrá suceder que muera el drama por volverse todo el mundo dramaturgo y por publicarse y representarse dramas pésimos». Uns mesos abans el mateix Tió ja s'havia queixat de les traduccions. V. JAIME TIÓ, «Sobre traducciones», *El Heraldo*, 31, 16-7-1840, p. 2-3. En referir-se a la mala qualitat de les traduccions fetes a Barcelona, culpa especialment els traductors: «És menester que los editores sepan que para traducir bien es preciso escribir bien. No basta hablar la lengua en que está escrito el libro que se traduce, sino que es necesario conocerla a fondo, y conocer a fondo también las materias de que trata aquel libro, y no puede traducirlo el que las ignora». Tió sabia de què parlava, ja que va exercir de traductor per a la col·lecció *Tesoro de Autores Ilustres*, que ell mateix va dirigir i on va publicar, entre altres, un volum amb obres teatrals de Dumas (1844). Sobre aquest aspecte, v. XAVIER FÀBREGAS, *Les formes de diversió...* p. 284-285.

42. V. M. JORBA, *Manuel Milà i Fontanals...*, p. 146-147.

43. Sobre J. Cortada i les seves activitats literàries i culturals, v. ALBERT GHANIME, *Joan Cortada: Catalunya i els catalans al segle XIX*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995.

3. SOBRE LES PRECEPTIVES

A finals del segle XVIII i principis del XIX es produeix una evolució força significativa dels antics tractats de poètica i retòrica, que, a grans trets, es concreta en el pas de les antigues preceptives de caràcter prescriptiu a una veritable teoria literària, és a dir, a l'especulació estètica aplicada a la literatura, adoptada, en grau divers, pels manuals del segle XIX. Aquest procés és la conseqüència lògica de la progressiva implantació de la visió romàntica de la literatura i de l'art. En la mesura en què aquests textos estaven fonamentalment destinats a l'ensenyament, ens resulten molt útils com a baròmetres del grau de consolidació de determinades opcions estètiques al llarg del segle, ja que s'hi van formar autors molt diversos i hi van assimilar els models consagrats. Malgrat tot, no deixem de trobar-hi també obres amb una voluntat polèmica indubtable, més adreçades al lector corrent que a l'alumne, i per tant, en la mateixa línia del periodisme de l'època. És el cas, com ja veurem, d'*Emancipación literaria* (1837), de Ribot i Fontserè, o de *Novísima Poética*, de Braulio Foz —redactada el 1844, però que no es va publicar fins al 1859.

Els textos sobre declamació dramàtica solen presentar poca teorització però, en canvi, ofereixen moltes indicacions pràctiques en què, en algun cas, es pot acabar entreveient els referents teòrics utilitzats per l'autor, sovint de forma eclèctica. Així, els tractats de Bastús recullen algunes de les aportacions fetes per autors il·lustrats i depenen, en última instància de l'evolució a què es veieren sotmeses les successives poètiques d'aquells anys.

Si el 1793, Santos Díez González en les seves *Instituciones Poéticas* encara escriu un tractat la finalitat del qual és, essencialment, pedagògica, pocs anys més tard trobem traduccions-adaptacions dels principals tractadistes europeus amb la consegüent dosi de reflexió filosòfica sobre les diferències entre les arts i el concepte de bellesa. L'obra de l'abat Batteux (1713-1780), *Principes de la Littérature* (1746-1748), és publicada, en versió ampliada i reelaborada, per Agustín García de Arrieta,

en nou volums entre 1797 i 1805. També les *Lectures on Rhetoric*, de l'escocès Hugh Blair (1718-1800), van tenir una àmplia difusió en l'àmbit espanyol. Van exercir una influència clara sobre el Jovellanos de les *Lecciones de retórica y poética* –redactades probablement el 1794, però publicades per primera vegada el 1839-1840 en l'edició de les seves *Obras*–, i després van ser traduïdes per José Luis Munárriz i publicades en quatre volums entre 1798 i 1801. Sens dubte, es van convertir en l'obra de Blair més difosa en castellà, en bona part pel fet de ser assenyalada com a obligatòria en les càtedres d'Humanitats, fins que la va substituir el tractat de Gómez Hermosilla del 1826, al qual ens referirem més endavant.⁴⁴ Les lliçons de Blair eren una recopilació feta a partir de la seva pràctica docent, i en bona part suposaven un compendi de les doctrines de l'escola escocesa en l'àmbit de l'estètica, de Francis Hutcheson (1694-1746) a Edmund Burke (1729-1797), autors que van ser difosos aviat a Catalunya, el primer per Antoni Capmany en *La filosofía de la elocuencia* (1777), i el segon considerat per Aribau en *El Europeo* autor de referència.

L'obra de García de Arrieta inclou el tractat de Dionís d'Halicarnàs i una traducció de l'obra de Longí *Sobre el sublim*. A més, hi trobem referències a autors de l'*Encyclopédie*

44. Sobre aquest aspecte, v. Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España*. Edición de Modesto Sanemeterio. Madrid: Matter et Magistra, 1962, p. 82 i seg. També, Paul D. ABBOT, «The influence of Blair's *Lectures* on Spain», *Rhetorica*, vol. VII, p. 275-289; Inmaculada URZAINQUI, «Batteux español», en Francisco LAFARGA (ed.), *Actas del Coloquio Imágenes de Francia en las letras hispánicas*. Barcelona: P.P.U., 1989, p. 239-260; Andrés SORIA OLMEDO, «Notas sobre Hugo Blair y la retórica española en el siglo XIX», en *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*. Vol. 3. Granada: Universidad de Granada, 1979, p. 363-388. Pel que fa a la influència de Blair sobre Jovellanos, n'hi ha prou de consultar els seus *Diarios*, concretament l'anotació del dia 12 de gener de 1794, en què referint-se a les classes que havia de donar al Real Instituto Asturiano de Náutica y Mineralogía, apunta: «Preparación para las lecciones de Gramática general. Blair y Condillac serán mis guías», V. Gaspar Melchor de JOVELLANOS, *Diarios*. Edición de José Caso González. Barcelona: Planeta, 1992, p. 157.

francesa, com Marmontel (1723-1799) o La Harpe (1739-1803). Aquest darrer era un antic volterrià convers a la religió i va ser un referent constant per a un crític com Mañé. García de Arrieta dedica el tercer volum de l'obra a la poesia dramàtica i a la comèdia. En línies generals, el text preparat per Arrieta es decanta cap a una estètica més aviat neoclàssica, malgrat la inclusió de l'obra de Longí, mentre que el tractat de Blair justifica el teatre isabelí, la poesia d'Ossian, de la qual l'autor escocès va ser un gran defensor –amb la publicació el 1763 de la seva *Critical dissertation on the poems of Ossian, the son of Fingal*– o la novel·la moderna. La defensa de la sublimitat, en la línia de Burke, i de l'emocionalisme –Shaftesbury, Hucheson–, són els temes clau en la influència dels escocesos sobre el pensament de Kant, primer, i de Schiller, més tard, i assenyalen clarament cap a les posicions romàntiques, tot i que cal reconèixer que és, encara, una obra romàntica. És per això que un text de concepció neoclàssica com *El arte de hablar en prosa y en verso*, de José Mamerto Gómez Hermosilla, inclou suggeriments de Blair.⁴⁵

L'obra d'Hermosilla, que va ser nomenat secretari de la Inspección General de Estudios, ja hem dit que va prendre el relleu com a text oficial de la traducció que Munárriz va fer de l'obra de Blair. Però en un moment en què l'estètica neoclàssica ja no era ben bé la mateixa, perquè havia incorporat una atenció més elevada als aspectes sentimentals. Des del punt de vista dramàtic, però, el model continuava sent Moratín, de qui Hermosilla incloïa el seu pròleg a *La comedia nueva*. Aquesta obra, objecte de burla de la joventut intel·lectual madrilenya, com ens recorda Mesonero Romanos en les seves memòries,⁴⁶

45. Pel que fa a l'estudi i catàleg de les poètiques de l'època, v. Rosa M. ARADRA SÁNCHEZ, *De la retórica a la teoría de la literatura (siglos XVIII y XIX)*. Múrcia: Universidad de Murcia, 1997.

46. Ramón de MESONERO ROMANOS, *Memorias de un setentón*. Edició de Enrique Pastor. Madrid: Tebas, p. 268-271. Aquestes memòries havien aparegut inicialment com a articles en *La Ilustración Española y Americana*, i més tard, el 1880, van ser recollides en volum a la impremta de la mateixa publicació. Mesonero hi traça un bon panorama de la vida cultural de la dèca-

va ser, juntament amb la *Poética* (1827), de Martínez de la Rosa, el paradigma de la literatura oficial de la dècada «omino-sa» i el cant del cigne del classicisme, ja que en els anys següents l'activitat d'Agustín Durán, tant en el famós *Discurso...* (1828), com en la seva edició del *Romancero* (1828-32), van fer avançar la concepció schlegeliana de la literatura apuntada per Böhl de Faber i pels redactors d'*El Europeo*.

No serà fins a l'aparició d'*Emancipación literaria* (1837), de Ribot i Fontserè, que trobem un tractat eminentment romàntic, i combativament antipreceptista.⁴⁷

És un text de dimensions reduïdes, format per cinc lliçons en vers decasíl·làbic i completat per diversos comentaris en prosa, als quals Ribot afegeix, en alguns casos, exemples d'autors moderns. L'obra va adreçada a un lector mitjà i que té una clara voluntat polèmica. Per tant, la intencionalitat de l'obra la distingeix, des d'un principi, dels característics manuals de poètica i retòrica, dels quals més aviat sembla una paròdia. Podríem parlar, doncs, d'una preceptiva antipreceptista, destinada a un públic que no és el de les aules, i on són posats com a models autors que encara no poden ser considerats clàssics. Una provocació en tota regla, que cal relacionar amb la seva pertinença al grup més partidari del romanticisme liberal, el de Covert-Spring, esmentat diverses vegades en aquesta introducció.

La teoria dramàtica que exposa en aquest curiós tractat parteix del lligam entre el teatre i el lloc i el moment en què es

da 1823-1833. D'altra banda, Gómez Hermosilla encara va influir Pere Felip Monlau en els seus *Elementos de literatura o arte de componer en prosa y en verso. Para el uso de las universidades e institutos*. Barcelona: Imprenta y librería de Pablo Riera, 1842. L'obra conté, en apèndix, una versió en vers de l'*Epístola ad Pisonem*, d'Horaci, i de la *Poética*, de Martínez de la Rosa, a més de les *Fábulas literarias*, d'Iriarte, considerades un bon model de versificació. De fet, el llibre és una reproducció dels apunts de les seves classes de literatura. Cal fer notar, doncs, que els textos oficialment adreçats a les aules encara no havien incorporat l'aportació romàntica.

47. ANTONIO RIBOT Y FONTSERÉ, *Emancipación literaria. Didáctica*. Barcelona: Imprenta de Oliva, 1837, p. 44-247 (fragments).

realitza: «Órgano fiel del espíritu de todas las épocas, y de todos los pueblos, no puede producir efectos trascendentales sin acomodarse a las sensaciones que dominan».* D'aquí es desprèn, lògicament, el refús a la universalitat i la intemporalitat de l'estètica classicista. Passa després a fer una defensa de la innovació: «El espíritu del hombre, naturalmente activo y creador, no puede persistir eternamente encadenado a las doctrinas de sus mayores».*

No falten tampoc el qüestionament de les unitats, l'exaltació de Calderón o Shakespeare i la valoració positiva d'Hugo i de Dumas, al costat de Ducange, autor de *Trente ans ou la vie d'un joueur*, un melodrama que va tenir molt d'èxit en els escenaris espanyols. Qualifica aquest teatre de *drama de impresiones terribles*, i en defensa els procediments perquè, segons ell «el clasicismo escribe la moral con débiles tintas, el romanticismo la graba con caracteres indelebles».* D'aquesta manera reivindica la moralitat romàntica davant les veus que acusaven d'immoralitat el nou moviment, i proposa models nous com Ochoa o Espronceda.

En els seus fonaments teòrics aquest petit tractat fa seva la visió relativista típica del romanticisme historicista, però en la línia dels seus companys –el grup d'*El Propagador de la Libertad* i d'*El Nuevo Vapor*–, aposta per un teatre compromès amb el seu temps i es distancia, així, de la lectura conservadora que altres sectors feien de les lliçons dels Schlegel. La diferència fonamental és que Ribot i Fontserè i els seus amics veuen en Dumas i en Hugo uns referents per a un teatre d'arrel social; és a dir, parteixen de la interpretació progressista que aquests dramaturgs havien fet de l'obra de Mme. de Staël i d'escriptors com Schiller. Els autors conversos a les opcions més conservadores van partir, en canvi, de la línia més immobilista plantejada per Manzoni i el grup d'*Il Conciliatore*, que eren la principal font dels redactors d'*El Europeo*. Van haver de recórrer a una simulació notable per obviar tota una part del romanticisme que, de manera força coherent, havia derivat cap a opcions més obertes, i com ja veurem, van haver de reduir significativament les aportacions teòriques de Schiller per acomodar-lo a un pen-

sament que es va tornar, progressivament, retrògrad i d'un clericalisme absolutament ranci.

D'altra banda, i tornant a Ribot i Fontserè, resulta inevitable comparar aquesta obra amb el seu pròleg a *Cristóbal Colón* (1840), al qual ens hem referit en el primer apartat de l'estudi introductorí. Els anys que van d'un text a l'altre són clau, en l'evolució del romanticisme, tal com ja hem apuntat. Però, a més, allò que més els caracteritza és la constatació d'un fracàs, el del model teatral en què creia l'autor el 1837, en un moment en què des de França arriben fonamentalment melodrames que han dut al límit les llibertats dels autors romàntics, justament quan el moviment va de mal borràs. En la dècada dels quaranta, la *batalla romàntica* ha perdut la virulència, i només Víctor Balaguer i els seus fidels mantenen les posicions combatives de la dècada anterior. Com és de rigor, l'acceptació generalitzada d'alguns preceptes romàntics havia fet perdre força al moviment i n'havia neutralitzat els aspectes més trencadors. La situació política de la Catalunya de l'època hi va acabar d'ajudar. La burgesia local volia quietud per fer negocis encara que fos a costa de deixar l'ordre públic en mans de les institucions d'un Estat progressivament centralitzat i centralista.

Cal situar en aquest context les aportacions de Milà i Fontanals en el seu *Compendio del arte poética*, del 1844, on distingeix les dues escoles dramàtiques, la de la *tragedia arreglada*, i la del *drama històric*.⁴⁸

La primera és representada per la tragèdia escrita des del Renaixement, i en aquest sentit, l'autor pot valorar Shakespeare per sobre dels tràgics francesos del neoclassicisme. No dubta a qüestionar el rigor de les unitats. I de fet, clarament s'inclina pels qui s'allunyen de les *tragedias arregladas*, i es manifesta favorable a l'*escuela històrica*. Tanmateix, un cop ha defensat el drama històric com a més raonat, no fa el mateix amb altres formes teatrals escrites sota la seva influència. Els models són

48. Manuel MILÀ Y FONTANALS, *Compendio del arte poética*. Barcelona: Imprenta de D. J. M. de Grau, 1844, p. 134-138.

Shakespeare, Schiller i el teoritzat pels germans Schlegel o Manzoni, i en canvi no ho és el romanticisme «que con su nombre o con otro cualquiera se complace en acumular escenas escandalosas, diviniza las más viles pasiones, predica las funestas doctrinas del fatalismo, se empeña en desterrar dos virtudes sin las cuales no puede existir felicidad entre los hombres: el arrepentimiento y la resignación».*

Fixem-nos com, en aquest cas, els criteris ja no són estètics sinó morals. En la distinció entre les dues escoles Milà s'havia servit de la discussió dels diferents punts de litigi en el debat del teatre romàntic. Però quan es tracta de valorar una determinada forma de romanticisme –el francès–, deixa de banda el fet que ell mateix sigui proper a les aportacions de la nova escola, i passa d'una discussió estètica a la simple condemna moral. El judici de l'obra literària queda, així, subordinat als preceptes religiosos cristians. Milà va conèixer tant l'obra estètica de Hegel i d'alguns dels seus escoliastes, com Friedrich Vischer, com la d'alguns pensadors de l'escola eclèctica francesa de Victor Cousin –traduït per Milà el 1848– o Jouffroy, però no va acceptar l'idealisme poc cristià que hi percebia i va evolucionar, amb els anys, cap a l'estètica tomista, la difusió de la qual va continuar Torras i Bages.⁴⁹

En la mateixa línia se situa Coll i Vehí en els seus *Elementos de literatura* (1856). Coll era un altre convers que trobava que el teatre no s'havia d'adreçar als sentits, igual que Mañé i Flaquer en els seus articles al *Diario de Barcelona*. Per a Coll:

49. Sobre l'evolució de Manuel Milà i Fontanals, v. els estudis de Manuel JORBA: *Manuel Milà i Fontanals en la seva època*. Barcelona: Curial, 1984; *L'obra crítica i erudita de Manuel Milà i Fontanals*. Barcelona: Curial: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1989, i *Manuel Milà i Fontanals, crític literari*. Barcelona: Curial: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1991. V. també Norbert BILBENY, «Una meditació sobre l'estètica de la Renaixença» i «Milà i Fontanals i l'Estètica». A Norbert BILBENY, *Entre Renaixença i Noucentisme. Estudis de filosofia*. Barcelona: La Magrana, 1984, p. 17-41.

El teatro moderno ha incurrido en semejante extravío, contribuyendo no poco a estragar el gusto del público, que muchas veces ha confundido la sensación con el sentimiento.*

I després de citar A. W. Schlegel i Mme. de Staël, recorda a V. Hugo que «no todo lo característico puede admitirse en el teatro» i passa a citar el Schiller que considera el teatre una institució social destinada a guiar la vida civil dels pobles. La crítica a la defensa que feia La Harpe de la unitat de temps acaba de situar l'obra de Coll en el deixant del romanticisme schlegelià. D'altra banda, Coll esmenta Hegel, en la referència al nombre d'actes, com a valedor de la distribució tripartida del drama. En la seva definició de tragèdia, es veu obligat a fer una distinció que té en compte la tradició del teatre espanyol, l'obra de Shakespeare «y las más modernas que han imitado estos ejemplos», que anomena *dramas trágicos*, per oposar-los a les formes clàssiques o classicistes de tragèdia. Novament insisteix en la valoració positiva de Schiller davant dels abusos del teatre francès, i acaba constatant que «en el día empiezan a ser bastante conocidos, bien que por medio de traducciones, Shakespeare y Schiller».*

El manual de Coll i Vehí va ser un dels que van gaudir d'una difusió més àmplia al llarg del segle, com a conseqüència d'haver estat adoptat com a text oficial per la majoria dels instituts d'ensenyament mitjà d'Espanya.⁵⁰ L'èxit de l'obra explica l'aparició d'una versió abreujada amb el títol de *Compendio de Retórica y Poética o Nociones elementales de Literatura*, impresa a Barcelona el 1862. Tot i que la seva visió del debat clàssic-romàntic tendeix a l'eclecticisme, les referències als autors romàntics són profuses, i entre els teòrics citats destaquen Kant o Hegel, al costat d'A. W. Schlegel, o els inevitables Blair i Marmontel, pel que fa a l'aportació classicista. Els seus *Diálogos literarios*, del 1866 –Juan Bastino e Hijo, Barcelona– tenen menys interès per a nosaltres, pel fet de centrar-se, sobretot, en

50. JOSÉ COLL I VEHÍ, *Elementos de literatura*. Madrid: Rivadeneyra, 1856, p. 266-299 (fragments).

els aspectes orals del llenguatge i la seva implicació en les qüestions de mètrica.

El valencià Josep Vicent Fillol, doctor en medicina i cirurgia i catedràtic de *Literatura general y española* a la Universitat de València, havia publicat abans del *Curso de literatura general y especialmente española*,⁵¹ uns *Ensayos poéticos sobre la Estética y Oratoria*, el 1853, en què feia una decidida defensa de l'idealisme i l'espiritualisme literari en la línia de Cousin, amb referències habituals a Alberto Lista i Gil y Zárate. Per tant, es movia en el *término medio* predicat per aquests intel·lectuals castellans sobretot a partir de la dècada dels quaranta. Aquesta és la línia que es prolonga en el seu *Sumario de las lecciones de un curso de literatura general* (1861), del qual el *Curso...* és una segona edició ampliada. Segons Rosa M. Aradra: «la obra nace a partir de los manuscritos tomados por un alumno de este profesor en sus clases de la Universidad, corregidos y dados a la imprenta después».⁵² L'autor hi presenta una crítica del sensualisme i del materialisme i, des d'aquesta perspectiva, assumeix la valoració que Alberto Lista va fer del romanticisme com a moviment que permet que, en nom seu, es faci una literatura que atempta contra el decòrum i la moral. Com diu Fillol: «negada la autoridad, todo problemático, sin nada cierto ni seguro, y falseados los sentimientos del corazón humano, no hay monstruosidad que no encuentre partidarios y acérrimos defensores».*

Així doncs, no és estrany que trobi que l'escena és la institució ideal per a la moralització del públic, encara que el públic és vist com un element distorsionador en la seva demanda d'espectacles *sensualistas*, que, segons l'autor, no contribueixen a *mejorar sus costumbres*. Amb aquestes reflexions, el preceptista s'aproxima a un tema d'actualitat, el dels continguts del teatre, el problema de la moral, vinculat al del model dramàtic

51. José Vicente FILLOL, *Curso de literatura general y principalmente española*. València: Imprenta de *La Opinión*, 1865 (2a ed.), p. 17-330 (fragments).

52. V. R. M. ARADRA, *op. cit.*, p. 248-249.

adequat per evitar el melodramatisme fàcil i poder bastir obres d'un contingut *literari* més sòlid. Resulten també força interessants les reflexions que Fillol fa sobre el drama, considerat com la forma més adient per captar la societat de l'època, fet que explicaria, segons ell, l'èxit de què gaudeix. El drama comporta la mescla de continguts tràgics i còmics, i estalvia a l'espectador l'*horror* que caracteritzava sovint l'antiga tragèdia. A més, el favor dels auditoris fa que la *especulació material* que guia les empreses el prioritzi davant d'altres gèneres.

Pel que fa a les unitats, Fillol considera que només la d'acció té fonament en la *naturalesa*, mentre que les altres li semblen excessivament rigoroses i inversemblants. Així i tot, la valoració negativa de l'obra de Shakespeare indica clarament els límits de la seva *aproximació* romàntica. En molts aspectes, l'obra del valencià sembla una reformulació d'un classicisme que té el correlat necessari en la concepció idealista i moralista de la literatura. Des d'aquest punt de vista, és una bona mostra de l'eclecticisme de l'època, que pretenia integrar algunes propostes romàntiques però llimant-ne els caires més tallants i evitant sempre les conseqüències revolucionàries que comportava el moviment, i que suposaven, sobretot, una irrupció de formes de realitat en l'escena que ja anticipaven el triomf posterior del realisme. No sorprèn, doncs, la cantilena contra el *sensualisme* que entonen, amb reiteració, els sectors socialment més conservadors.

L'obra de Josep de Manjarrés està estructurada, com era habitual en altres textos d'aquestes característiques, en forma de diàleg entre diversos interlocutors.⁵³ En aquest cas, però, sembla que el nom dels literats de l'obra pot respondre a personatges reals. I així, el dramaturg francès anomenat Alejandro, que defensa l'ambientació històrica en els drames que tenen per objecte la passió, fa pensar en Dumas, mentre que D. Mariano podria ser Larra, i D. Patricio, Patricio de la Escosura. Hi ha encara un quart personatge desconegut i un Curioso

53. José de MANJARRÉS, *El arte en el teatro*. Barcelona: Imprenta de J. Jepús, 1875, p. 242-255 (fragments de l'article XVI).

que sent parlar els escriptors dramàtics, i que sembla identificar-se amb el mateix Manjarrés. No és una preceptiva literària en el sentit estricte, sinó que més aviat caldria considerar-la un tractat de declamació, com el de Bastús o el de Sebastià Carner, amb moltes pàgines dedicades als aspectes tècnics de la representació, i en aquest sentit, resulta força original. Tanmateix, el fet que concedeixi més espai que Bastús o Carner a la reflexió estètica ens ha dut a situar-la al costat de les poètiques i les retòriques.

L'autor presenta la discussió sobre la definició, els límits o l'abast del drama, la tragèdia i la comèdia. Defugint l'acumulació de citacions d'autoritats i l'estil enfarfegat dels manuals de l'època, tracta els aspectes que ja trobem habituals, com el de la moral i el teatre, una qüestió recurrent en els textos del segle XIX sobre teatre. D. Mariano i D. Patricio acaben concordant en la idea que el teatre «si no corrige las costumbres, puede al menos suavizarlas», un cop ha quedat clar que «no es tan bueno como sus amigos le han pintado, ni tan perjudicial como sus enemigos le han supuesto». Després és D. Alejandro qui justifica el drama històric tot defensant la idea segons la qual la confusió i l'anivellament social dels temps moderns fan inversemblants les trames més passionals, i acaba amb un exemple conclouent: «[...] cuando la mujer a quien amo me engaña, sufro algún tiempo. Pero ni la coso a puñaladas, ni muero de pena».* És, justament, en benefici de la versemblança que el desconegut subratlla la necessitat de no tergiversar la història dalt de l'escenari.

Resulten significatives la visió diacrònica que fa derivar necessàriament el drama històric de les insuficiències de la tragèdia antiga, i la identificació dels diversos gèneres, que mostra com el rigor preceptista del neoclassicisme és posat en crisi per deixar pas, fruit del romanticisme i de les necessitats del mercat teatral, a un concepte fluctuant de la forma:

[...] que bien se llame *tragedia o drama histórico o sentimental*, era indiferente, porque al cabo las denominaciones de *comedia* y de *tragedia* no correspondían al significado que en el día a las piezas dramáticas de costumbres, y

a las heroicas, y a las patéticas o sentimentales, esto es, a aquellas en que se ponen en juego grandes pasiones.*

El fil de l'argumentació porta a la reivindicació del gènere tràgic com a forma teatral necessària, un cop sigui depurada d'allò que l'allunya de la naturalesa, és a dir, de la versemblança, ja que «lo ideal no es lo opuesto a lo real sino su purificación». Cal treure-li les «formas materiales del arte griego», per conservar-ne, precisament, l'esperit. Aquest concepte de tragèdia recorda molt el definit per Schiller en les seves últimes produccions. Ara bé, no hem d'oblidar que això és enunciat el 1875, poc abans que Josep Yxart descobreixi el dramaturg alemany i hi trobi un model de tragèdia *moderna*.

Un repàs sumari als temes que més destaquen en els diferents tractats que hem vist ens permet arribar a la conclusió que, exceptuant un text volgudament combatiu com el de Ribot, la majoria de preceptives mostren reticències amb els aspectes més radicals del romanticisme, i sovint es limiten a reformular el classicisme des d'una òptica eclèctica que permet, per exemple, adoptar una postura crítica pel que fa a una aplicació excessivament rígida de les unitats dramàtiques.

Relacionat amb aquesta última qüestió hi ha el problema de les diferències entre la tragèdia i el drama, que en general es resol constatant que les limitacions que imposava la tragèdia neoclàssica han estat superades. Era natural que la nova societat sorgida de la Revolució Francesa i de l'industrialisme no admetés la reducció de la tragèdia a personatges de la reialesa, herois mitològics o grans personatges històrics, ni la proscripció de les morts en escena o la taxativa separació de comèdia i tragèdia. La nova classe ascendent havia impulsat una modificació del concepte de versemblança i de naturalitat, i calia que la literatura dramàtica s'hi adaptés. Ara bé, aquest procés de redefinició s'havia posat en marxa en la segona meitat del segle XVIII. Però durant els anys de la Revolució, es va desvetllar a França un veritable fervor per la Roma republicana, i l'efecte sobre l'escena va ser un retorn a un neoclassicisme estricte que el període napoleònic va refermar notablement. La posterior

confluència del melodrama amb les tècniques obertament trencadores dels autors romàntics francesos va accelerar l'evolució cap a una presència de la realitat objectiva en la literatura i cap a la conversió de l'escena en una mena de fòrum en què els valors i les idees podien ser sotmesos a debat.

Com a conseqüència del que acabem de dir, observem que el principal motiu de preocupació dels tractadistes és la defensa d'un teatre que s'ajusti als cànons, força estrictes, de la moralitat. L'única sortida possible per als sectors més conservadors és la defensa d'un romanticisme alternatiu que recuperi els elements d'idealitat i de defensa de la religió que reivindicava López-Soler a les pàgines d'*El Europeo*. Com veurem en un altre apartat, aquest debat de fons va determinar el tipus de recepció que es va produir dels autors romàntics estrangers.

D'altra banda, és evident que aquestes preceptives formaven part d'un clima intel·lectual que també es percebia en els manuals de declamació, que van tenir una difusió considerable al llarg del segle XIX, i no sempre estaven vinculats a l'activitat docent dels diferents *conservatoris dramàtics*, encara que en fossin els principals destinataris. No tots tenen les mateixes característiques: cal distingir entre els tractats fets per teòrics i les memòries d'actors, en què els còmics transmetien alguns dels coneixements tècnics a què recorrien, o sobretot eren fruit de l'experiència. En l'àmbit hispànic, l'aparició de llibres relacionats amb l'ofici teatral –especialment amb l'ofici d'actor– va ser habitual des de finals del segle XVIII, amb un precedent força significatiu: la traducció d'un fragment de *L'art du théâtre à Madame XXX*, de François Riccoboni (1707-1772), en el capítol XI de les *Memorias literarias de París*, d'Ignacio de Luzán, el 1751, només un any després de la publicació a la capital francesa de l'original. José de Resma va traduir l'obra, completa, el 1783, mentre que el 1798 Santos Díez González i Manuel Valbuena traslladaven de l'italià al castellà l'obra de Lauriso Tragiense –membre de l'Accademia degli Arcadi la identitat del qual ens és desconeguda– *Conversaciones sobre los vicios y defectos del teatro moderno y el modo de corregirlos y enmen-darlos*.

Al costat d'aquests tractats trobem també la traducció del llibre de la cèlebre actriu tràgica francesa Hyppolite Clairon (1723-1803) *Mémoires* (1798), el 1800. Remarquem aquests antecedents, perquè tant el tractat de Riccoboni com la concepció de l'art dramàtic de la intèrpret coincideixen força amb la famosa *Paradoxe sur le comédien* (1830) de Diderot, que a més, pren com a model l'actriu tràgica en el seu text.⁵⁴ I és aquesta manera d'entendre la declamació dramàtica la que defensa Vicenç Joaquim Bastús en el *Curso de declamación*, del 1833, amb reimpressions i reedicions al llarg del segle (1848, 1852 i 1865). Bastús podia coincidir, doncs, amb Diderot sense necessitat de tenir-ne una referència directa, tot i que no es pot excloure que l'hagués arribat a llegir, ja que l'original francès va ser publicat el 1830, després de les quatre revisions que en va fer l'autor des del 1769.⁵⁵ Fos com fos, és molt explícit en el tractament d'aquest punt:

El actor debe aparentar sentir las pasiones con la misma naturalidad y verdad que si estuviera poseído de ellas, pero no es conveniente que las sienta para no verse privado de la facultad de espresarlas.⁵⁶

54. Pel que fa a aquesta obra de Luzán, v. George DEMERSON, «Un aspecto de las relaciones hispano-francesas en tiempo de Fernando VI: Las *Memorias literarias de París*, de Ignacio Luzán (1751)». En *La época de Fernando VI*. Oviedo: Cátedra Feijóo, 1981, p. 250-273. Sobre els manuals de declamació a l'Espanya del XIX, v. la relació que en dona Jesús RUBIO JIMÉNEZ, «El realismo escénico a la luz de los tratados de declamación de la época». En Yvan LISSORGUES (ed.), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*. Barcelona: Anthropos, 1988, p. 257-286. Quant a les referències a la Clairon, v. Philippe VAN TIEGHEM, *Les grands comédiens (1400-1900)*. París: P.U.F., 1967, p. 9-45. A propòsit de les teoritzacions de Riccoboni, en part deutors de les crítiques del seu pare Luigi Riccoboni (1676-1753) al manierisme dels actors francesos *Pensées sur la déclamation* (1738)–, v. Marvin CARLSON, *Theories of the theatre*. Nova York: Cornell University Press, 1984, p. 159-162.

55. V. Denis DIDEROT, «Paradoxa sobre el comediant». En *Ecrits filològics*. Traducció de Santiago Albertí i edició de Francesc Espinet. Barcelona: Ed. 62, 1983, p. 107-159.

56. Vicente Joaquín BASTÚS, *Curso de declamación o arte dramático*. Barcelona: Juan Oliveres, 1848², p. 88. Aquesta edició, ampliació de la del 1833,

En línies generals, Bastús dóna preceptes destinats a preservar l'efecte de la illusió teatral a través de la naturalitat, la versemblança en l'adaptació al personatge i la capacitat de mantenir-se en tot moment dins de l'acció dramàtica. En aquest sentit, és significatiu que defensi la supressió de l'apuntador: «[...] aprenderá el actor su papel como que no hubiese apuntador, pues no debe contar con él, sino para un caso extraordinario» (p. 99), i li recomana que actuï pensant en la quarta paret:

Al paso que un actor no debe olvidar nunca que se halla delante del público, siempre respetable, debe por otra parte figurarse que no existen para él más que las personas que toman parte en la acción; y que en el lugar que ocupaba el telón, se ha levantado un muro que le separa enteramente de los espectadores (p. 101).

El tractadista, que es mou en tot moment dins els paràmetres illustrats, reclama el rigor històric i paisatgístic en la decoració escènica. I en la mateixa direcció que Riccoboni, presenta un inventari força exhaustiu de les diferents passions –hi dedica unes dues-centes pàgines en l'edició del 1848. També lamenta la vaguetat i el recurs a la generalització en què cauen els crítics,⁵⁷ encara que, en aquest punt, sembla fer publicitat indirecta de la seva obra, ja que si els crítics la coneguessin, podrien jutjar més bé les interpretacions dels actors i la posada en escena.

Els altres tractats que trobem durant el segle XIX en l'àmbit català tenen una difusió molt menys limitada i sospitem que un efecte menor sobre la professió teatral. Penso en el *Curso de mímica y declamación*, de Milà, del 1869, o la *Mímica melodramática*, d'Eduard Minguell i Tell, del 1888. En canvi el *Tratado del arte escénico*, de Sebastià J. Carner, de 1890, resulta més in-

va ser realitzada per encàrrec de la Sociedad del Liceo Filarmónico Dramático Barcelonés de Isabel II, que havia nomenat Bastús director de la càtedra de declamació el 8 de març de 1839. En la mateixa data li van atorgar el títol de soci honorari. V. X. FÀBREGAS, *Les formes de diversió...* p. 93-99.

57. V. la tercera edició (1865), segons l'autor «notablemente mejorada», del *Curso de declamación*, de V. J. Bastús, que va aparèixer a la impremta de Salvador Manero, p. 398-99.

teressant, en la mesura que atorga una especial importància al director d'escena. En el *Libro primero* dedicat a *Los directores* passa revista a la situació de la direcció en l'àmbit espanyol i en denuncia els problemes, que es deuen, segons ell, a l'excessiva preocupació econòmica i al fet de ser una funció reservada moltes vegades als primers actors, que exercien de directòrs-empresaris. Carner hi defensa el treball acurat sobre l'actor i sobre l'escenografia, amb l'objectiu de preservar la il·lusió dramàtica.⁵⁸

El criteri segons el qual calia aconseguir el grau més alt possible de veracitat en escena es va anar imposant al llarg del segle, i tant les obres romàntiques com les properes al realisme van afermar la concepció plana, més aviat formulària, de la representació escènica. Així s'explica la traducció per part de Cecilio Navarro d'una obra tècnica com *El teatro por dentro. Maquinaria y decoraciones* (1885), de M. J. Moynet, una de les més rellevants de l'època.

4. LA VALORACIÓ DE SHAKESPEARE

Ja hem vist com Altés i Gurena el 1816 feia referència al dramaturg anglès com a autor de renom. Tanmateix, es tracta encara d'un Shakespeare setcentista, relacionat, per tant, amb les traduccions de Jean-François Ducis que es caracteritzaven per la voluntat de reduir-lo al codi neoclàssic. A Espanya les seves obres van ser conegudes probablement a partir de l'edició de Theobald el 1733, però no va començar a ser valorat fins a la segona meitat del segle XVIII.⁵⁹ I en aquesta mateixa perspec-

58. Sebastián J. CARNER, *Tratado del arte escénico*. Con un prólogo de Francisco de A. Rierola. Barcelona: La Hormiga de Oro, 1890, p. 45-103.

59. A Espanya el primer a defensar el teatre de Shakespeare va ser Francisco Mariano Nifo en la seva polèmica amb Clavijo y Fajardo a propòsit dels *autos sacramentales* i la tradició calderoniana: *La Nación defendida de los insultos del Pensador y sus secuaces* (1764). També va ser valorat per José Cadalso en *Los eruditos a la violeta* (1772), i en el *Suplemento literario*, del mateix any, on Cadalso, a més de relacionar-lo amb el geni de Lope de Vega,

tiva cal situar l'article en dues parts d'un desconegut G. Romo –un text que A. Par considera una de les mostres primerenques de la sensibilitat romàntica hispànica–,⁶⁰ publicat en el *Diario de Barcelona*,⁶¹ en el qual l'autor fa una prudent i matisada comparança entre l'obra del dramaturg anglès i la de Corneille –considerat el menys clàssic dels clàssics francesos–, que és el tipus de teatre que un sector important del món cultural francès de finals del segle XVIII intenta oposar al d'un Shakespeare cada dia més reconegut:

Concluiremos que aunque Corneille sea generalmente inferior a Shakespeare, le aventaja, no obstante, en el talento de juntar diestramente los diversos incidentes de sus dramas y en el arte de hacerlos regulares, mérito poco común, por desgracia, en los poetas. En una palabra, diremos con uno de nuestros mejores literatos, que Shakespeare tenía demasiado ingenio para sujetarse a las reglas del teatro, y que Corneille se hubiera sujetado aún menos si hubiera tenido mayor ingenio. Shakespeare ha sido un gran genio poético; Corneille, un excelente poeta dramático.*

En els primers anys del segle XIX, l'autor anglès també és llegit com a inspirador de les diverses formes de teatre sentimental. Ara bé, el Shakespeare romàntic arriba a través de les famoses *Lliçons de literatura dramàtica* d'A. W. Schlegel i el seu primer difusor hispànic, Böhl de Faber. El 1821 Alberto Lista,

critica les traduccions de Ducis i la que Ramón de la Cruz va fer de *Hamlet*. Leandro Fernández de Moratín, que en la seva estada a Londres (1792-1793) en va conèixer l'obra, també va traduir *Hamlet* i en va redactar una biografia –ambdós treballs van aparèixer el 1798. Els autors de la denominada Escola de Salamanca –Jovellanos, Meléndez Valdés, Cadalso– tenien bons coneixements dels corrents literaris anglesos i estaven al dia pel que feia a la nova valoració del geni de Stratford per part de crítics britànics com Samuel Johnson. V. A. PAR, *Representaciones...*, I, p. 74-75; Ramon ESQUERRA, *Shakespeare a Catalunya*. Barcelona: Institució del Teatre, 1937; Esteve PUJALS, «Shakespeare i les seves traduccions a Espanya: perspectiva històrica». En *Perspectives de literatura anglesa*. Barcelona: Columna, 1994, p. 45-56.

60. Alfonso PAR, *Shakespeare en la literatura española*, I. Madrid; Barcelona: Librería General de Victoriano Suárez, 1935. p. 154-155.

61. G. ROMO, «Literatura crítica. Paralelo entre Shakespeare y Corneille», *Diario de Barcelona*, p. 10 i 12-III-1807, p. 305-307 i 313-315, respectivament.

malgrat alertar contra els perills morals de les noves idees procedents d'Alemanya, valora positivament l'autor anglès. Quan López-Soler revisa l'article de Lista per publicar-lo en *El Europeo*, en suprimeix la condemna del nou moviment estètic i hi deixa els elogis al dramaturg. No és casual que sigui precisament el mateix escriptor que va redactar el famós elogi de Walter Scott, un novellista que, a l'època, era comparat habitualment amb Shakespeare.⁶² José María Blanco White ja havia relacionat els dos autors en un article publicat a *Varietades o Mensajero de Londres* (1-I-1823), i el mateix any Aribau destacava de l'escriptor escocès aspectes idèntics als que s'haurien pogut remarcar del dramaturg anglès:

Sus pinturas son vivas y animadas; reina una verdad admirable en sus descripciones de los usos y costumbres locales; sabe hermanar con la mayor gracia la historia con la ficción, conoce a fondo el corazón humano y posee el arte de inventar caracteres siempre nuevos, de mantener siempre vivo el interés del diálogo, y variar al infinito los cuadros y aventuras.⁶³

Antoni Bergnes de las Casas, en el primer article dedicat a Shakespeare a les pàgines d'*El Museo de Familias* (1839),⁶⁴ re-

62. V. Patrick CRUTWELL, «Walter Scott». En B. FORD (ed.), *op. cit.*, p. 128-138. Crutwell remarca el paral·lel de les novel·les de Scott amb les obres històriques de Shakespeare, ja constatat a començament del segle XIX. Tot i que el novellista trobava massa elogiosa la comparació, no deixava de reconèixer els deutes que tenia amb el dramaturg, que era, amb Robert Burns, la seva referència més constant: «Shakespeare and Burns were the writers to whom his mind most readily turned, with a confidence that always in them he would find what he wanted, some character or some comment on life which would speak his own conclusions», p. 132.

63. *El Europeo*, I, 27-XII-1823, p. 351. Sobre la recepció de Walter Scott a Catalunya, v. Jaume ROURA, «La Renaixença i Escòcia». En *Actes del Col·loqui Internacional sobre la Renaixença (18-22 de desembre de 1984)*. Barcelona: Curial: Estudis Universitaris Catalans, 1992, p. 353-375. Les referències a Scott apareixen a les primeres pàgines. Després, l'autor estudia la influència de la filosofia escocesa a Catalunya.

64. Sense Signar, «Shakespeare», *El Museo de Familias*, II, 1839, p. 381-389 (fragments). Tot i que l'article no du signatura, l'estil –i el fet que Bergnes fos l'editor, l'inspirador i el redactor principal d'*El Museo de Familias*– induïen a pensar que n'era l'autor.

prèn aquesta idea i considera les seves obres com a novel·les o cròniques en escenes. Així i tot, no creu que el teatre de Shakespeare s'oposi a l'antic de manera deliberada, ni que constitueixi, doncs, un sistema coherent – «[...] no reconoce otro sistema que su numen, y pone a la vista del espectador una serie de hechos más o menos apartados uno de otro [...]».* I malgrat que subratlla el mèrit de les seves creacions, que veu superiors a les de la tradició espanyola, es distancia de la idolatria en què han caigut, al seu entendre, els crítics anglesos. Segons Bergnes, Shakespeare és l'expressió del geni anglès i no li sembla que pugui ser comparat amb Homer o amb Sòfocles, ja que el troba fill de la barbàrie medieval. Tot i això, no pot evitar-ne l'elogi, encara que no l'aconsella com a model per al teatre de l'època.

En aquest punt discrepa de la valoració militant que n'havia fet, uns anys abans, Covert-Spring des d'*El Catalán* (25-IX-1835).⁶⁵ El polemista veia la grandesa de Shakespeare en la seva capacitat per a «despojar al hombre y a la sociedad de todos sus adornos, distinguirlos profundamente, sin privarlos de su brillo, penetrarlo y comprenderlo todo».* És per això que troba, en allò que l'autor anglès té de vital i *realista*, l'estímul per als artistes que han d'expressar la bellesa del temps convulsos que viuen. Segons Covert-Spring, la força de Shakespeare té l'origen en el fet de saber acarar-se amb la realitat sense la coacció de la retòrica –a la qual recorreria un versificador, terme que l'articulista oposa al de poeta. Justament són els aspectes de l'obra shakespeariana que provocaven les reticències de Bergnes els que havia valorat positivament Covert-Spring, el qual també subratlla el valor de la bellesa clàssica, però la considera pròpia d'un moment diferent de l'evolució històrica.

En els articles de Bergnes i Covert-Spring, hi veiem expressats els termes entre els quals es va moure la recepció del dramaturg anglès: d'una banda, el creador de fantasia extraordinària, un home d'imaginació desbordant que també era ca-

65. Joseph Andrew de COVERT-SPRING, «Shakespeare y la nueva escuela», *El Catalán*, 25-IX-1835, p. 1.

paç d'aprofundir en l'estudi de la naturalesa humana; de l'altra, l'autor que, mesclant elements grotescos i sublims, permet que la realitat arribi a l'escenari amb tota la complexitat. Els diferents lectors de Shakespeare van remarcar més un aspecte o un altre, i això va determinar que les lectures que se'n van fer arribessin a ser antitètiques. Sobretot perquè, en allò que Bergnes anomenava *caos* de l'obra shakespeareana, hi havia un germen potencialment revolucionari, tant des d'un punt de vista estètic com, en última instància, moral. L'accentuació d'aquest component, que coincidia amb algunes de les llibertats imposades pel melodrama, va ser una característica del romanticisme francès.

A partir de la segona meitat del segle XIX, la recepció del dramaturg anglès va perdre el component polèmic que havia tingut en els anys del debat romàntic. Ja hem vist com era presentat com a model en preceptives de tanta difusió com la de Coll i Vehí, i, a més, era exaltat sense palliatius per Milà, que, ell sí, el comparava amb Sòfocles, tot considerant aquests dos autors com els creadors de *los dos tipos del drama serio*.⁶⁶ Cal recordar que van ser actors italians, com Ernesto Rossi, qui van portar a l'escena espanyola les obres més famoses de Shakespeare —*Otelo*, *Macbeth*, *Romeo y Julieta*, *Hamlet*— el 1864. El van seguir Adelaida Ristori o Tommaso Salvini, portant versions successivament revisades per Leoni i Carcano. Si bé les versions italianes no excel·lien, eren molt superiors a les refoses sol·licitades per actors espanyols com Valero o Vico, que destruïen Shakespeare a força d'espanyolitzar-lo. L'afany proselitista de Rossi el va portar a donar una conferència sobre *Hamlet*, el 3 d'agost de 1868, en què analitzava l'obra i explicava la lectura que, com a actor, feia del personatge.⁶⁷

66. Manuel MILÀ Y FONTANALS, *Teoría literaria* (1869). En *Obras completas*, V. Barcelona: Librería de Álvaro Verdaguer, 1893 I, p. 247. Compara les seves obres amb l'èpica i en destaca la capacitat per unir, tot contrastant-ho, «lo cómico con lo trágico, lo grotesco con lo horrible». V. també, A. PAR, *Representaciones...*, I, p. 348-349.

67. V. Ernesto Rossi, *Quarant'anni di vita artistica*, II. Florència, 1889, p. 331. L'actor italià hi fa referència a la presentació en el Prado Catalán, el

Aquells també van ser els anys de traduccions—més nombroses de la seva obra. I així, el 1868 Salvador Manero va demanar a Francisco José Orellana i a Gaietà Vidal i Valenciano un volum d'obres de Shakespeare per a la col·lecció del «Teatro selecto antiguo y moderno, nacional y extranjero» que ells dirigien.⁶⁸ La seva influència en els autors castellans es concreta en les obres de Ventura de la Vega —*La muerte de César* (1863)— o de Tamayo y Baus, que el va convertir en personatge d'*Un drama nuevo* (1867). Pel que fa a la literatura teatral catalana, n'hi ha prou de recordar el cas de Balaguer i Guimerà, que s'hi acosten, sobretot el primer, quan es plantegen la necessitat d'introduir la tragèdia en les lletres del país.⁶⁹ És indubtable que en aquells anys el dramaturg anglès va esdevenir un model per al nou concepte de tragèdia que, des de la dèca-

1866, d'obres com *Amleto*, *Otello* o *Guglielmo Shakespeare* —aquesta última, de Gualtieri. Rossi va tornar a Barcelona el 1875, però hi va obtenir un èxit escàs. En canvi, les seves actuacions en el Teatre Principal, el 1884, van aconseguir un gran acolliment. V. també A. PAR, *Representaciones...*, I, p. 348-349.

68. Es tracta del volum IV, i inclou sis obres de Shakespeare, dues de les quals són traduccions de Moratín, com la ja esmentada de *Hamlet*, i una de *Ricardo III*, a més d'*Otelo*, *El mercader de Venècia*, *Romeo y Julieta* i *Macbeth*. Francisco José de Orellana no estalviava elogis al dramaturg a les «Notas al teatro inglés. Observaciones preliminares»: «Los más de los poetas ingleses quieren imitar a Shakespeare, pero es en vano: la espontaneidad, y más aún la profundidad de las concepciones de este grande hombre se escapan a los esfuerzos de la observación y del arte». I tot i que afirma que hauria volgut traduir-ne més considera que «el público español, en general, no cuenta entre sus virtudes la perseverancia, y es necesario siempre sacrificar algo al deseo de no cansarle», p. 835. Fixem-nos com en la recepció de l'autor anglès s'ignora el comediògraf. Només Antoni Bergnes s'hi referia en el seu extens article. Sobre aquest projecte editorial, v. Antonio MARCO GARCÍA, «Las traducciones de la colección *Teatro selecto, antiguo y moderno, nacional y extranjero* (1866-1869)», *Livius*, 11, 1998, p. 89-97.

69. *Lo Gay Saber*, XIX, 1-9-1878, p. 304, donava la notícia que Frederic Soler i J. Feliu i Codina «estan arreglant per la escena catalana la tragèdia *Hamlet* del immortal Shakespeare». Ja en la secció «Novas», del núm. II, 15-1-1878, p. 30, donaven notícia de la publicació catalana d'una obra de Shakespeare, *El rei Lear*, que no ens consta que arribés a sortir. Tanmateix resulta simptomàtic aquest interès per traduir Shakespeare al català, just en els mateixos anys en què tenia lloc el debat sobre la necessitat de la tragèdia en la nova literatura catalana.

da dels cinquanta, s'anava definint tant en l'àmbit hispànic com, en general, en altres literatures europees. Shakespeare i Schiller eren els referents inevitables dels crítics i els autors que volien defugir la sentimentalitat fàcil del melodrama i el prosaisme de la comèdia de costums realista.

L'autor del *Hamlet* s'imposava, a més, com a valor inqüestionable, com a clàssic en qui es buscava un sentit moral de l'existència, com va subratllar Pedro Antonio de Alarcón en el discurs d'ingrés a la Real Academia Española el 1877.⁷⁰ I en la commemoració del segon centenari de la mort de Calderón, el 1881, se'l compara amb el dramaturg castellà com a gran autor perfectament acceptat. Menéndez Pelayo no li estalvia cap elogi en l'«Advertencia» a la traducció de drames shakespearians publicada per la Biblioteca Arte y Letras d'aquell mateix any.

Precisament, a aquest text del crític i historiador santanderí, hi fa referència Josep M. Quadrado en el pròleg del seu *Dramas de Shakespeare*, aparegut a Palma el 1886.⁷¹ Tanmateix, l'escriptor mallorquí no veu només mèrits en l'obra de l'anglès, i deplora, per exemple, que sovint no respecti la unitat d'acció. Arriba a esmenar-ho en *Macbeth*, justament per refer aquest aspecte i per suprimir metàfores que ell considera deutores de l'*euphism*. Assegura que només coneix la traducció castellana de Menéndez Pelayo, però també declara que no té els escrúpols que van dur el polígraf castellà a no afegir res de collita pròpia al text traduït. Per consegüent, defensa el dret a assajar una versió de l'obra diferent de l'original, que justifica, en aquest cas, per la necessitat de preservar «las condiciones dramáticas contra las cuales, más que contra el estilo, ha pecado el gran genio».* Resulta curiosa aquesta actitud de Quadrado, si tenim en compte que llavors Shakespeare ja semblava un autor plenament integrat en el cànon literari dels escriptors peninsu-

70. Pedro Antonio de ALARCÓN, *La moral en el arte*. Madrid, 1877. Extreiem la referència de l'article d'E. PUJALS, *op. cit.*, p. 51.

71. JOSÉ M. QUADRADO, «Introducción», pròleg a *Dramas de Shakespeare (Macbeth, Medida por medida, El rey Léar)*. Palma de Mallorca: Imprenta de Viuda e Hijos de P. J. Gelabert, 1886, p. 1-4.

lars. Potser cal atribuir-la al fet que el crític mallorquí era molt conscient del caràcter fortament narratiu de l'obra shakespeariana, que, tal com hem comentat, va ser l'aspecte més aprofitat per Hugo o Dumas i que també va influir en el melodrama. Per això, una cosa seria el Shakespeare llegit i meditat per un públic preparat, culte, i una altra de molt diferent l'ús que podia fer de les seves obres l'escena de l'època.

La truculència de les trames de Shakespeare podia ser accentuada per tal d'enlluernar un pati de butaques àvid d'emocions fortes. Pensem, ara, en l'adulteració que va patir *Ricard III* des dels anys trenta, amb l'afegit d'una versió redactada per Ducis, titulada en la traducció castellana *El rey Juan*, la qual, confluint amb una refosa de Delavigne, va donar lloc, segons Alfons Par, a «una serie de *Ricardos*, *Eduardos* y *Juanes* en los que varían las proporciones originarias y las añadidas en cada compuesto, sin que éste deje nunca de responder a un rey tirano que mata a sus sobrinos». Quan Jaume Piquet es va fer càrrec del teatre Odeon, el 1873, aquesta mena de transformacions van trobar un escenari adequat a Barcelona, i van acabar inspirant l'empresari i autor, que el 22 de setembre de 1878 presentava *¡La venganza de Romeo!*, peça seva en cinc actes i nou quadres, continuació de la versió mateixa de *Julieta y Romeo*, estrenada pocs dies abans, el 15 de setembre de 1878.⁷²

5. LES FIGURES DEL TEATRE ROMÀNTIC EUROPEU

Ja hem pogut comprovar com la difusió dels corrents romàntics està vinculada estretament a uns noms que en són la referència immediata. Ara bé, convé no oblidar unes quantes qüestions que ajuden a precisar-la:

Un autor pot ser valorat des de perspectives diverses, o bé se'n pot apreciar un determinat període i no un altre. És el cas

72. V. A. PAR, *Representaciones...*, II, p. 115.

de Friedrich Schiller i les diferents lectures que es fan de la seva obra dramàtica i teòrica al llarg del segle, des de l'article d'Aribau fins a les reflexions d'Yxart.

El reconeixement literari d'un dramaturg no comporta una valoració també positiva des d'una perspectiva política o moral. Sovint la crítica es manifesta més contra els mals imitadors que contra el mateix autor. Hugo o Dumas són un bon exemple d'aquesta actitud, i són considerats clarament com a caps d'escola, sens dubte pel caràcter obertament programàtic d'alguns dels seus textos.

En algun cas, la recepció de l'autor ve determinada pel gènere amb què se l'identifica. És el cas de Delavigne, un dels dramaturgs més representats a la Barcelona de l'època i que és jutjat, abusivament, en funció del melodrama.

Ara veurem quins són els referents literaris que van actuar en la recepció del romanticisme a Catalunya i des de quins punts de vista són acceptats o rebutjats en el procés d'assimilació de les idees romàntiques que hem vist en l'apartat segon d'aquest estudi introductori.

Schiller

Si bé el Schiller de l'*Sturm und Drang* va arribar aviat a Barcelona, la veritat és que la seva obra va passar inadvertida entre l'allau de melodrames francesos. No és estrany, doncs, que els articles d'Aribau en *El Europeo* sobre aquest escriptor ens el presentin, bàsicament, des d'una perspectiva il·lustrada, tant pel que fa als treballs triats, com sobretot, quant a l'orientació adoptada per l'articulista.⁷³ De fet, Aribau matisa algunes de

73. Sobre aquesta primera recepció de Schiller, v. Antoni MARÍ, «El romanticisme a Catalunya». En *Actes del Col·loqui sobre el Romanticisme...*, p. 101-112. Aribau glossa els assaigs sobre la tragèdia que Schiller va publicar a la revista *Neue Thalia* el 1792: «Sobre el fonament del plaer en les coses tràgiques» —«Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen»— i «Sobre l'art tràgic» —«Über die tragische kunst». Aribau va conèixer l'obra de Schiller a través de traduccions italianes Cf. Hans JURETSCHKE, «La

les idees de l'alemany i considera el plaer que ofereix l'espectacle de la tragèdia el més elevat a què es pot aspirar en l'art dramàtic. El caràcter eminentment filosòfic del text fa que Aribau hagi de començar per definir el concepte d'estètica, que era una novetat per a la majoria dels seus lectors, i es vegi obligat a declarar que té per objectiu difondre unes hipòtesis que podien ser contrastades amb les de Burke, un nom que dóna per conegut dels lectors. Des d'aquest punt de vista, la seva exposició de la teoria schilleriana del patètic i el sublim és força didàctica, tot i que no entra a fons en la relació que es pot establir entre Schiller i Kant.

Els textos de Schiller objecte de glossa són anteriors al 1793 i tenen poc a veure, per tant, amb el preromanticisme i el romanticisme del dramaturg. Així doncs, seria erroni veure en les referències a Schiller, habituals a les pàgines d'*El Europeo*, un coneixement profund de l'evolució d'aquest autor. Entre altres raons, perquè la constant identificació entre cristianisme i romanticisme que podem trobar en la publicació es contradiu amb la valoració que, més d'una vegada, el creador germànic va fer del món clàssic, des del poema sobre els déus grecs –*Die Götter Griechenlands* (1788)– fins a peces com *Die Braut von Messina* (1804).

La lectura *il·lustrada* d'Aribau,⁷⁴ cal relacionar-la probablement amb la recepció preromàntica de l'obra de Schiller que trobem en la literatura francesa, en què l'autor alemany havia estat vist com un model per a una nova tragèdia; una recepció que, sens dubte, va exercir una influència important en autors trágics com Pierre Lebrun (1785-1873) i la seva *Marie Stuart* (1820), o Alexandre Soumet (1788-1845) i la seva *Jeanne d'Arc* (1825). Uns anys abans Sébastien Mercier (1740-1814) havia

presencia alemana en el despertar catalán del siglo XIX». En *Actes del Col·loqui Internacional sobre la Renaixença...*, p. 335-352.

74. Buenaventura Carlos ARIBAU, «Estética. Teoría de Schiller sobre la causa del placer que escitan en nosotros las emociones trágicas», *El Europeo*, núm. 2, 14-I-1824, p. 35-41; «Estética. Ejemplos en que Schiller apoya su teoría sobre la causa del placer que escitan en nosotros las emociones trágicas», *El Europeo*, núm. 3, 24-I-1824, p. 76-81.

posat Schiller com a referent al costat de Shakespeare o Calderón, i Benjamin Constant va redactar un pròleg a la traducció francesa del *Wallenstein* (1808) que apuntava cap a un programa de regeneració dramàtica. Recordem que el text de Constant és rigorosament coetani de les famoses lliçons sobre art dramàtic impartides per A. W. Schlegel a Viena. No va ser fins a l'aparició de la traducció de Barante del teatre schillerià –*Théâtre* (1821)– que el dramaturg alemany va començar a ser vist com a clarament romàntic, fins al punt que Dumas va incloure manlleus del *Don Carlos* en la seva polèmica *Henri III et sa cour* (1829). Insistim, per tant, en el fet que el Schiller d'*El Europeo* no és encara ben bé romàntic, tot i ser percebut com un autor nou que no podia ser reduït de cap manera al neoclassicisme més rutinari.

La visió posterior de l'obra de Schiller insistirà en la darrena etapa de la seva producció, en la qual va assolir una bona síntesi entre el model de teatre neoclàssic i la renovació romàntica a partir de la lectura de Shakespeare. La seva proposta dramàtica, en la mesura que es distanciava del melodramatisme del teatre francès, va ser vista com una opció alternativa a la que representaven Hugo o Dumas, autors que, d'altra banda, havien trobat també en Schiller més d'un motiu d'inspiració. El text de J. M. Quadrado és una bona mostra del que acabem de dir.⁷⁵

Per al crític mallorquí, els autors alemanys com Schiller duïen el germen de la reedificació, oposat a la llavor revolucionària que troba en els creadors de l'escola francesa. En un article ple d'observacions agudes, fa un repàs de la biografia i l'obra del dramaturg, relacionant *Die räuber* amb Shakespeare o el *Don Carlos* amb Alfieri. Però és l'autor de *Die Braut von Messina* o de *Maria Stuart* qui sembla interessar-li més, és a dir, l'últim Schiller. D'altra banda, cal recordar que *Die Braut von Messina* va tenir un èxit molt notable en el món peninsular, amb una primera traducció anònima del 1828 –*Maria Estuarda*–, una

75. José M. QUADRADO, «Schiller», *La Palma*, núm. 26 i 27, 28-III-1841 i 4-IV-1841, p. 205-208 i 213-217, respectivament.

altra posterior de Bretón de los Herreros –*María Estuardo* (1856)–, la bilingüe en italià i castellà d'A. L. Bruzi i S. Infante de Palacios (1857 i 1859), o una altra d'anònima apareguda a Barcelona el 1866. El motiu d'aquest èxit és clarament politico-religiós, és a dir, d'exaltació del catolicisme i *last but not least*, d'atac a la *pérfida Albión*. Vegem, si no, què en destaca Quadrado: «Jamás Schiller se acercó tanto al catolicismo, ni le hizo triunfar sobre su mezquina religión, como en el cuadro de la conversión de Mortimer».* Uns motius semblants expliquen la rebuda discretíssima de *Don Carlos* a Espanya, traduït tardanament –la primera va aparèixer anònimament a Màlaga el 1860.

Quant a *Die Braut von Messina*, Quadrado destaca l'ús del cor que, segons l'articulista, «se ve empleado, no como coro de ópera, sino como personaje único e ideal cuyas funciones describe Horacio en su *Poética*»,* i acaba constatant que «los caracteres participan de la majestad de Sófocles y del fuego de Shakespeare, aunque no pertenecen a determinada época o nación».* L'observació no pot ser més exacta, i ens dona la dimensió exacta del paper que va representar l'autor d'aquesta obra en els debats sobre el teatre al llarg del segle XIX. Schiller havia teoritzat en el pròleg del seu drama el perquè de l'ús del cor, que responia a la voluntat d'allunyar-se del realisme escènic per remarcar el caràcter convencional de la representació dramàtica. En aquest text, considerat el seu testament estètic, i on concreta més que en d'altres la seva idea del teatre com a institució simbòlica, hi podem trobar la teorització més sòlida que es pot oposar a la dramaturgia romàntica, basada en la voluntat de recrear la realitat sobre l'escenari més enllà de les convencions.⁷⁶

L'efectisme melodramàtic de molts textos romàntics sorgeix, paradoxalment, d'aquesta necessitat de narrativitzar l'escena per encabir-hi els diversos aspectes de la realitat. La con-

76. Sobre la teoria dramàtica de Schiller, v. Lesley SHARPE, *Friedrich Schiller, Drama, Thought and Politics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. També Ilse GRAHAM, *Schiller, Ein Meister der tragischen Form. Die Theorie in der Praxis*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buggesellschaft, 1974.

tenció de Schiller, en canvi, apunta cap a la construcció d'una acció dramàtica interna, en què, de manera semblant al que passava en l'antiga tragèdia, interessin més les raons dels personatges que les seves accions. Schiller obre el camí a un drama que recull la tradició tràgica incorporant-la a la modernitat i que s'allunya de l'efectisme gratuït que amenaçava de buidar, de continguts literaris l'espectacle teatral. Des d'aquest punt de vista, l'obra de l'autor alemany podia ser reivindicada per sectors ideològics diversos, sempre que tinguessin en comú la voluntat de restaurar la *dignitat literària* d'un teatre que, com ja hem apuntat, havia entrat en el camp de les lleis del mercat i, per tant, havia acceptat de ple la subordinació a una demanda molt poc exigent.

La lectura que Milà i Fontanals va fer de l'obra schilleriana⁷⁷ coincideix essencialment amb el que acabem d'apuntar,⁷⁸ ja que destaca com el dramaturg alemany «había adoptado un sistema bastante fijo de composición, formado principalmente por el estudio simultáneo de los griegos y de Shakespeare y en el cual dio un corto número de dramas sino de todo punto perfectos, riquísimos en belleza y en poesía».* Després de distingir el teatre alemany del francès, passa a plantejar-se l'existència d'una presumpta escola alemanya, que creu, tanmateix, que

77. Manuel MILÀ Y FONTANALS, «Teoría dramática. Una oda de Schiller», *Diario de Barcelona*, 25-VII-1854, p. 5308-5310.

78. Sobre aquest text de Milà, v. Manuel JORBA, *L'obra crítica i erudita de Manuel Milà i Fontanals*. Barcelona: Curial: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1989, p. 108. Deu anys abans d'aquest article, en el seu *Compendio de arte poética* (1844), Milà sistematitzava l'aportació de Schiller, i la distància que hi havia entre la seva obra i la dels romàntics francesos, en els termes següents: «[...] el drama histórico, cuyos caracteres acabamos de oponer con la mayor brevedad posible a los de la tragedia arreglada [la tradició neoclàssica francesa], es el practicado por los Shakespeare y los Schiller y legislado por los Schlegel y los Manzoni, no el que con su nombre u otro cualquiera se complace en acumular escenas escandalosas, diviniza las más viles pasiones, predica las funestas doctrinas del fatalismo, forma una ciencia y un código de la desesperación y se empeña en desterrar dos virtudes sin las cuales no puede existir felicidad entre los hombres: el arrepentimiento y la resignación», p. 138.

és inexistent, tot i el repàs d'autors que fa, que el porta a Friedrich Hebbel, de qui destaca l'obra *Agnès de Bernauer*. Es tracta d'un drama històric del 1852, cosa que demostra fins a quin punt Milà estava perfectament al dia. Ara bé, per entendre quin és el model dramàtic que valora cal tenir en compte que es distancia d'altres obres d'aquest autor, presumiblement de *Maria Magdalena* (1844), un drama de contingut realista i de tema *moralment* escandalós –la història d'una pecadora redimida. Milà, doncs, es manifesta favorable a les innovacions que el romanticisme ha aportat al neoclassicisme, però prefereix Schiller o el Hebbel proper a Schiller, de qui valora la contenció i, sobretot, el fet que reinvinqui per al drama «la verdad de sentido y de sentimiento y no la verdad material».*

També en el seu article «Del último clasicismo», en què analitza la visió del món antic per part dels autors moderns –de l'edat mitjana en endavant–, troba en Schiller qui millor expressa l'antiguitat hel·lènica, per molt que sigui considerat un cap de brot de *la nueva escuela poética*, ja que segons ell «los que mejor han adivinado el verdadero clasicismo han sido los que con más originalidad han tratado los asuntos modernos». El dramaturg alemany representa, per a molts crítics i comentaristes del moment –Milà i Fontanals, Mañé–, la possibilitat d'un drama que s'allunyi tant del neoclassicisme com de les formes melodramàtiques i agosarades del romanticisme més radical, i que, alhora, no vagi en la direcció d'un major realisme escènic.

Els articles que Mañé i Flaquer va dedicar a Schiller en el *Diario de Barcelona* van, també, en la mateixa direcció.⁷⁹ Present com a pretext el concepte de patètic de l'autor germànic, escriu contra els que porten aquest patetisme a l'abús amb el to de combat que li era característic:

La representación de la simple pasión es ajena al arte, por común y impotente para alcanzar la nobleza que debe caracterizar la obra artística [...]. Por ello debemos rechazar como antiestéticos aquellos efectos dramáticos

79. Juan MAÑÉ Y FLAQUER, «La crítica y los críticos. Lo patético (Teoría de Schiller)», *Diario de Barcelona*, 19-III-1854, p. 1999-2002 (fragments).

que consisten en el tormento de los sentidos de los espectadores, de la misma manera que rechazamos todo efecto sensual por indigno, por diametralmente opuesto al espíritu artístico.*

L'atac anava dirigit tant al teatre de Dumas (fill) com al melodrama, perquè no hi havia diferències significatives entre l'un i l'altre per a Mañé. Schiller és l'antídot ideal contra els excessos de patetisme que troba en obres com *La Dame aux Camélias*. La valoració positiva de l'alemany s'acompanya, com era habitual, de l'elogi a Shakespeare: aquest és el duo ideal per a Mañé; un duo que s'oposa als textos massa realistes, de la mateixa manera que, diu, Rossini apel·la al nostre intel·lecte sense enervar-nos com fan, amb les «vibraciones largas y crecientes de los instrumentos»,* les obres verdianes.

La delimitació del model és prou clara: es tracta de bastir un teatre que obviï les referències massa directes a la realitat objectiva i que no s'adreci a la sensualitat. Per tant, no resultaven acceptables ni el romanticisme francès ni el realisme, que n'era hereu en més d'un aspecte. Només amb el model desitjat per Quadrado, Milà o Mañé i Flaquer l'efecte subversiu es pot veure neutralitzat i es pot intentar la conversió de l'escena en un instrument de moralització pública. La teoria de Schiller facilitava aquesta concepció, ja que considerava que el teatre havia d'exercir una funció moral en la comunitat. Si els conservadors locals van reduir la idea schilleriana, àmplia, de moral a una altra de molt restringida, gairebé de consigna parroquial, és perquè les limitacions diverses dels grups socials hegemònics del país no els permetien anar més enllà. La por a la revolució els havia ancorat en posicions conservadores que fregaven el reaccionarisme i els impedia de dur a terme un projecte modern de transformació burgesa.

Pi i Margall es va aproximar força a la realitat en la seva anàlisi de la qüestió en els assajos que va publicar a la revista *La América* el 1857, on constatava que:

Prevalcieron desgraciadamente las doctrinas de los Schlegel sobre las de Goethe y Schiller; y ésta es, a nuestro modo de ver, la más importante causa de la gran desviación sufrida por el arte en nuestro siglo... En Schiller y

Goethe era, no obstante, el romanticismo una revolución completa, la identificación de la humanidad y del hombre artista, la transformación del símbolo y el ritmo. Si hubiese logrado bajar al Mediodía de Europa antes que el de los Schlegel, ni las artes plásticas hubieran de seguro abandonado en España la senda abierta por Goya, ni la poesía la trazada por Espronceda y Larra.⁸⁰

Malgrat les matisacions que caldria fer a aquesta interpretació, esbossa una diagnosi encertada, que, probablement, s'hauria de completar precisant que Schiller o Goethe van ser llegits *a partir de* les teoritzacions del germans Schlegel, i amb la voluntat de construir una tradició alemanya de pensament romàntic que pogués ser oposada en bloc al teatre francès. Això explica que homes com Milà o Mañé i Flaquer no tinguessin en compte o no sabessin veure allò que Dumas o Hugo també podien tenir de schillerià.

Les tribunes periodístiques freqüentades per Milà, Piferer, Mañé i Flaquer o Bergnes de las Casas van difondre una lectura favorable del teatre de Schiller. I així, veiem com Bergnes, a través de publicacions com *El Museo de Familias* (1838-1841), primer, o *La Abeja* (1862-1870), més tard, va impulsar la recepció del romanticisme anglès i alemany. Quan Yxart llegeix l'autor de *Maria Stuart*, té tota una tradició exegetica darrere seu, i encara que ell el coneix en la traducció francesa de Gérard de Nerval, ja hi havia una bona mostra de les seves obres en castellà, sobretot amb les aparegudes el 1869 en la col·lecció del «Teatro selecto antiguo y moderno, nacional y extranjero», de traductor anònim i amb notes de Gaietà Vidal i Valenciano, publicades per Salvador Manero a Barcelona. A més de les aportacions sobre l'obra del dramaturg que trobem a d'altres zones de l'Estat.⁸¹ L'interès que el crític tarragoní va

80. Prenem la citació de l'article de H. JURESTCHKE, *op. cit.*, p. 345.

81. V. la relació que en dona Luis Acosta en la seva introducció a Friedrich SCHILLER, *Don Carlos*. Madrid: Cátedra, 1996, p. 129-131. Hi caldria la vinculació Goethe-Schiller establerta en el títol de la majoria d'articles del període 1863-1883. Pel que fa a la descoberta de Schiller per part d'Yxart, es va produir l'estiu del 1876, Cf. Rosa CABRÉ, «Memòria de Josep Yxart: l'home i el crític», introducció en *Obra completa de Josep Yxart, I. El año pasado*

sentir per aquest autor el va du a traduir-ne les obres, a la col·lecció «Arte y Letras», entre 1881 i 1886. En l'últim d'aquests volums va publicar el famós pròleg a *La novia de Messina* a què ens hem referit abans. La traducció d'Yxart és en prosa i a partir del francès,⁸² i el primer volum duia el pròleg «Cuatro palabras del traductor» que incloem en l'antologia.⁸³ En aquest text, després de remarcar el caràcter de «moralista y filósofo, tal vez más que poeta»* de Schiller, subratlla el fet que considerés el teatre una institució moral i en destaca la defensa constant de la dignitat humana i el lliure albir. Allò que sembla interessar més al crític és, justament, aquesta capacitat del dramaturg alemany per plantejar en profunditat el conflicte entre la llibertat i el poder, o la dialèctica entre la raó i els límits morals. I tot això des d'una contenció que reforça la versemblança. I així, referint-se a *Maria Stuart*, diu que «la perfidia e hipocresía de Isabel se trasluce siempre cuando mayor es su generosidad, sin necesidad de confidentiales declaraciones ni de inverosímiles apartes y largos monólogos».*

En parlar de la posada en escena d'aquesta obra per part de la companyia italiana de la Tessero, fa un nou elogi a l'autor alemany:

(1886-1888). Barcelona: Proa, 1995, p. 34-37. Sobre la col·lecció del «Teatro selecto...», v. A. MARCO GARCÍA, *op. cit.*, p. 89-97. Del mateix autor, «Traducciones de teatro italiano en la colección *Teatro selecto...* (1866-1869)». En Luis Federico DÍAZ LARIOS; Enrique MIRALLES (eds.), *Actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del siglo XIX*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1998, p. 213-219. El mateix volum de la col·lecció que incloïa les obres italianes modernes també presentava les alemanyes –volum VII. El text de què partien algunes de les traduccions alemanyes era la versió francesa que va publicar el llibreter-editor Ladvoat entre 1822 i 1823 en els seus vint-i-cinc volums de les *Chefs-d'oeuvre des théâtres étrangers*. Cf. Patrick BERTHIER, *Le théâtre au XIX^e siècle*. París: P.U.F., 1986, p. 41.

82. L'editorial mexicana Porrúa encara publicava el 1984 la versió castellana d'Yxart, amb pròleg de W. Dilthey: Friedrich SCHILLER, *Wallenstein, La novia de Messina*. Mèxic: Porrúa, 1984. Si no vaig errat, es correspon aproximadament amb el volum tercer de la col·lecció «Arte y Letras» (1883).

83. José YXART, «Cuatro palabras del traductor», pròleg a C. F. SCHILLER, *Dramas*. Barcelona: «Artes y Letras», 1881, p. I-VIII.

La patética tragedia de Schiller conmueve aún todas nuestras fibras. ¡Hay tanta verdad, ennoblecida con tan espléndidos atavíos, en aquel altercado sangriento de dos reinas, aguijoneadas por las pasiones esencialmente femeninas: los celos y el orgullo.*

En contraposició, la *Teresa Raquin* presentada pels mateixos actors el porta a opinar sobre el Zola teatral:

[...] realmente en el teatro se hace insufrible la grosera intensidad de observación de aquel insigne autor.

I més endavant conclou sobre la mateixa obra:

donde busques distraerte o la suave emoción estética, hallarás una tortura nerviosa, y una pesadilla que te atosigue por muchos días.^{84*}

En general, però, la base idealista del pensament d'Yxart troba en Schiller la possibilitat d'un model dramàtic que, sense forçar la realitat, sigui capaç d'elevant-la a un estadi de reflexió moral i filosòfica que doti de continguts l'obra, col·locant-la en una posició equidistant entre el reduccionisme retòric del melodrama i la banalització o el plantejament massa determinista en què pot caure el realisme. La tendència schilleriana a construir uns personatges que encarnen idees abstractes és vista com la millor manera de replantejar la tragèdia en termes moderns, és a dir, havent assimilat la lectura romàntica de Shakespeare, però sense perdre de vista el model de tragèdia antiga.

84. José YXART, «El año pasado (1887)». En *Obra completa de Josep Yxart*, I, p. 352. En bona part, Schiller representava el contramodel a les diverses formes de realisme escènic a partir sobretot del cèlebre pròleg *Die Braut von Messina*, com ja havia observat lúcidament Friedrich Nietzsche en *Die Geburt der tragödie –El naixement de la tragèdia–* (1872), on, en parlar del cor tràgic –capítol setè–, es refereix a la concepció schilleriana dient que el dramaturg alemany veu «el coro como un muro viviente tendido por la tragedia a su alrededor para aislarse nítidamente del mundo real y preservar su suelo ideal y su libertad poética». Després Nietzsche conclou: «[...] la introducción del coro es el paso decisivo con el que se declara abierta y lealmente la guerra a todo naturalismo en el arte». Friedrich NIETZSCHE, *El nacimiento de la tragedia*. Traducción y edición de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 1981, p. 75-77.

Potser sense ser-ne conscient del tot, el crític tarragoní suscita un tema que era central en la reflexió europea sobre el drama i la tragèdia, concretat molt específicament en la validesa de la teorització schilleriana sobre els límits del realisme escènic. Un debat que es produïa, sobretot, en la tradició germànica i que es manifestava en la necessitat d'acostar l'aportació de Schiller a la del realisme francès. Si bé les propostes apuntades per teòrics com Hermann Hettner (1821-1882) o Gustav Freytag (1816-1895), en la dècada dels anys cinquanta, s'allunyaven de la línia central del pensament dramàtic alemany, encarnada en el hegelianisme en la teoria i en Schiller en la pràctica, altres autors, com Otto Ludwig (1813-1865), ja apostaven per una síntesi entre realisme i idealisme que es concretés en un realisme poètic, del qual Schiller podia tornar a ser un referent. En tota aquesta evolució del pensament dramàtic, l'autor germànic era contraposat alguna vegada al realisme de Shakespeare, a allò que el mateix Yxart anomenava «la grata crudeza de Shakespeare».⁸⁵ Fins que la pràctica dramàtica d'un Ibsen no va fer inclinar la balança del costat de les propostes de Hettner, qualsevol intent de retornar a l'obra escènica la transcendència i la volada intel·lectual de la antiga tragèdia havia de passar per una relectura més o menys crítica de Schiller.

85. És el cas de Karl Marx i Friedrich Engels, que en sengles cartes a Ferdinand Lassalle a propòsit del seu drama històric *Franz von Sickingen* (1859), coincideixen a retreure-li la proximitat al model schillerià per causa de la idealització dels personatges. Engels és, dels dos, qui s'allarga més en les consideracions i es pronuncia sobre el model de drama: «Para mi concepción del drama, que consiste en no olvidar lo real por lo ideal, a Shakespeare por Schiller [...]». La contraposició, cal entendre-la com el refús de la tendència romàntica al que és ideal i, també, com l'adhesió a la major conquesta del romanticisme, la concepció del real com a mesura de l'ideal; és a dir, el que havia permès a Marx girar del tot l'idealisme hegel·lià. V. KARL MARX; FRIEDRICH ENGELS, *Cuestiones de arte y literatura*. Barcelona: Península, 1975, p. 139-150. Sobre aquest aspecte de la teoria dramàtica alemanya, v. M. CARLSON, *op. cit.*, p. 248-269.

V. Hugo - A. Dumas

Ja hem vist fins a quin punt la recepció de l'obra de Schiller s'integrava en una visió tendent a contraposar el drama francès a l'escola alemanya, sovint d'una manera abusiva. Si l'autor de *Maria Stuart* és el pol positiu que permet acceptar el romanticisme sense caure en l'excés, els autors francesos seran vistos com els principals representants de les tendències disgregadores del moviment, quan són estrenats a Madrid i a Barcelona, i en un context de rebuig del teatre de Ducange, vist com «el poeta dramático de la plebe» pels redactors d'*El Vapor*. Els primers drames dels romàntics francesos foren jutjats amb els mateixos criteris que les obres de teatre sentimental i la valoració no va ser, en principi, gaire positiva. Recordem que, a propòsit de *Catalina Howard*, de Dumas, des de la mateixa publicació es qualificava el romanticisme de «destemplada escuela que se pretende introducir». Malgrat que l'autor francès fos considerat capaç de «proporcionar puro y ático deleite con obras que a la elegancia de Racine uniesen la sublimidad de Corneille».⁸⁶ També el 1834, en la ressenya de *María Tudor*, d'Hugo,⁸⁷ es retreu als autors teatrals francesos l'efervescència imaginativa, fins al punt que

amalgaman según ella las cosas más contrarias entre sí, y dan al tejido de sus composiciones no sé qué dislocación a falta de dependencia que las convier-
te en fragmentarias. Comúnmente hallamos a faltar aquella idea matriz que
debiera servirles de punto céntrico tanto para su animación como para su in-
terés.*

Tanmateix, es destaca la voluntat, expressada pel dramaturg en el pròleg de l'obra, de superar les formes dramàtiques anteriors operant per la via de la síntesi.⁸⁸ Aquest eclecticisme,

86. «Crónica teatral», *El Vapor*, 14-VIII-1834, p. 2.

87. Sense signar, «Crónica teatral. *María Tudor*», *El Vapor*, 14 i 21-I-1834, p. 3 i 2, respectivament.

88. Segons Hugo, «[...] le drame selon le XIX^e siècle, ce n'est pas la tra-
gi-comédie hautaine, démesurée, espagnole et sublime de Corneille; ce n'est

proclamat per l'autor, va permetre a alguns dels seus defensors diferenciar-lo de la visió caricaturesca del romanticisme que provenia de la confusió del moviment amb el gènere melodramàtic. I que, probablement, també es troba a la base de les teoritzacions d'autors com Covert-Spring, en la seva necessitat d'allunyar el veritable romanticisme de les truculències en què van caure les diverses varietats del teatre sentimental, i també, de la línia del romanticisme conservador impulsada pels germans Schlegel i Mme. de Staël. D'altra banda, l'aspiració a reflectir la globalitat del dramaturg és percebuda clarament pel ressenyador: « [...] observase en sus obras dramáticas este deseo de reflejar en un cuadro pequeño todas las pasiones y sensualidades, de pintar el corazón por sus diferentes faces».*

Així i tot, la valoració és més negativa que positiva, ja que consideren que les obres franceses –malgrat referir-se a una obra en concret, les conclusions sempre són genèriques– són, en els fons, deformacions per la via de l'excés dels autors anglesos i francesos –cal entendre Shakespeare i Schiller. Ara bé, aquestes apreciacions del 1834 van canviar el 1836, sobretot arran de l'aparició de l'esmentat grup de Covert-Spring: un nudi al marge dels cercles acadèmics, i que va arribar a convertir Dumas en el president honorari de l'efímera Sociedad Filodramática, fundada el 15 de juliol de 1837 i que va ser la plataforma més ambiciosa creada pels partidaris del romanticisme liberal. Covert-Spring també va ser el traductor-adaptador

pas la tragédie abstraite, amoureuse, idéale et divinement élegiaque de Racine; ce n'est pas la comédie profonde, sagace, pénétrante, mais trop impitoyablement ironique de Molière; ce n'est pas la tragédie à intention philosophique de Voltaire; ce n'est pas la comédie à action révolutionnaire de Beaumarchais; ce n'est pas plus que tout cela, mais c'est tout cela à la fois [...] c'est tout regardé à la fois sous toutes les faces [...]». *Préface a Marie Tudor*. En Victor Hugo, *Théâtre*. Edition de Raymond Pouillart. París: Flammarion, 1979, p. 156. Sobre l'evolució d'Hugo des del pròleg de *Cromwell*, en què l'objectiu és sobretot assolir la llibertat creativa, fins a aquest de *Marie Tudor*, en què proposa un programa més eclèctic, v. Sharon L. FAIRCHILD, «Les théories de Victor Hugo appliqués à son théâtre», *Revue d'Histoire du Théâtre*, XXXIII, 1982, p. 156-168.

d'Antony, de Dumas.⁸⁹ Ja ha estat exposat el compromís d'aquest sector de la intel·lectualitat catalana que es va aplegar al voltant d'*El Propagador de la Libertad*, i no ens ha de sorprendre, doncs, l'entusiasme amb què ressenyen les obres d'Hugo i de Dumas, als quals consideren apòstols de les noves idees i del projecte de regeneració social. Seguint aquesta valoració, justifiquen els excessos d'ambdós autors per la voluntat de reflectir una societat corrupta:

No se culpe a nuestra naciente escuela, que un día habrá de ejercer su dictadura en todo el orbe literario; cúlpese sí, a la sociedad corrompida que nos ofrece tristes modelos que copiar todos los días.^{90*}

Quan J. M. Quadrado escriu l'article sobre Hugo, la valoració del dramaturg francès ha canviat força.⁹¹ Si l'escriu, és precisament per defensar-lo davant les crítiques dels partidaris de consolidar un *justo medio* literari en el panorama teatral. El crític mallorquí es va sentir obligat a ponderar-ne els mèrits considerant els retrets desmesurats de què era objecte. Publicat inicialment en el *Semanario Pintoresco Español* el 14-VI-1840, va ser ampliat a *La Palma* en dues entregues (29-

89. V. Piero MENARINI, «Zelmiro de J. A. de Covert-Spring: la primera traducció espanyola de Antony», *Crítica Hispánica*, XVII, 1, 1995, p. 94-103. L'obra va ser publicada a Barcelona per Juan Francisco Piferrer el 1835. A propòsit d'aquesta obra de Dumas queda clar que no tots els romàntics liberals coincidien en la valoració d'aquest autor. La diferent recepció d'*Antony* també s'explica tenint en compte la concepció del seu heroi, que Covensky conceptua així: «[...] le héros de Dumas, en raison de sa sensibilité excessive ou de la situation exceptionnelle où il se trouve, devient parfois un cas psycho-pathologique». V. Edith COVENSKEY, «Les débuts d'Alexandre Dumas père: Henri III, Antony et La Tour de Nesle», *Revue de la société d'histoire du Théâtre*, 1983, 3, p. 337. Sobre la recepció del teatre francès, v. el catàleg bibliogràfic de FRANCISCO LAFARGA, *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)*. 2 volums. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 1983-1988.

90. Joseph Andrew de COVERT-SPRING, «Angelo, tirano de Padua, drama en tres actos, de Víctor Hugo», *El Propagador de la Libertad*, II, 1836, p. 31-32.

91. José M. QUADRADO, «Víctor Hugo y su escuela literaria», *Semanario Pintoresco Español*, 14-VI-1840, p. 189-192 (fragments).

XI-1840; 6-XII-1840) i encara va ser reprès, amb la incorporació de notes noves, en el *Museo Balear* (gener-octubre, 1885, p. 481-500). En la campanya contra l'autor d'*Hernani*, hi van participar els grans noms de la crítica espanyola, des d'Alberto Lista fins a Ventura de la Vega. Els atacs tenien un rerefons patrioter indubtable i estaven amarats del moralisme rutinari i fat que caracteritzava els sectors moderats de l'època. Els objectius eren clars: per a determinats grups, es tractava de la creació d'una presumpta escola romàntica espanyola, més autènticament romàntica que la francesa; per a d'altres —com és ara el que podia ser representat per Ventura de la Vega—, pel retorn a un cert neoclassicisme, en la línia del proposat a França per François Ponsard i l'anomenada *École du Bon Sens*, tan lúcidament ridiculitzada per Baudelaire.⁹²

Quadrado comença recordant com «los estravíos de una época o escuela hallan siempre su origen en los abusos de la antecedente»,* i no s'està d'assenyalar com els seguidors d'Hugo havien incorregut en la tergiversació dels principis d'aquest autor. A partir d'aquesta constatació, reivindica la figura del dramaturg, diferenciant-lo dels mals imitadors, i el defensa de les acusacions d'immoralitat. Destaca, a més, la distància que el separa de Soulié o George Sand, que diu que es fan passar per membres de la seva escola sense ser-ho. Tanmateix, el crític mallorquí salva més l'Hugo novel·lista que l'autor teatral. En aquest punt no pot menys d'acostar-se als retrets fets per Al-

92. Pel que fa l'àmbit hispànic, v. D. FLITTER, *op. cit.*, p. 140 i seg. El comentari de Ch. Baudelaire és en «Les drames et les romans honnêtes» (27-XI-1851), en Jacques CRÉPET (ed.), *L'art romantique*. París: Louis Conard, libraire-éditeur, 1925, p. 279-287. El poeta francès arriba a parlar de venjança per part d'aquells que anomena *esclaves en colère* contra «les débordements puérils de l'école dite romantique». Es refereix a autors com Émile Augier, que van ser models habituals per als escriptors peninsulars. Sobre la influència del teatre francès d'aquest període en el teatre espanyol, v. Robert DENGLE, «El teatro francès en traducción como transmisor del ideario burgués (1830-1850)». En *Mundos ibéricos y mundos francófonos*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1995, p. 97-109.

berto Lista als seus articles en *El Tiempo*, de Cadis. Tot i que Quadrado se centra en aspectes més formals que no pas morals, no dubta a criticar-li la lubricitat d'algunes escenes. Remarca, però, «la exageración de los caracteres y la inverosimilitud de la trama», encara que li sembla que «por lo general, está lejos de merecer las amargas acusaciones que bajo otro aspecto se le dirigen».*

Per tant, el crític mallorquí reclama una valoració imparcial de la seva obra i, cal destacar-ho, qüestiona la substitució de l'escola de Victor Hugo per una escola basada en uns autors espanyols del Siglo de Oro que considera que són elogiats amb desmesura. També rebutja el maniqueisme que duia a trobar en Hugo tota mena de defectes i exagerava les virtuts de Calderón. Quadrado era conscient, doncs, de la intenció per part de molts teoritzadors de crear una tradició espanyola feta a la mida de les necessitats del moment, i basant-se en la visió que Böhl de Faber va donar del romanticisme d'A. W. Schlegel. Que tingué la lucidesa d'adonar-se de la sobrevaloració interessada d'un autor com Calderón parla molt bé del gust literari de Quadrado.

En l'àmbit barceloní, el debat cultural de la dècada dels quaranta es va resoldre, tal com ja hem apuntat, en benefici dels partidaris d'exercir una vigilància moral sobre la producció literària, i consegüentment, de bandejar els models que podien ser tinguts per *perniciosos*. Evidentment, el teatre i la novel·la eren els gèneres més susceptibles d'influir en el públic. Aquest fet explica la veritable croada duta a terme per un crític com Mañé, que, juntament amb Milà, era un dels noms importants de l'oposició a la literatura moderna. El seus articles contra Hugo i contra Dumas són la millor mostra dels arguments que podia desplegar en la defensa d'un determinat model de teatre, en el qual ja hem comprovat que contraposava Schiller als autors francesos.⁹³

93. Juan MAÑÉ Y FLAQUER, «Nuevas tendencias de la literatura. Víctor Hugo», *Diario de Barcelona*, 23, 1854, p. (fragments).

També situarà Hugo i Dumas (fill) en un mateix nivell, i anys més endavant, atacarà el naturalisme per les mateixes raons.⁹⁴ Sempre partirà d'una concepció fonamentalment idealista de l'obra artística, que rebutja una aproximació veritable a la realitat i qualsevol forma de sensualisme. És per això que critica la teoria del grotesc d'Hugo, tot i considerar-lo millor que l'autor de *La Dame aux Camélias*. I això que veu en la protagonista d'aquesta obra i en la *Marion de Lorme* del primer la mena de personatges que calia evitar en escena. En el seu recorregut erudit pel tema de la *perduda*, no vacilla a criticar Augier, aquell autor *honest* que desvetllava la ironia de Baudelaire.

La croada que va emprendre va portar Mañé i Flaquer, fins i tot, a enemistar-se amb el seu amic Víctor Balaguer, que, amb Jaume Tió i els redactors de la *Revista Barcelonesa* (1846-1847), continuava apostant pels valors del teatre francès en conferències o traduccions. Així, per exemple, a propòsit de la traducció-adaptació que Balaguer va fer de *Carlos VII entre sus vasallos*, estrenada el 1848, Mañé i Flaquer va atacar el que considerava subversió implícita de valors que hi havia en aquesta obra de Dumas:

Dicen que la sociedad sufre, que está en completa desorganización, que perdió su equilibrio, que es esclava de sus preocupaciones, que no hay bien-estar para ella sino abraza sus principios. ¿Y qué principios son éstos? Delirios de imaginaciones extraviadas, raptos de entusiasmo perjudicial, ilusiones de poeta. Contemplad este tipo de perfección que en sus obras nos presentan, y veréis una sociedad de prostitutas, falsarios y asesinos; una sociedad sin creencias, sin vínculos; un cuadro repugnante que ofende la vista, que horro-riza. Y cuando para dar treguas a nuestros pesares acudimos al teatro o bus-camos un rato de solaz lectura, allí nos persiguen con sus asquerosas pinturas.

En la ressenya de l'adaptació escènica, traduïda per Víctor Balaguer i Francisco Luis de Retes, posa en evidència la seva por als canvis socials que puguin proposar, encara que sigui

94. En aquest punt, Mañé era plenament conscient del significat del tea-tre d'Hugo, com ho demostra la lectura del dramaturg que, potser una mica interessadament, feia Zola: «Pour me résumer, Victor Hugo a eu l'intuition du vaste mouvement naturaliste». V. Émile ZOLA, «Victor Hugo». En *Nos auteurs dramatiques*. París: Bibliothèque Charpentier, 1923, p. 74.

molt remotament, aquests drames, creats per «esa t̄rba de escriptors socialistas modernos, que mercancian con los objetos más sagrados y respetables, introduciendo la discordia en las familias, la guerra en las categorías, el asolamiento de las naciones. Y todo sin otro fin que enriquecerse».

No creiem que es pugui ser més apocalíptic. D'altra part, és fàcil suposar que si tenia en tan mal concepte aquests dramaturgs, no devia sentir més consideració pels qui, com Balaguer, traduïen o adaptaven els seus drames.⁹⁵

Val la pena remarcar que una obra com *Charles VII et ses grands vassaux* fou estrenada per Dumas el 1831. Que se'n presentés una versió castellana a Barcelona disset anys més tard, quan ni Dumas ni el romanticisme eren el que havien estat, resulta ben significatiu, tant com la virulència mostrada per Mañé, que sembla pròpia dels anys d'efervescència del moviment. És probable que aquestes obres tinguessin un cert èxit malgrat els intents dels sectors intel·lectuals més conservadors d'allunyar-les del gran públic, i que l'expansió del melodrama de filiació romàntica, encara en auge, contribuís en la seva acceptació. Cal no oblidar, a més, el predicament que tenia el fulletó de continguts socials, representat per narradors com Eugène Sue. Mañé i Flaquer potser pensava, sobretot, en aquest tipus d'escriptors en referir-se als *autors socialistes*. Fos com fos, el crític tenia clars els antecedents immediats d'aquestes obres, i és per aquest motiu que es manifesta contra Dumas pare i contra Dumas fill.⁹⁶

95. Juan MAÑÉ Y FLAQUER, «Revista semanal», *Diario de Barcelona*, 27-I-1848, p. 427-431. Sobre *El conde de Montecristo*, v. Juan MAÑÉ Y FLAQUER, «Revista semanal» *Diario de Barcelona*, 4-IX-1848, p. 4156-4159. Balaguer va fer referència al procés de distanciament ideològic que va afectar la seva amistat amb Mañé molts anys més tard, en les cartes que li adreçà el 1892 —«La tragedia de Fernandus Servatus. Cartas al Sr. D. Juan Mañé y Flaquer»: «Empujadas nuestras naves por vientos contrarios, fuimos a parar a bien distintos campos, y tan unidos como estuvimos en nuestras mocedades, tan apartados nos vimos luego, hasta llegar a encontrarnos frente a frente en las luchas políticas». V. Víctor BALAGUER, *Epistolario. Memorial de cosas que pasaron*, vol. II. Madrid: El Progreso, 1893, p.12.

96. Sobre el temor dels sectors hegemònics de la cultura catalana a deter-

A partir de la dècada dels seixanta, l'evolució ideològica de Víctor Hugo en va determinar també la recepció. Els sectors obertament republicans van veure en l'autor francès el gran poeta de la redempció de la humanitat. L'èxit de *Les misérables* (1862) i el seu compromís antibonapartista i anticlerical van ser determinants en aquesta valoració. Tot i que, sorprenentment, és com a dramaturg romàntic que és mereixedor de les traduccions de Gaietà Vidal i Valenciano (1868) en la col·lecció «Teatro selecto antiguo y moderno...», o de la de *Ruy Blas*, publicada per Josep Roca i Roca en la impremta de *La Renaixensa* el 1875. En el pròleg d'aquesta traducció, Roca i Roca s'hi mostra distanciat dels elements més específicament romàntics de l'o-

minades formes literàries, v. la molt interessant anàlisi de Josep M. FRADERA, *Cultura nacional en una societat dividida*. Barcelona: Curial, Barcelona, 1992, especialment les pàgines 146-233. En aquesta voluntat d'esdevenir la salvaguarda de la virtut i la moral, Mañé va recórrer a una lectura reduccionista del Schiller més il·lustrat per reivindicar la idea del teatre com a institució moral. Ho va fer en la polèmica sobre la moral i el teatre que es va desenvolupar en diversos diaris barcelonins –*Diario de Barcelona*, *El Áncora*, *El Sol*– entre març i abril de 1852. La va iniciar algú que signava amb el pseudònim Un Eclesiàstic de esta Ciudad que va fer publicar en uns quants periòdics un article en què condemnava el teatre per corruptor dels costums. Mañé li va respondre afirmant que, si l'art escènic se supeditava a les lleis i a la religió, podia ser un instrument eficaç de defensa de la virtut, amb la qual cosa deformava notòriament el text schillerià *Die Schaubüne als einer moralischer Anstalt betrachtet* (1784). Sobre aquesta polèmica, en la qual també van intervenir escriptors com Manuel Angelon, Llorenç Pujol i Boada o Joaquim Cil, v. Miquel M. GIBERT, «La moral i el teatre: una polèmica de 1852». En «Estudi introductorio» a Manuel ANGELON, *Teatre romàntic*. Lleida: Ajuntament de Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2000 (Biblioteca Literària de Ponent, 9), p. 28-33. D'altra part, la relació entre ètica i literatura dramàtica és una qüestió important en el conjunt del teatre europeu del segle XIX i determinant en els casos català i espanyol. Per a una interpretació històrica de la qüestió, v. Lucien ARRÈAT, *La moral dans le drame, l'épopée et le roman*. París: Felix Alcan, 1889 [n'hi ha traducció espanyola, d'Anselmo González: *La moral en el drama, la epopeya y la novela*. Madrid: D. Jorro, 1903]; Emilo COTARELO MORI, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904; Felipe N. GARÍN MARTÍ, *El teatro español en su aspecto moral y religioso. Estudio de ética teatral, con un catálogo de más de tres mil obras*. València: Imprenta Vicente Taroncher, 1942.

bra, però en reconeix «bellezas de un orden distinto». Cal consignar també els dos volums de *Dramas* (1884-1887), apareguts en la «Biblioteca Arte y Letras», traduïts per A. Blanco Prieto i Cecilio Navarro. L'edició més important és, tanmateix, la de les *Obras Completas*, traduïdes i editades per Jacint Labaila en sis volums entre 1886 i 1888, precedides per un «Estudio crítico-biográfico» i una «Postdata», en els quals, entre d'altres aspectes, Labaila reflexiona sobre les dificultats de traduir Hugo.⁹⁷

6. A L'ENTORN DEL MELODRAMA

En parlar de l'obra d'Antoni de Gironella ja hem remarcat el concepte que aquest dramaturg tenia del teatre, molt reveladora del *pathos* que solien manifestar els autors de melodrama. Es tractava d'*electritzar* el públic, d'apel·lar directament a la seva emotivitat. Des de finals dels anys vint, i sobretot al llarg dels trenta, tot un seguit d'obres de difícil classificació busquen aquest objectiu per camins diferents. Si bé la moda gòtica dels primers anys de segle havia entrat en recessió, altres temàtiques s'hi van afegir, i s'hi van incorporar nous autors. Ja hem vist com Kotzebue o Pixérécourt van anar deixant pas a Victor Ducange, Casimire Delavigne o Eugène Scribe.⁹⁸ Tots prou distants entre ells, però tenint en comú un gran poder de convocatòria a l'hora d'omplir les platees dels teatres.

Ducange (1783-1833) és el que participava d'una manera més directa de les tècniques del melodrama, cosa que es con-

97. V. FRANCISCO LAFARGA, «El Víctor Hugo romántico en la España realista». En L. F. DÍAZ LARIOS; E. MIRALLES, *Actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del siglo XIX...*, p. 249-256.

98. Segons X. FÀBREGAS, «A més de Victor Ducange, els autors francesos de melodrames que més repetidament trobem representats en el Teatre de la Santa Creu són Guilbert de Pixérécourt, Casimir Delavigne i Eugène Scribe». V. X. FÀBREGAS, *Les formes de diversió...*, p. 203. E. Caldera, en el repàs que fa a la cartellera madrilenya d'aquells anys, hi troba els mateixos dramaturgs, traduïts o *adaptats* per Grimaldi o Ventura de la Vega, entre d'altres. V. E. CALDERA, *El teatro español...*, p. 9-26.

cretava, en el seu cas, en un gust per les situacions violentes, subratllades per una posada en escena precisa i molt moguda. La minuciositat realista de molts dels seus paisatges venia marcada per un gran nombre de didascàlies, que delimitaven amb precisió una topografia que va esdevenir clàssica —granges incendiades, ponts sobre abismes, etc. Si hi afegim la recurrència a les suïcides, les mares abandonades, els germans que desconeixen que ho són i d'altres situacions semblants, podem apreciar el lligam existent entre la seva obra i la dels primers autors romàntics, que van disposar dels mateixos actors per a les seves obres. Així, la parella més emblemàtica de l'escena romàntica francesa, Frédéric Lemaître i Marie Dorval, havien debutat amb els melodrames de Ducange. Els seus ideals liberals, no sempre visibles en les obres, el van aproximar a autors com Hugo o Dumas, que no es van estar de manllevar-li recursos escènics efectistes.

La recepció del seu teatre va provocar la confusió a què ens hem referit en el primer apartat d'aquest estudi introductori i que va portar Covert-Spring a considerar-lo un romàntic que ell contraposava a Dumas i Delavigne (1793-1844). Aquest últim era un orleanista convençut, que en el discurs de recepció a l'*Académie* (1825), als trenta-dos anys, ja va expressar la seva posició de reformista moderat tant en literatura com en política; una posició que, en el fons, va ser també la de Covert-Spring. En general, l'obra de Delavigne no es va alliberar mai de la retòrica volteriana i va ser l'agosarament polític inicial allò que el va apropar als autors romàntics.

Però va ser Ducange, amb obres com *Trente ans ou la vie d'un joueur* (1827), qui va triomfar d'una manera extraordinària en els teatres espanyols, en la versió de Juan Nicasio Gallego, estrenada el 1828, i que va suscitar la famosa ressenya de Larra.⁹⁹ Era, per tant, un autor prou conegut per merèixer la nota ne-

99. V. E. CALDERA, *El teatro español...*, p. 15. L'obra s'estrena a la Porte de Saint-Martin, de París, el 19 de juny de 1827, amb Lemaître i Dorval com a protagonistes. En menys d'un any, doncs, el text es va poder veure en castellà, la qual cosa és una bona prova de l'extraordinària receptivitat cap a

crològica apareguda en *El Vapor* el 1833,¹⁰⁰ encara que no fos precisament elogiosa, ja que el periòdic li retreu l'excés de fantasia i el caràcter força novellesc del seu teatre. Això sí, li és reconegut el títol de *poeta dramático de la plebe*, i es considera que mor amb ell el melodrama veritable, la *tragedia popular*. La necessitat de distanciar-se d'aquest dramaturg, cal entendre-la des de la perspectiva d'uns sectors que volen defensar el romanticisme davant els classicistes i necessiten desfer la confusió entre drama romàntic i melodrama que introduïa una confusió notable en el debat.

També en *El Vapor*, un articulista anònim dedica, el 10 de maig de 1834, una ressenya a l'obra de Kotzebue *Misanthropía y arrepentimiento* –*Menschenhass und Reue*–,¹⁰¹ i concedeix a l'autor el títol de «verdadero inventor de la comedia sentimental o plañidera», mentre que, unes línies després, es fa ressò de les queixes que publica *Le Constitutional*, de París, «temiendo que los melodramas de Dumas y Víctor Hugo sean admitidos en la escena clásica del teatro francés». La cursiva és nostra. Fixem-nos en la valoració positiva que es fa en general de l'obra del dramaturg alemany, que és comparat amb Diderot –*Le père de famille*– i Jovellanos –*El delincuente honrado*–, i la transcripció de les raons que la publicació francesa donava per no representar els autors romàntics a la *Comédie*. El problema de fons, com sempre, era el de la moral. Kotzebue busca moralitzar l'auditori i, per tant, se li pot permetre que no hi hagi en les seves obres «la sencillez sublime de los raptos de Melpómene, las discretas agudezas de Talía, ni aquella facilidad difícil que proporciona el deleite de la dificultad vencida».*

Cal suposar, en canvi, que els redactors de la publicació coincideixen en la valoració dels seus col·legues francesos en

aquest tipus de teatre. La ressenya de Larra va aparèixer en *El Duende Satírico* (31-III-1828).

100. Sense signar, «Crónica teatral», *El Vapor*, 15-XI-1833, p. 3.

101. Sense signar, «Teatro español. *Misanthropía y arrepentimiento*», *El Vapor*, 10-V-1834, p. 2-3.

considerar les obres de Dumas o Hugo susceptibles de familiaritzar «a la juventud con el asesinato, el envenenamiento, el adulterio y el robo».* En aquesta prevenció, cal veure-hi el pensament del romanticisme historicista ja defensada pels autors d'*El Europeo*, així com la necessitat de reivindicar un teatre que tendeixi més a frenar els impulsos de les masses que no pas a reforçar-los.

En la línia de la moralització ingènua per la qual opten els redactors d'*El Vapor*, hom troba l'altre gran gènere comercial del moment, el vodevil, si més no tal com es conreava fins a la dècada de 1840. La figura d'Eugène Scribe (1791-1861) és determinant, ja que, a més de difondre uns valors acceptables per la burgesia del moment, va renovar la fórmula del gènere transferint-hi la tècnica de la intriga, que caracteritzava la comèdia clàssica i neoclàssica, i desenvolupant brillantment els recursos del quid pro quo i distribuïnt amb saviesa els indicis i els preparatius que cal per tal de mantenir l'enjòlit de l'espectador. Més endavant, el crític Francisque Sarcey va denominar aquestes habilitats *l'art de la pièce bien faite*.¹⁰² En la seva producció dels anys trenta, Scribe va polir una tècnica constructiva que va influir autors com Dumas (fill) en *La Dame aux Camélias*. I és que Scribe es va inclinar sovint per la temàtica contemporània, i va usar un realisme relatiu en l'ambientació de moltes de les peces que va escriure. Aquesta modalitat de comèdia-vodevil va tenir un èxit esclatant en els escenaris espanyols –Scribe hi va ser l'autor més representat, encara que fos a través d'adaptacions més que lliures–, i va tenir una influència definitiva en la consolidació de la comèdia romàntica espanyola, malgrat que crítics diversos asseguraven que era filla únicament de l'obra de Moratín.

L'enorme capacitat de transformar-se i adaptar-se van convertir el melodrama i el vodevil en els gèneres teatrals de més èxit i difusió al llarg del segle XIX. Per molt que els teòrics o els autors seriosos se'n dolguessin, oferien al públic nou la mena d'emocions en què es podia reconèixer. Eren gèneres –sobretot

102. V. Henri GIDEL, *Le vaudeville*. París: P.U.F., 1986, p. 49-57.

el melodrama— que presentaven un espectacle a la novel·la escenificada, a través del qual qui no sabia llegir podia veure algunes de les narracions de fulletó de més èxit. Això explica l'èxit de l'adaptació d'*Uncle's Tom cabin* —*La cabaña del tío Tom*—, en els escenaris barcelonins de la dècada dels cinquanta. Per aquest motiu, el text de Mañé i Flaquer és rellevant: ens permet copsar —naturalment, per via negativa— la importància cultural i social que el melodrama i les seves derivacions tenien.¹⁰³

L'evolució que exposa i la descripció que en fa de les característiques és força encertada, tot i que segueix gairebé literalment el criteri de Jules Janin (1804-1874). La vinculació amb el crític francès és molt significativa, ja que es tracta de qui va ser considerat com el *prince des critiques*, una de les personalitats més importants de la crítica teatral del segle XIX —2.500 ressenyes teatrals entre 1831 i 1872 en el conservador *Journal des débats*. Sovint ha estat vist com un bon exemple de crític dilutant i inconstant en els seus judicis, tot i que la seva línia argumentativa, purament impressionista i que se centrava en el resum de l'argument de les obres, també va tenir força seguidors en l'àmbit peninsular.¹⁰⁴ Mañé i Flaquer considera, irònicament, que el gènere és una forma de suplici que pretén arrancar llàgrimes a l'espectador a força d'acumular desgràcies damunt l'escenari, ja que «el melodrama quiere que el espectador se conmueva».* Ja hem vist com Antoni de Gironella ho tenia ben clar.

7. REALISME I NATURALISME: UNS LÍMITS IMPRECISOS

La dècada de 1850 va portar els primers símptomes clars de canvis en la concepció del teatre tant a França com a Espanya. La consolidació definitiva d'una nova societat burgesa

103. Juan MAÑÉ Y FLAQUER, «El melodrama. El tormento antiguo y el tormento moderno», *Diario de Barcelona*, 31-X-1852, p. 6615-6617.

104. V. P. BERTHIER, *op. cit.*, p. 23-24.

va suposar una reacció que es va traduir en una voluntat moralitzadora del teatre, tal com hem anat veient al llarg d'aquestes pàgines. Autors com Augier, Ponsard, Dumas (fill) o Sardou van impulsar un tipus de comèdia social que, en graus diferents, donava prioritat a la visió correctora del que consideraven vicis o excessos de la societat. I així, van abundar les referències als efectes negatius que la visió capitalista del món podia tenir en la moral tradicional. Els temes, doncs, anaven lligats al problema dels diners: des de l'efecte corruptor que podia tenir l'esquer del dot de les noies, fins als efectes negatius de la febre borsària –pensem en el Ponsard de *L'honneur et l'argent* (1853) o *La bourse* (1856) o el Dumas fill de *La question d'argent* del 1857), els estralls que pot causar el gust pel luxe en famílies modestes –*Les lionnais pauvres* (1858), d'Émile Augier–, etc. Fins i tot un autor més agosarat en els temes que tracta com era Dumas fill, amb *La Dame aux Camélias* (1852), no amagava la voluntat de regenerar el cos social. I ell mateix va donar en el pròleg d'una de les seves obres la fórmula d'aquest nou teatre en considerar que el dramaturg havia de tenir el coneixement dels homes d'un Balzac i el del teatre d'un Scribe.¹⁰⁵

Tanmateix, malgrat la dosi de realisme que comportava aquest aproximació a la societat del moment, els recursos romàntics pervivien amb força, sovint a través d'un sentimentalisme ensucrat o d'un humanitarisme reduït a una fórmula efectista. N'hi ha prou de constatar els deutes més que evidents que manté la popular *Dame aux Camélias* amb *Marion de Lorme* d'Hugo, i els de totes dues amb les tècniques del melodrama més característic.

En l'àmbit peninsular, el reflex d'aquest corrent fou molt matisat. La realitat de la França de mitjan segle XIX era sensiblement diferent de la situació d'Espanya.¹⁰⁶ Així i tot, des de

105. Alexandre DUMAS (fils), *Théâtre complet*. 8 volums. París: Garnier, 1890-1898. Aquesta es troba en el volum 3, p. 219, i ja va aparèixer en una edició de les seves obres del 1868.

106. Les representacions que una companyia francesa va oferir de *La bourse*, a Barcelona, el 1857, van donar lloc a dues crítiques negatives, signa-

la dècada moderada i fins poc abans de la revolució de setembre del 1868, hi va haver una voluntat de consolidar un estat-nació centralitzat i basat, en part, en l'afirmació patriòtica, que coincidia, en el fons, amb el tipus de rearmament moral defensat pels autors francesos. Yxart va diagnosticar molt lúcida-

des per Manuel Rimont i Manuel Angelon, a partir d'una consideració ètica de l'obra, tot i el moralisme i el plantejament social moderat de François Ponsard. M. Rimont, a les pàgines del *Diario de Barcelona* -7-III-1857, edició del matí, p. 1910-1912- assegurava que no trobava en *La bourse* allò que, al seu entendre, era essencial: «[...] el autor no resume su pensamiento en una máxima moral o filosófica, pero en cambio deja al espectador en situación de creer que la bolsa es una institución detestable porque de ella resultan perjuicios individuales». M. Angelon, en *El Iris Catalán* -8-III-1857, p. 1-2-, afirmava que el protagonista de *La bourse* «[...] es un jugador adocenado que lo mismo puede encontrarse en la bolsa que alrededor de una mesa con tapete verde. [...] Como figura de contraposición al jugador, presenta Ponsard al primo de la prometida de aquél, primo que es primo en todo: primero, porque como todos los primos de comedia, esta enamorado de su primita, y segundo, porque a punto de casarse con ella, le juegan la primada de casarla con su rival. [...] Esto es escandaloso, es hasta inmoral en teatro». Ara bé, Angelon també té cura, com Rimont, de fer la puntualització inevitable: «Ni el autor del drama ni nosotros menos podemos apetecer que se cierren las bolsas, a cuyo benéfico influjo se ha debido la realización de muy grandiosos planes: lo que sin duda quiso Ponsard y lo que quisieran todos los hombres de bien es que la bolsa dejara de ser un juego para ser un comercio noble». Aquesta crítica va preparar el camí a la reescriptura en castellà de *La bourse*, que el mateix Angelon -aquells anys ocupava càrrecs importants en una societat de crèdit i en una empresa de construcció ferroviària- va realitzar l'any següent i que va ser estrenada amb el títol mimètic, però eficaç, de *La bolsa*. De la crítica que li va dedicar M. Rimont -*Diario de Barcelona*, 8-V-1858, edició del matí, p. 4210-4212-, plenament positiva, se'n deduïa que el text d'Angelon era superior al de Ponsard perquè ho era moralment, ja que el protagonista de l'obra s'arruïna a la borsa quan és un home casat, i Angelon sap aprofitar el fet per mostrar el poder redemptor de l'amor conjugal. Sobre aquesta qüestió, v. M. M. GIBERT, «La literatura dramàtica de Manuel Angelon». En «Introducció» a M. ANGELON, *op. cit.*, p. 20-25. D'altra banda, Mañé i Flaquer i J. Sala i Ferrer van publicar, el 1859, *La bolsa: sus leyes, sus secretos y sus peligros* en què, malgrat l'acceptació que fan els autors d'aquest mecanisme de l'economia capitalista, se'n subratllen les incerteses morals. Tant aquesta obra com les conseqüències de les representacions del drama de Ponsard són una mostra de la sensibilitat davant l'activitat borsària i, més àmpliament, del negoci capitalista en uns anys, com són els últims de la dè-

ment el procés d'acostament dels dramaturgs espanyols als models provinents de l'altra banda del Pirineu, i en va denunciar les limitacions, en *El arte escénico en España*. Començava constatant l'elevada dependència del teatre espanyol respecte del francès:

Desde el sainete que pasa a ser proverbio en acción –el evangelio chico en un acto, como la comedia es la Epístola en tres– hasta el melodrama que viste de blusa para emparejar con el drama que se ha puesto la levita, todos los géneros del teatro francés, siguen proveyendo al español.

Tot seguit detallava el caràcter d'aquesta receptivitat:

Pero al pasar la frontera, todo aquel teatro se ve sujeto a notables revisiones en las aduanas de nuestros moralistas. [...] Figurando en ellas, la *entretenedida*, el hijo natural, los casos de adulterio o de seducción algo a lo vivo, los arregladores se las componían de modo que solamente los maliciosos pudiesen enterarse de qué casos se trataba, y entre qué tipos ocurrían aquellos lances. Se suprimían los pasajes que habían de alarmar a los asustadizos, se velaban los incidentes alusivos a las faltas cometidas; los adulterios se descubrían por papeles, el arrepentimiento era siempre el desenlace requerido, aunque lo previera todo el mundo.¹⁰⁷

En el teatre en català que anava apareixent en la dècada dels seixanta, hi trobem tant l'assimilació dels models francesos com les prevencions morals que l'acompanyaven. Scribe, Sardou o Augier són les referències dels autors en català, que en la majoria de casos es limiten a adaptar al color local temes i recursos provinents dels vodevils, els melodrames i les comèdies francesos. Frederic Soler va tenir l'habilitat d'afegir a aquestes influències la tradició del sàinet, modernitzada per autors com Robrenyo o Renart i Arús. Els drames costumistes, les comèdies ciutadanes o, fins i tot, els drames històrics són deutors tant de Sardou i Scribe com de Rodríguez Rubí i Zo-

cada dels cinquanta, de gran efervescència financera i industrial a Catalunya a causa de la política de foment del crèdit i de creació de comunicacions –ferrocarrils– impulsada pels governs espanyols de la Unió Liberal a partir del 1856.

107. V. J. YXART, *El arte escénico...*, 1, p. 49-51.

rilla. En definitiva, el *romanticisme* del teatre català està matissat per aquest tipus de realisme idealitzat i sentimental que convivia sense gaires dificultats amb un historicisme patriòtic i una mica *pompier*, característic tant del teatre francès –només cal que pensem en el Sardou de *Patrie* (1869), o en les derivacions historicopatriòtiques del melodrama de Victor Séjour a *Les volontaires de 1814* (1851), per exemple– com del castellà –*Isabel la Católica* (1850), de Rodríguez Rubí; *El puñal del godo* (1843), de Zorrilla; *El justicia de Aragón* (1854) i altres obres de José María Díaz.

La pervivència en tots aquests autors de recursos i tècniques situats entre el romanticisme i la tradició melodramàtica no ens hauria d'enganyar: són autors allunyats del romanticisme d'Hugo, de Dumas o, fins i tot, del de Schiller, malgrat la reivindicació que del dramaturg alemany van fer escriptors com Tamayo y Baus o crítics com Mañé i Flaquer, que, abusivament, van tendir a convertir-lo en un orientador incontestable de la moral escènica.

Per tot plegat, no ens ha de sorprendre que Frederic Soler es plantegés l'adaptació d'una obra de Sardou en català. Va ser Frederic Passarell, amic seu, qui li va donar a conèixer *La famille Benoiton*, del dramaturg francès, estrenada a París el 1865. L'autor català va estrenar la seva versió a finals del 1866. Conrad Roure va consignar a les memòries com va evolucionar el projecte:

Passarell dio el drama a Soler para que lo leyera. Éste lo hizo detenidamente, comprendiendo que la traducción literal de la obra no era para nuestro público, pero que, aprovechando lo esencial de la misma, podría hacerse una adaptación catalana del drama de Sardou.

Soler encargó a Passarell que efectuase la traducción literal de la obra de Sardou; Passarell cumplió su cometido; Soler efectuó entonces la adaptación, y a últimos de 1866 *La famille Benoiton* se estrenaba en el Teatre Català con el título de *Les modes*.¹⁰⁸

108. CONRAD ROURE, «Cómo nació el teatro catalán». Segon volum de *Recuerdos de mi larga vida*. 3 volums. Barcelona: Biblioteca «El Diluvio», 1925-1927, p. 152-153.

Passarell va utilitzar el pseudònim Lluís Puigdalt a l'hora de signar la col·laboració. L'obra planteja alguns dels motius que ja hem vist que eren característics del teatre francès de l'època: l'obsessió de figurar, l'adició a la borsa –Soler va tornar a tractar el tema a *100.000 duros*, escrita en col·laboració amb J. Martí Folguera el 1887–, el possible adulteri, etc. La construcció dramàtica, tal com també era habitual, deriva de la tècnica de la *pièce bien faite*, ja aplicada per Scribe. Fixem-nos, però, en dos aspectes interessants: *a)* la rapidesa amb què és rebuda i adaptada l'obra –entre l'estrena parisenca i la catalana encara no passa un any–; *b)* la necessitat dels autors de *polir-la* per tal que fos ben rebuda pel públic local –recordem les observacions d'Yxart. I és justament el caràcter moralitzador de la peça allò que destaca Rimont en la seva ressenya de l'obra en el *Diario de Barcelona*:

Descuella en él [el drama] una idea importante, un profundo pensamiento filosófico, no buscado en las regiones abstractas del idealismo, sino acomodado al alcance de todas las inteligencias, y tan oportuno como práctico.^{109*}

Malgrat això, encara troba que els personatges de les dues noies, amb les seves velleïtats i coqueteries, no responen a la realitat del país:

[...] jóvenes que esto digan, señoritas bien educadas que esto propongan, no las busquemos en las familias catalanas, no las busquemos en familias españolas: no existen. Y aún dudamos que semejante tipo pueda encontrarse en ninguna familia aquende o allende del Pirineo: se ha de buscar fuera del hogar doméstico, o ha de ser una creación inverosímil adaptada al teatro.*

Les reticències moralistes van ser el llast més important amb què es van enfrontar els dramaturgs espanyols en general i els catalans en particular. Aquestes reticències expliquen, en part, la feblesa de la tradició realista en el teatre català i la in-

109. Manuel RIMONT, «Revista dramática *Les modes*. Comedia en tres actos y en verso, escrita en catalán por D. Serafín Pitarrá y D. Luis Puigdalt», *Diario de Barcelona*, 26-XII-1866, p. 12180-12183 (fragments).

existència del bulevard fins ben entrat el segle xx.—Allò que a França era considerat moralitzador aquí era vist amb tota mena de suspicàcies. No és estrany que, malgrat el bon acolliment de *Les modes*, Soler veiés les dificultats de seguir el tipus de comèdia social que es feia al país veí.

Pel mateix camí va el pròleg de Riera i Bertran a *Caritat*, una altra adaptació d'una obra de Sardou, en aquest cas de *Seraphine* (1868).¹¹⁰ L'autor confessa no haver-se atrevit a traduir-la en prosa i haver fet «l'esporgament de molts detalls excessivament realistes i d'haver-hi intercalat més de quatre pensaments é imatges de la meva collita».* Malgrat el considerable nombre de modificacions a què Riera va sotmetre l'original, la ressenya del *Diario de Barcelona* va considerar immoral el tema de l'obra. En la primera de les dues cartes que fan de pròleg a l'edició, anterior a l'estrena, el dramaturg ja tenia clars els seus oponents: els puritans que «volen la veritat dramàtica vestida i ben vestida d'hivern, i no sols honestament coberta per a que no repugni»,* i el que anomena *catalanistes fanàtics* que no creien procedent el tractament de temes cosmopolites en català. Aquestes eren, fonamentalment, les limitacions amb què es trobava el teatre en català de l'època, a més de les dificultats per fer el pas a la prosa en les obres teatrals. El mateix Riera i Bertran, en una carta literària adreçada a Josep Roca i Roca des de les pàgines de *La Renaixença*,¹¹¹ es referia extensament a aquest problema que dificultava la producció en català d'obres que seguissin el model de teatre de Sardou o Dumas fill. I troba que només poden ser adscrites a aquest corrent unes quantes obres, molt poques, entre les quals figura *Les modes*, de Soler. El problema era complex, i

110. JOAQUIM RIERA I BERTRAN, pròleg a *Caritat*. Barcelona: Casa editorial Rafel Ribas, 1872, p. 7-9.

111. JOAQUIM RIERA I BERTRAN, «A mon benvolgut amic Josep Roca i Roca», *La Renaxensa*, I, núm. 7, 3-V-1871, p. 87-89. Significativament, aquest text és datat —Girona, abril del 1871— entre les dues cartes del pròleg de *Caritat*. Va ser publicat per *La Renaixença*, 7, 3-V-1871. I reeditat per Margalida TOMÀS, *La Jove Catalunya. Antologia*. Barcelona: La Magrana, 1992 (Biblioteca dels Clàssics del Nacionalisme Català, 27), p. 54-59.

calia buscar-ne l'origen tant en les insuficiències del català literari del moment com en la inèrcia del públic a identificar el teatre amb el vers, i la consegüent determinació dels empresaris de no arriscar-se programant comèdies o drames catalans en prosa.

Paral·lelament a la literatura dramàtica que volia analitzar qüestions de la societat contemporània, es va produir la reacció neoclàssica que va encapçalar Ponsard amb la seva *Lucreçe* (1843), l'obra que va desplaçar *Les burgraves*, d'Hugo, i que va retornar a l'escenari l'ambientació romana, característica d'algunes tragèdies de l'època napoleònica. En castellà, José María Díaz (1800-1888) s'hi va anticipar amb *Julio César* (1841) i hi va reincidir amb *Lucio Junio Bruto* (1844) o amb *Catilina* (1856).¹¹² Ventura de la Vega va estrenar *La muerte de César* (1863), i com ja hem comentat, creia compatible el nou classicisme amb el realisme. Tanmateix, en la majoria de casos, començant pel mateix Ponsard, hi trobem una assimilació d'algunes formes que tenen l'origen en el teatre d'Hugo. No és estrany que l'historiador del teatre Silvio D'Amico parli de romanticisme realista per referir-se a algunes obres històriques d'aquesta època.¹¹³

El millor representant, però, d'aquesta tendència és l'italià Pietro Cossa (1830-1881), amb obres com *Il Nerone* (1871) o *Messalina* (1876). En el pròleg a la primera d'aquestes dues obres, posat en boca de Menecrate, un dels personatges –un bufó inspirat en els característics en les obres d'Hugo–, ens diu sobre l'estil que:

112. V. D. T. GIES, *op. cit.*, p. 260-261. La primera obra d'Ibsen –*Catilina* (1850)– també és fruit d'aquest nou interès per la tragèdia de tema romà.

113. Silvio D'AMICO, *Historia universal del teatro*, vol. III. Buenos Aires: Losada, 1955, p. 230. L'autor veu aquest tipus de teatre com una mostra de l'evolució entre la influència d'Hugo i el naturalisme, amb força additius provinents del món del melodrama, tal com podem observar clarament en les obres d'ambientació grega de Felice Cavallotti (1842-1898) o en els drames històrics de Paolo Giacometti (1816-1882).

Quanto allo stile e al modo di condurre
Le scene, credo che l'autor s'atenne
A quella scola che piglia le leggi
Dal verismo, e stimando che in ogn'arti
Sia bello il vero, bandí della scena
Il verso ch'ha sonore e non idea.¹¹⁴

Aquesta voluntat de *verismo* també es concretava en les referències històriques, força documentades –el volum de l'obra inclou unes «Note storiche» del mateix autor, distribuïdes segons les escenes en què apareixen punts que vol aclarir. Al costat d'aquests aspectes són clarament detectables els aspectes procedents de l'obra d'Hugo, com la presència del bufó que acabem d'esmentar.

Yxart, en la ressenya de *Messalina*, resumia clarament l'originalitat de l'autor:

Petjant tota mena de tradició literària, no contemporisant ni un moment ab nimis temors o lleys convencionals, ha gosat introduhir un alarmant realisme en lo ja abandonat camp de la tragèdia clàssica, esclava del *bon gust* y de la més rígida honestitat.^{115*}

I tot i que, en general, valora positivament l'opció del dramaturg, no s'està de manifestar una certa reserva:

La veritat històrica no és de vegades la verosimilitut artística; algunes situacions són excessivament violentes per a ésser tolerades; alguns caràcters (sobretot lo de Claudi) inspiren menyspreu tant dominador que arriben a ésser insostenibles.*

114. Pietro COSSA, *Il Nerone*. Milà: Imp. de Carlo Barbini, 1901 (7a edició). Sobre la recepció d'aquest autor a Barcelona, v. Xavier FÀBREGAS, *Àngel Guimerà. Les dimensions d'un mite*. Barcelona: Ed. 62, 1971, p. 27-29. Segons ell, «[...] a Barcelona van arribar aviat exemplars dels seus llibres de poemes i les companyies italianes que ens visitaven van representar el seu teatre amb una certa generositat, així la de Marelli-Tessero i la de Novelli, entre d'altres», p. 27. Fàbregas fou el primer a adonar-se de la influència d'aquest autor italià sobre el primer Guimerà.

115. Josep YXART, «*Messalina*», *Obres catalanes*. Barcelona: L'Avenç, 1896, p. 119-123.

La prevenció d'Yxart recorda la que ja hem vist que expressava davant *Thérèse Raquin*, de Zola. Per a ell el model era més clarament Schiller, com a millor hereu de l'aportació shakespeareana, que en l'època tornava a ser valorada des d'una perspectiva diferent de la del romanticisme combatiu. El rerefons positivista de l'obra de Cossa, malgrat els additius arqueològitzants, apuntava a una visió de l'art que prioritzava l'esteticisme per damunt de la reflexió moral, encara que es tractés d'una estètica de cromatisme històric.

La història en la literatura d'aquesta segona meitat del segle XIX gairebé ja no és usada com a metàfora del present, com passava en el primer romanticisme —una mostra del que diem: l'emperador Carles d'*Hernani* és, de fet, Napoleó—, i, en realitat, queda reduïda al conjunt de fets objectius que poden ser sotmesos a anàlisis polítiques per part d'un naturalisme que, a més, va assumir la mort del mite, certificada per Nietzsche. Per tant, la tragèdia només podia subsistir com a gènere si s'adaptava a aquesta nova visió del món, i era perfectament acceptable per crítics com Zola sempre que el tractament de la història fos ajustat a la realitat i s'abandonés, definitivament, el recurs a la mitologia clàssica. És significatiu que, en les ressenyes que el teòric del naturalisme va publicar a *Le Voltaire* i a *Le Bien Public* entre 1878 i 1880, destaqués la figura d'Augier per damunt de tots els altres autors del moment. I a propòsit de *La Patrie en danger* dels germans Goncourt, tampoc no va evitar de definir les característiques del *genre historique nouveau*.¹¹⁶ Flaubert, de la seva part, no lamentava el recurs de l'ambientació en el passat, en el teatre històric, sinó els arquetips i les fórmules imposats per la dramaturgia romàntica.¹¹⁷

116. La ressenya de l'obra dels Goncourt fou publicada en *Le Bien Public* (5-VI-1876), i en destacava que la història fos «ramenée a sa stricte vérité». V. LAWSON A. CARTER, *Zola and the theater*. New Haven: Yale University Press: P.U.F., 1963, p. 87-88.

117. En *Bouvard et Pécuchet*, publicada pòstumament el 1881, hi trobem la següent reflexió, a propòsit de la lectura que fa Pécuchet dels drames històrics: «Presque toutes lui parurent encore plus bêtes que les romans. Car il existe pour le théâtre une histoire convenue, que rien ne peut détruire.

Així doncs, els autors naturalistes no eren, d'una manera inevitable, adversaris d'ambientar històricament un text dramàtic –tampoc no ho eren Marx i Engels, tal com hem vist en la referència a *Franz von Sickingen*, una *tragèdia revolucionària*.¹¹⁸ Cal tenir-ho present per entendre que se'ns parli de *naturalisme* en la ressenya a *Judit de Welp*, de *L'Avenç*, encara que, en aquest context, calgui interpretar el terme com a sinònim de realisme.¹¹⁹ És evident que en l'ús de l'adjectiu per part dels redactors de la publicació hi havia la voluntat de remarcar la modernitat romàntica de la proposta guimeraniana, fonamentalment en el que tenia d'antiretòrica i d'original respecte de les formes més rutinàries del drama històric, tan freqüents en l'escena catalana. Hi havia, a més, el debat de fons sobre la necessitat d'una tragèdia catalana que ampliés d'una manera irreversible el camp que els poemes èpics de Verdaguer eixamplaven poderosament. L'opció pel text de Guimerà significava un clar recolzament al seu model de tragèdia en perjudici d'altres, com el de Balaguer, o en una línia diferent, el d'Ubach i Vinyeta.¹²⁰ Cal tenir en compte, a més, que la ressenya és una resposta a la crítica de Fernando Martínez Pedrosa a la *Crònica de Catalunya*

Louis XI ne manquera pas de s'agenouiller devant les figurines de son chapeau; Henri IV sera constamment jovial; Marie Stuart pleureuse, Richelieu cruel (enfin, tous les caractères se montrent d'un sol bloc, par amour des idées simples et respect de l'ignorance (si bien que le dramaturge, loin d'élever abaisse, au lieu d'instruire abrutit)». V. Gustave FLAUBERT, *Bouvard et Pécuchet*. París: B. International, 1994 (Classiques Français), p. 125. Aquesta reflexió coincideix en l'essencial amb la valoració del drama històric que feia Zola el 1879 a les pàgines de *Le naturalisme au théâtre*, estudi que, curiosament, apareix citat en una ressenya de l'obra *Lo llibre de l'honor* de F. Soler i M. Mata apareguda en *L'Avens* –19, octubre de 1883, p. 69.

118. V. la nota 56.

119. V. «Teatro català. *Judith de Welp*, tragèdia en 3 actes, escrita en vers endecassíl·lab lliure per En Àngel Guimerà», *L'Avens*, any III, núm. 23, 31-I-1884, p. 148-150.

120. Sobre aquest aspecte, v. Ramon BACARDIT, «Àngel Guimerà i la tragèdia». En Josep M. DOMINGO; Miquel M. GIBERT (eds.), *Actes del Col·loqui sobre Àngel Guimerà i el Teatre Català al segle XIX*. Tarragona: Diputació de Tarragona, 2000, p. 49-65.

-25-I-1884, edició del matí-, en què s'adreçava a Guimerà amb aquestes paraules:

Abandone, pues, el señor Guimerà ese género arcaico, al que tanta afición demuestran los dramaturgos catalanes y espigue en el ancho campo de la dramática moderna.

És clar que la millor manera que tenia l'articulista de *L'Avenç* de defensar la idoneïtat de l'obra de Guimerà era relacionar-la amb el naturalisme, cosa que li permetia, de retruc, minimitzar la *modernitat* dels autors que Martínez Pedrosa considerava models a seguir, i que eren dramaturgs com Cano, Sellés o Echegaray, que avui considerem falsament *moderns*, però que eren vistos majoritàriament com a renovadors en l'època. Argumentant la possibilitat d'una tragèdia *naturalista*, els redactors de *L'Avenç* podien lligar el desig de modernitat amb la necessitat de dotar la literatura catalana d'un gènere que havia entrat clarament en crisi. Calia un model de teatre històric que fes les funcions de la tragèdia però que entronqués amb el realisme matisat dels autors europeus d'aquells anys, de Sardou a Cossa o a Giacometti. Pel que fa al primer, només cal recordar els èxits que Sara Bernhardt va aconseguir amb grans frescos històrics, com *Theodora* (1884) o *Tosca* (1887, convertida en òpera per Puccini el 1903).

Ara bé, si el realisme havia consolidat un model de comèdia social més o menys moralitzador, i havia transformat tímidament els drames de temàtica històrica, no va aprofundir gaire en aspectes tan delicats com les relacions socials o els efectes del desig reprimat en la xarxa de les convencions burgeses. La novel·la ho havia començat a fer, però el teatre no s'ho acabava de proposar, perquè sabia que li era assignat un marge de tolerància més estret. Ja hem anat veient que una de les obsessions més recurrents entre els crítics teatrals del segle XIX és la de les relacions entre la moralitat i l'escena.

No era el mateix llegir una novel·la *perniciosa*, cosa que suposava un acte individual i que requeria un propòsit molt definit per part del lector, que oferir des de l'escenari pautes de

comportament que, per força, havien d'impressionar més l'auditori, integrat per gent amb poca formació. Aquest era l'argument clau de la censura teatral tant aquí com a França, on *Henriette Maréchal*, dels germans Goncourt, no es va poder presentar el 1865 a la Comédie malgrat la voluntat de l'administrador, Edouard Thierry (1813-1894).¹²¹ No va ser fins al 1885, i a l'Odéon, que es va estrenar aquest text, tan escandalós en l'època, sobre l'adulteri. També van fracassar les primeres temptatives escèniques de Zola –*Thérèse Raquin* (1873); *Les héritiers Rabourdin* (1874) o *Le bouton rose* (1878)– i de Flaubert –la comèdia *Le candidat* (1874)– o, fins i tot, de Daudet –*L'Arlésienne* (1872). Amb l'obertura del Théâtre Libre d'Antoine, en la dècada dels vuitanta, va aparèixer, a la fi, el teatre pròpiament naturalista.

En canvi, les adaptacions melodramàtiques que Busnach va fer d'algunes novel·les de Zola van aconseguir un èxit notable. Potser perquè, com apunta Lawson A. Carter «presented only the superficial aspects of naturalism»¹²² i, en canvi, explotaven totes les possibilitats d'unes trames modificades per acostar-se al melodrama més característic. De fet, ja es trobaven amb una tradició que s'havia anat configurant al llarg de la segona meitat del segle, i que trobava les seves primeres expressions en els *factory melodramas* anglesos, paral·lels als moviments reformistes obrers de la dècada de 1830-1840, com *The Factory Lad* (1834), de John Walker. A França el món obrer ja apareixia en obres com *Jenny l'ouvrière* (1850), d'Adrien De-

121. V. Patrick DEVAUX, *La Comédie-Française*. París: P.U.F., 1993, p. 55-58; Alain PAGÈS, *Le naturalisme*. París: P.U.F., 1989, p. 5-7.

122. L. A. CARTER, *op. cit.*, p. 155. El mateix Zola va col·laborar amb Busnach tant en l'adaptació de *L'assommoir* –estrenada a l'Ambigu (18-I-1879) i publicada el 1881)– com en la de *Nana* –Ambigu (29-I-1881). Respecte a aquesta última peça, Carter comenta: «In dramatizing the novel, the authors were careful to leave the shocking passages alone, and play emerges as an inoffensive melodrama, depending largely for its appeal upon its spectacular stages settings». V. L. A. CARTER, *op. cit.*, p. 121. I així, com a melodrama, el va veure la crítica. Segons Auguste Vitu –*Le Figaro* (30-I-1881)–, «[...] reste un médiocre mélodrama», i segons Francisque Sarcey –*Le Temps* (31-I-1881)–, «[...] c'est un mélodrama vulgaire».

courcelle (1821-1892), o sobretot, en l'adaptació escènica de *Les misérables* (1878), de Victor Hugo, obra de Jules Mary (1851-1922). També en algunes peces d'èxit de Xavier de Montépin (1823-1902). O en *Le maître de forges*, del novel·lista Georges Ohnet (1848-1918), que va obtenir un acolliment extraordinari en la versió teatral (1888) i va ser un dels textos més representats a Catalunya al llarg de la dècada dels noranta.¹²³

L'element més característic d'aquest tipus de teatre és la relació, de vegades parasitària, amb la novel·la, especialment amb el fulletó. Des del punt de vista temàtic, els diferents subgèneres del melodrama seguien els de la narrativa: els grans quadres històrics de Dumas, les novel·les d'aventures de Jules Verne o les narracions humanitàries i sentimentals dels fulletons de Dickens o d'Hugo. L'estructura de les obres s'adaptava a les necessitats del desplegament narratiu i el nombre d'actes i d'escenes independents podia variar extraordinàriament d'un text a l'altre.

En el cas de l'adaptació que va realitzar Busnach de *L'assommoir*, el procés de degradació moral dels protagonistes a causa del medi en què viuen, i per tant, atribuïble a l'estructura social, queda neutralitzat per tal de proposar un ideal de regeneració limitat a la denúncia de l'alcoholisme, i que no denuncia les causes que el propicien. Aquests canvis moderadors encara van ser més profunds en la versió castellana de l'obra, de Mariano Pina, que estalviava la mort al carrer de la protagonista amb què acaba el text. La traducció-adaptació catalana va

123. La ideologia de la major part d'aquests textos era explícitament burgesa, i tendia a exaltar les possibilitats que té l'individu de triomfar si recorre a l'esforç i a la tenacitat, com en l'obra d'Ohnet, en què un home de posició social modesta aconsegueix aixecar el negoci propi usant la bondat i la perseverança, i acaba casant-se amb una noia de l'alta societat. No sorprèn que Marx es referís a aquest tipus de teatre als seus *Manuscrits d'economia i filosofia* (1844) en parlar del concepte d'alienació: «[...] su ideal moral (el de l'economia política) es el obrero que lleva a la caja de ahorro parte de su salario, y ha encontrado para esta idea suya favorita hasta un arte servil: todo esto ha sido llevado en forma sentimental a la escena»; Karl MARX, *Manuscritos de economía y filosofía*. Traducción y edición de Francisco Rubio Llorente. Madrid: Alianza Editorial, 1981¹⁰, p. 159.

ser més fidel a l'original, tot i que la va ambientar a la Barcelona de l'època, en un esforç notable de versemblança que es concretava en l'adequació del text al registre lingüístic dels treballadors barcelonins, la catalanització naturalista de la majoria de noms i les referències explícites als paisatges urbans –Gervàsia, la protagonista, acaba morint a la Rambla.¹²⁴

L'estrena va coincidir amb els primers intents d'aproximació al realisme en prosa en l'escena catalana: *La mà oculta*, de Rossend Arús i Arderiu (primeries de 1883), *El gra de mesc*, de Josep Feliu i Codina (novembre de 1883), i *El dring de l'or*, de Frederic Soler (octubre de 1884). El mateix any apareix *L'Escanyapobres*, de Narcís Oller, i el 1880 ja s'havia publicat la traducció castellana de *L'assommoir*. Zola i el naturalisme eren bastant coneguts en aquests anys. Des d'aquest punt de vista, l'aposta de Vidal i Valenciano i Arús respon clarament a una voluntat renovadora en l'àmbit literari,¹²⁵ tot i que cal recordar que l'actor Antoni Tutau va demanar-los la versió catalana de l'obra davant la impossibilitat de presentar la castellana de Pina, que tenia en exclusiva la companyia madrilenya que l'havia estrenat.¹²⁶

Tanmateix, sembla que prevalia la voluntat regeneracionista de l'obra de Josep Anselm Clavé, i no pas l'interès literari. Cal no oblidar que l'objectiu principal del fundador dels cors d'Euterpe era, precisament, allunyar els treballadors de les tavernes. És aquesta intencionalitat moralitzadora la que va dur els adaptadors catalans a aproximar-se a una forma que, mal-

124. Sobre aquesta adaptació i la relació amb l'obra francesa, v. Manuel GÜELL, «Eduard Vidal i Valenciano adaptador teatral de *La taverna* (*L'assommoir*), de Zola». En J. M. DOMINGO; M. M. GIBERT (eds.), *Actes del Col·loqui sobre Àngel Guimerà...*, p. 357-375. V. també Manuel GÜELL, *Biografia (provisional) d'Eduard Vidal i Valenciano*. Vilafranca del Penedès: Ajuntament de Vilafranca del Penedès, 1999. Sobre la recepció hispànica d'aquest text de Zola, Albert BENSOUSSAN, «Émile Zola sur la scène espagnole: De *L'assommoir* à *Germinal*, de Juan José à *Daniel*, de Joaquín Dicenta». En *Mélanges offerts a Charles V. Aubrun*, I. París: Éditions Hipaniques, 1975, p. 69-77.

125. Eduard VIDAL I VALENCIANO; Rossend ARÚS, pròleg a *La taverna*. Barcelona: Establiment Tipogràfic de F. Giró, 1884.

126. V. M. GÜELL, *Biografia...*, p. 361.

grat els elements innovadors que podia reportar a l'escena catalana, era prou acostada al subgènere melodramàtic a què ens hem referit abans i que ja tenia un públic en castellà. És significatiu, a més, que el mateix Vidal i Valenciano temptejés el melodrama social en català en *La virtud i la consciència* (1876). No hem de veure, doncs, en l'aportació d'aquests autors una voluntat deliberada d'incorporar el naturalisme al teatre català, tot i que no se'ls devia escapar la importància del fet d'introduir-hi una dosi tan considerable de realisme. Això explica que acabín el pròleg declarant-se «introdactors d'un género nou en lo Teatre Català». * En el cas de la seva versió, però, l'aportació suposadament moralitzadora que Busnach havia fet al text es veia considerablement augmentada, com passava, amb la versió castellana de Mariano Pina. En aquest aspecte no s'havia produït una evolució profunda respecte de la concepció teatral d'un Augier. Així i tot, la crítica no va tractar gaire bé l'obra, i la premsa catalanista en va fer poc cas, tal com Vidal i Valenciano i Arús lamenten en el pròleg.

El debat sobre el naturalisme en el teatre va quedar per resoldre fins a finals de la dècada dels anys vuitanta, malgrat que la programació de la temporada 1885-1886 de l'Associació d'Autors Dramàtics Catalans apuntava a una nova orientació. El públic no va acabar de respondre als estímuls innovadors que contenien algunes obres.¹²⁷ I caldrà esperar fins al 1890 per trobar, en el teatre de Josep Pin i Soler o de Guimerà, una aposta decidida pel realisme escènic. Per als crítics teatrals d'aquells

127. *L'Almanaque del Diario de Barcelona para el 1887* feia les següents observacions, en referir-se a la programació de teatre català del Romea i del Novetats (on estrenaven els autors de l'Associació): «En ambos teatros se estrenaron varias obras de que daremos una rápida idea. Advirtiése, en general, en las producciones nuevas a los efectos del melodrama y a los asuntos de costumbres entre personajes de levita, con alguna excursión más o menos resuelta a los argumentos que hoy se hallan de moda en el teatro francés y que en nada favorecen la moral pública». Més endavant se subratlla que els autors «se apartan de la observación directa de los tipos del país», p. 80. V. també el balanç que Joan Sardà va fer de la temporada de l'Associació d'Autors Dramàtics Catalans a les pàgines de *La Il·lustració Catalana* -30-IX-1886.

anys, el naturalisme semblava reservat a la novel·la, mentre que, pel que feia al teatre, encara es parlava del realisme de Sardou o Dumas fill, autors que a França s'havien convertit en valors absolutament consagrats –dominaven completament la programació de la Comédie-Française–, però que aquí encara provocaven suspicàcies. D'altra banda, era lògic, en aquelles circumstàncies, que el teatre naturalista no hagués tingut altre ressò que l'aconseguit amb la versió melodramàtica de l'obra de Zola, només conegut com a novel·lista.

A França les obres teatrals dels autors naturalistes havien fracassat i les obres d'Henry Becque com *Les corbaux* (1882) o *La Parisienne* (1885) no havien trobat el suport inicial dels germans Goncourt o de Zola, i eren fenòmens massa recents. A més, Becque sempre va estar distanciat de Zola i la seva escola, a diferència d'Antoine, que, d'altra banda, no va començar a estrenar amb el Théâtre Libre fins a la temporada 1887-1888, a l'Elyssée-des-Beaux-Arts, primer, i al Théâtre Montparnasse més tard.¹²⁸ Per això, els atacs constants de Mañé i Flaquer al naturalisme no se centren en el teatre sinó en la novel·la,¹²⁹ tot i que no es va estar de blasmar adequadament el teatre de Dumas fill.

Per aquest mateix motiu, el dos llargs articles de Francisco Correa Ramírez en *El Barcelonés* (3-VII-1887 i 10-VII-1887) sobre el realisme dramàtic ignoren Becque o Antoine.¹³⁰ Correa comença per delimitar el concepte de realisme teatral, i passa,

128. V. A. PAGÈS, *op. cit.*, p. 64-65.

129. El pròleg de Mañé i Flaquer a la traducció castellana de la novel·la *Nora*, de la baronessa de Brackel, és molt interessant pel que fa a aquesta qüestió, ja que Mañé la presenta com a model enfront de les obres naturalistes. En va publicar uns fragments, els més rellevants, a les pàgines del *Diario de Barcelona* –129, 8-V-1884, p. 5655-5658– amb el títol «El materialismo en literatura». En la ressenya que *L'Avens* va dedicar a l'obra, el comentarista –probablement R. D. Perés– aprofitava l'avinentsa per reivindicar el naturalisme i rebatre extensament les tesis de Mañé. V. *L'Avens*, juliol-agost-setembre, 1884, p. 471-475.

130. FRANCISCO CORREA Y RAMÍREZ, «El realismo dramático I», *El Barcelonés*, any IV, núm. 1812, 3-VII-1887, p. 1-2 (fragments).

després, a centrar el debat en el concepte de versemblança, entesa com allò que fa que una acció dramàtica sigui possible i creïble. El grau de possibilitat determina el major o menor realisme d'una peça. Però la realitat que apareix en l'obra ha de ser «realidad embellecida y no la realidad sólo, como pretenden los que en nombre del realismo creen que el teatro puede ser propaganda de vicios y no espejo de virtudes».* El problema rau en la societat que reflecteixen els autors, que exigeix que el públic sigui més tolerant a l'hora d'acceptar determinades trames o segons quins desenllaços, perquè està més marcada que altres menes de societats per l'especulació i pel pes del diner. El crític reclama de l'espectador *grandeza de ánimo*:

De este modo puede apreciarse el valor realista de la obra, pero mientras que a la desvergüenza se le llame despreocupación, al robo negocio y al más grosero y refinado egoísmo sentido práctico, y haya el continuo distingo entre la teoría y la práctica; mientras que se hagan estas concesiones de lenguaje, es imposible que se juzguen con acierto obras en donde domine la nobleza de sentimientos.*

La hipocresia de la societat, doncs, dificulta la discriminació entre una obra de missatge moral benèfic i una altra amb un de maligne. La qüestió no és si cal o no un teatre realista, sinó de quin tipus de realisme es parla, o més ben dit, quins són els límits del realisme. Segons Correa cal «much a experiencia y bastante moral» per jutjar l'obra correctament, i això li permet recriminar a la crítica els judicis defectuosos. La defensa de la tradició pròpia el porta a preferir les obres d'Echegaray o de Sellés a les dels autors francesos. Opta, per tant, per un realisme molt atenuat i adaptat a les característiques de cada país.

En definitiva, veiem com els models del primer realisme francès no havien aconseguit una acceptació general sinó era a través de l'*adaptació* a les necessitats d'un públic rutinari, i això a causa d'una evolució de la societat que era força diferent de la que es va produir en el país veí. Zola es podia permetre, a partir de Dumas fill i de Sardou, reclamar una dramaturgia específicament naturalista, amb garanties d'èxit, encara que aquesta dramaturgia no aparegués immediatament i, a més, no

seguís del tot les directrius del novellista. Per raons diferents en cada cas, ni el teatre català ni el castellà van assimilar del tot aquest realisme, malgrat els intents d'uns quants dramaturgs per aconseguir-ho. A la dècada dels anys noranta, el naturalisme teatral, tot i incorporar trets argumentals i temàtics procedents de la literatura de Zola, es va confondre amb el simple realisme. La relació posterior dels escenaris catalans i espanyols amb els francesos va restar condicionada per aquest dèficit, aquesta assimilació incompleta d'allò que, en aquells anys, ja era la tradició realista.

8. DEL ROMANTICISME AL REALISME: EL TEATRE EN CATALÀ

La producció dramàtica en llengua catalana al llarg del segle XIX va presentar característiques diferents en els diversos territoris del domini lingüístic. La situació de diglòssia en què es trobava immersa la nostra cultura feia que el teatre en la llengua del país ocupés un espai marginal en les representacions, lligades a formes i models costumistes que evolucionaren de forma notable durant el període. Aquesta evolució va estar vinculada, també, a un increment considerable del volum d'obres, que reflectien, des de posicions sovint immobilistes, els canvis socials i polítics de l'època. Tant al País Valencià com a les Illes o al Principat trobem una varietat considerable de sainets que expressen la visió del món de la menestralia i les seves inquietuds, que en algun moment podien ser liberals o progressistes, segons el lloc o els autors.

En el Principat, el teatre en català va depassar l'estadi del sainet i va temptejar formes teatrals més ambicioses. Va ser en la dècada de 1860 quan alguns autors van trobar les condicions necessàries per oferir sistemàticament a un públic ampli unes peces més elaborades i complexes que el sainet senzill i eficaç definit per una llarga tradició. Josep Fontana s'ha referit a la presa global d'un poble per explicar el procés de consolidació d'una cultura popular en català que va acabar propiciant l'apa-

rició d'una consciència nacional catalana.¹³¹ La novetat consistia a produir en català un tipus de cultura d'orientació més o menys progressista adreçada a les classes més populars. Cal tenir present, doncs, que aquí *popular* no és sinònim de *tradicional*, i així Soler, per posar com a mostra del que diem el nom més paradigmàtic, fa en la llengua del país, tot i que de manera una mica precària, una cosa molt semblant a la que van fer autors del teatre popular francès: parteix d'uns models tradicionals i els reelabora amb aportacions de les formes noves com el melodrama, o, en l'àmbit local, del vodevil ja consolidat per dramaturgs com Scribe. Formes noves per a un públic nou, que havia sorgit de la revolució industrial: el públic menestral que encara enyora el món rural dels pares o dels avis, però que ja no es reconeixeria en la cultura més específicament folklòrica.

De fet, el sàinet ciutadà ja havia iniciat aquest camí, però calia l'habilitat com a dramaturg de Frederic Soler, per fondre i donar cohesió a elements de procedència diversa. Pensem, com a mostra del que diem, que el model de paròdia de textos romàntics d'aquest autor era habitual a la França de l'època, i que tant Hugo com Dumas van veure moltes de les seves obres parodiades per escriptors de vodevils, que, com feia aquí Soler, hi aportaven elements de la parla popular i dels costums quoti-

131. És el procés «que va durar des de l'entusiasme espanyolista de 1860 fins a la reivindicació d'una *nacionalitat catalana* als manifestos federals de 1868, escrits pels mateixos homes que vuit anys abans participaven en els actes de suport de la guerra d'Àfrica». V. Josep FONTANA, «L'altra Renaixença: 1860 i la represa d'una cultura nacional catalana». En Pere GABRIEL (dir.), *Història de la cultura catalana*, 5. *Naturalisme, positivisme i catalanisme 1860-90*. Barcelona: Ed. 62, p. 17. Malgrat les diferències amb el tipus de producció d'altres zones del domini lingüístic, el teatre del Principat va arribar a les Balears i al País Valencià a través de la companyia del teatre Romea i de les temporades ocasionals que alguns dels seus actors van fer en els teatres de Palma o de València. V. Joan MAS, (coord.), «Teatre català als escenaris públics mallorquins del segle XIX». En J. M. DOMINGO; M. M. GIBERT (eds.), *op. cit.*, 513-529; Jaume LLORET, «La recepció del teatre català i de l'obra de Guimerà al País Valencià. El cas d'Alacant (1847-1939)». En J. M. DOMINGO; M. M. GIBERT (eds.), *op. cit.*, p. 215-240.

dians de la menestralia parisenca.¹³² També a Madrid trobem un equivalent d'aquesta forma teatral d'importació francesa.

En el gènere de les comèdies, un cop superada l'etapa de les paròdies, Soler continua servint-se de les formes de la nova cultura popular, que en castellà i en francès, ja havia fixat uns recursos provinents de l'evolució del melodrama i del costumisme romàntic. ¿Què són obres com *Els estudiants de Cervera* (1871) sinó vodevils adaptats a la realitat local, encara que l'autor se serveixi del recurs de l'ambientació històrica, tal com Scribe va fer moltes vegades? Hi trobem humor, cançons i l'inevitable esquema del noi que troba una noia, la perd després i la recupera al final de l'acció. I tot plegat, ornat amb referències a costums tradicionals i amb expressions colloquials característiques. En aquesta línia, i en ple trànsit entre la simple paròdia i el que podríem anomenar vodevil farsesc, es troba *Els herois i les grandeses* (estrenada a l'Odeon l'1 de març de 1866). Manuel Rimont, en la ressenya en el *Diario de Barcelona*,¹³³ ja remarcava la novetat que suposava aquesta paròdia («inicia

132. N'hi ha prou de recordar *Une nuit de Marion de Lorme* (1831), la paròdia de Nicolas Brazier sobre l'obra homònima de Victor Hugo, estrenada el mateix any. O *Ruy Blas* (1838), de Maxime de Redon, a propòsit de *Ruy Blas*, i un llarguíssim etcètera. En els mateixos anys en què F. Soler parodia *Il trovatore* de Verdi —no pas l'obra teatral de García Gutiérrez en què es basa el llibret—, Paul Boisselet estrena a París *L'Africaine pour rire* (1866), a partir de l'òpera *L'Africaine*, d'Eugène Scribe i Meyerbeer (1865) —també parodiada per Soler en *L'Africana*. Ja hem vist, en l'apartat anterior, que una obra de Sardou havia arribat amb una gran rapidesa al cercle de Soler, fet que indica fins a quin punt s'estava al corrent del tipus de teatre que es representava a França. V. H. GIDEL, *op. cit.*, 47-49. Sobre les paròdies de F. Soler, v. Carme MORELL, *El teatre de Serafí Pitarra: entre el mite i la realitat (1860-1875)*. Barcelona: Curial: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995. No era estrany que un mateix autor fes la paròdia de la seva obra, com va ser el cas d'Antonio García Gutiérrez que en *Los hijos del tío Tronera* (1849) va parodiar *El trovador*. V. ANTONIO GARCÍA GUTIÉRREZ, *El trovador, Los hijos del tío Tronera*. Edición, estudio y notas dirigidos por Jean-Louis Picoche et alii. Madrid: Alhambra, 1979.

133. Manuel RIMONT, «Revista dramática. *Los héroes i les grandeses*. Parodia en dos actos y en verso. Condiciones generales de la literatura dramática catalana», *Diario de Barcelona*, 4-III-1866, p. 2243-2244.

hasta cierto punto un nuevo elemento en la literatura dramática catalana»¹³⁴). I més endavant, després d'observar que l'obra és una paròdia de la tragèdia, encerta a veure les possibilitats per a la comèdia que obre el text:

Y véase por donde cogimos que puede considerarse introducido un elemento nuevo en la literatura dramática catalana, porque escogiéndose con igual tacto ideas sintéticas bien halladas con el ridículo, puede recorrerse un vasto campo donde el ingenio ha de hallar a su sabor motivos de inspiración.*

Creiem que cal veure la peça com una altra manifestació de la moda a satiritzar els temes clàssics típics d'aquells anys, com posen en evidència tant les operetes d'Offenbach –*Orphée aux enfers* (1858) o *La belle Hélène* (1864)– com les representacions dels Bufos Madrileños d'Arderius. Precisament, la vitalitat d'aquestes noves formes teatrals, vinculades a les necessitats immediates de l'oci de la burgesia i les capes mitjanes urbanes i modernes desconcertarà la crítica més conservadora, que tenia unes dificultats insuperables –ideològiques, estètiques, instrumentals– per analitzar i valorar la complexitat del teatre de les últimes dècades del segle XIX.¹³⁴

Ja hem dit que l'ambientació romana i la mitologia clàssica havien tornat a l'escenari gràcies a la revifalla de la tragèdia que es va produir en el romanticisme tardà. La distància entre l'ambientació i uns temes que, per tradició cultural, calia tractar tràgicament i la realitat del moment, afavoria el recurs a l'humorisme. D'aquesta manera, la burgesia que tenia la necessitat de dotar-se d'unes formes teatrals que l'acostessin al prestigi de l'antiga aristocràcia havia de conviure amb una petita burgesia i una menestralia, sovint de mentalitat pragmàtica i liberal, que trobaven fictici el món heroic de la mitologia i la història clàssiques. La visió realista i materialista es manifestava a través d'aquesta paròdia-comèdia, com indicava Rimont molt bé, quan recordava a l'autor que «la verdad real debe tener sus límites, y

134. FRANCISCO MIQUEL Y BADÍA, «La crisis del teatro», *Diario de Barcelona*, 29-V-1889, p. 6721-6723.

que, por esta razón, la crítica censura en el teatro las exageraciones del realismo cuando no se apela al arte para encubrir el arte».*

Finalment, el crític tracta un tema molt rellevant en aquells primers anys de constitució del teatre modern en català: la necessitat d'una llengua literària uniforme «si se aspira a la formació de un teatro catalán». En definitiva, era una referència al debat de fons entre els defensors del *català que ara es parla*, els qui propugnaven un model lingüístic arcaïtzant i els qui optaven per diverses postures intermèdies. La voluntat de crear una literatura específica –diguem-ne nacional, seguint l'anàlisi de Fontana– comportava, com a pas previ, la configuració d'una llengua nacional, o si ho preferim, d'un estàndard ben definit.

En la dècada de 1870, Frederic Soler va consolidar, gairebé sol, una dramaturgia basada en gèneres teatrals populars molt ben acollida pel públic menestral justament per l'equilibri entre elements nous i tradicionals, però també, per la seva teatralitat extraordinària. L'autor no solament va conrear les diverses varietats del melodrama, sinó que, damunt elements melodramàtics i vodevilesos, va construir el drama de costums *veritablement catalans*, amb el qual va oferir al seu públic tot un seguit de símbols en què es podia reconèixer, i a més, va voler donar una imatge global de la Catalunya del seu temps ambientant-los en paisatges socialment i geogràficament variats –el món rural, el mariner, el de la menestralia barcelonina, etc.¹³⁵ Ara bé, si va aconseguir dotar el nou teatre català d'unes formes adequades i, sobretot, d'un públic permanent, també hi

135. «Frederic Soler sembla abrigar la pretensió, durant els anys en què s'imposa com a primer autor del país, de confegir el retaule de tota la societat catalana». Els drames històrics de l'autor també responien a la voluntat d'espectacularitat melodramàtica, i és significatiu que s'hi dediqués més quan el drama històric es tornà a posar de moda, encara que fos des d'opcions estètiques diverses (de Cossa a Echeagaray o Sardou, però també els de Víctor Balaguer o Àngel Guimerà). V. X. FÀBREGAS, «Frederic Soler i el teatre del seu temps». En M. de RIQUER; A. COMAS; J. MOLAS, *Història de la literatura catalana*, 7, p. 334. V. també p. 338 i seg.

va trobar unes limitacions indubtables que ell va acceptar i, d'una manera o altra, va reforçar; unes limitacions que van determinar l'evolució de la dramaturgia catalana al llarg del segle, i que podem concretar així:

— *Temàtica local versus temàtica «cosmopolita»*. En la situació de diglòssia en què es movia la cultura catalana, la principal justificació per a la creació d'un teatre en català era que fos representatiu de la idiosincràsia local, tant des del punt de vista costumista com de l'històric —prioritat de la història pròpia davant d'una història d'Espanya limitada, fonamentalment, a la història de Castella. Aquestes consideracions es van convertir en un veritable llast a l'hora d'incorporar elements de modernitat literària —recordem les lamentacions de Riera i Bertran en el pròleg de *Caritat*. A la inèrcia regionalista, s'hi va afegir, a partir dels primers anys setanta, el proselitisme catalanista dels homes de La Jove Catalunya, que sumaven a la voluntat d'impulsar una tragèdia històrica en català la necessitat de fer conèixer els mites de la historiografia catalana del moment. A tot això, hi cal agregar la concepció de la literatura com a expressió particular d'un poble, idea que derivava de la teoria romàntica dels germans Schlegel i que, com en el cas del teatre castellà, va proporcionar arguments als sectors oposats a un cosmopolitisme excessiu. Aquest és el cas, per exemple, d'Eduard Vidal i Valenciano, que en el seu discurs del 26 de juny de 1898 resumeix molt clarament aquesta posició:¹³⁶

Publicar libros, representar dramas, versificar en su idioma o dialecto regional conviértese en ridícula exhibición de pequeñez cuando los dramas, los versos y los libros son tales que no tienen otro signo sino el lenguaje en que han sido escritos.*

— *Ús del vers versus ús de la prosa*. Es tractava d'una polèmica vinculada en part a l'anterior i que no era exclusiva del

136. Eduardo VIDAL [sic] DE VALENCIANO, *Discurso leído en la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona en la recepción pública de D... El día 26 de Junio de 1898*. Barcelona: Imprenta de Jaime Jepús Roviralta, 1898 (fragments).

teatre en català. El públic, d'una banda, i els actors, de l'altra, havien identificat teatre amb vers d'una manera gairebé obsessiva. En el cas del teatre català, la tradició del sàinet costumista hi pesava molt especialment, però cal no oblidar que molts autors castellans d'alta comèdia no acabaven d'alliberar-se'n a rèmora dels *consonants*, encara que l'ambientació de les obres fos contemporània. Quan es va entrar de ple en el debat sobre el realisme teatral, en els primers anys noranta, la defensa del vers davant la prosa es va convertir, encara, en un dels principals arguments dels defensors d'allò que anacrònicament, anomenaven romanticisme. És clar que, en aquest aspecte, no es distanciaven gaire d'autors com Augier o Sardou, que també es proclamaven romàntics en oposar-se als naturalistes.

Tanmateix, uns anys abans, Valentí Almirall reivindicava l'ús del vers en el teatre català, i el presentava com el recurs formal més adequat a una temàtica que creia que havia de ser específicament catalana, ja que només així podia ser expressió de la particularitat catalana en el context espanyol. En realitat, reclamava que el teatre català no s'arrisqués a perdre el seu públic, i que servís d'instrument ideològic del debat polític. Recordem, també, que la posició que Almirall va prendre respecte a la qüestió de l'hereu i el dret de successió¹³⁷ coincideix, en part, amb l'expressada en una obra de Frederic Soler que va provocar la ira de Mañé i Flaquer a les pàgines del *Diario de Barcelona*.¹³⁸ La capacitat de convocatòria del teatre ca-

137. V. L'AMIC DE CADA FESTA [Valentí ALMIRALL], «Costums rancis de la terra», *Diari Català*, 18 i 25-V i 2-VI-1879. Recollit a Valentí ALMIRALL, *Cultura i societat*. A cura de Josep M. Figueres. Barcelona: Edicions 62, 1985 (L'Alzina, 5), p. 23-33.

138. L'obra de F. Soler és *Lo Pubill* (1886). L'autor es va defensar dels que l'atacaven per les seves idees liberals i republicanes en *La política en el arte*, un text que, probablement, hagi restat inèdit. Mañé va desmuntar amb arguments legals el plantejament de l'obra fet per Soler. Sobre aquest afer, v. Josep M. POBLET, *Frederic Soler, Serafí Pitarra*. Barcelona: Aedos, 1967, p. 282-283. En canvi, J. Yxart, coincidint amb el criteri de Soler, es va oposar a les recriminacions de Mañé: «[...] el designio de Soler me pareció acertadísimo, pues aun descartando el intento fundamental de tales pactos entre *pubillas* y *pubills*, bien puede enseñarse a nuestro pueblo a basar la consideración

talà entre un sector molt ampli de les classes populars, i per tant, les possibilitats que ofería des d'un punt de vista propagandístic, permetia defensar l'ús del vers i de la temàtica *catalana* des d'opcions progressistes com la d'Almirall.¹³⁹

— *Monopoli d'un sol autor-empresari versus diversificació de l'oferta.* Les circumstàncies en què es va produir el desenvolupament del teatre català van comportar la conversió de Soler en el veritable factòtum de l'escena, per la seva doble condició de dramaturg i de gerent de l'única sala barcelonina amb programació permanent d'obres en català. Si pensem, a més, que el seu públic era socialment molt homogeni —els diferents estrats de la burgesia local no s'hi van interessar gaire—, entendrem bona part dels condicionants de l'escena vernàcula a l'hora d'eixamplar i renovar la producció dramàtica. Els intents de posar fi a l'hegemonia del teatre Romea, que era tant com dir de Frederic Soler, es van concretar en les temporades alternatives de l'Associació d'Autors Dramàtics (1885-1887), a les quals ja ens hem referit, i a la campanya del teatre Novetats del 1890, en què l'alternativa va prendre el caràcter d'aposta per un teatre més realista. En el rerefons, hi havia unes desavinen-

y el prestigio de los individuos de la familia, dentro de casa, en el mutuo amor, y no en el interés, sin riesgo de que semejante enseñanza barrene los cimientos de la sociedad. ¡Buena sociedad la que entiende beneficioso lo contrario». V. J. YXART, *El año pasado* (1887). En *Obra completa de Josep Yxart*, I, p. 251.

139. V. la ressenya a *Lo bordet*, de J. Roca i Roca, a *L'Esquella de la Torratxa*, 413, any 8, 11-XII-1886, p. 386-387: «En dues coses hem de procurar influir en l'ànimo d'en Roca i Roca. En que empleï les facultats teatrals de què disposa en assumptos catalans i trascendentals al mateix temps, i en què no s'imposi la tirania d'escriure sempre en prosa. Lo teatre català, per a poder viure i créixer, ha de respirar una atmòsfera especialíssima. En el fondo, és un teatre de protesta, com totes les manifestacions del nostre renaixement. Los assumptos, doncs, han de ser genuïnament de la terra, i de son conjunt se n'ha de desprendre alguna cosa que sigui trascendental. Per semblants motius, els autors no han d'abandonar lo vers». Pel que fa al pensament d'Almirall sobre el teatre català, resulta imprescindible seguir les seves ressenyes a *L'Avens* del 1883, i les que va publicar a *L'Esquella de la Torratxa*, a finals dels vuitanta.

ces personals que també van afectar el projecte catalanista, amb l'escissió de la Lliga de Catalunya (1887) del Centre Català, presidit per Valentí Almirall –secundat per Frederic Soler, fidel amic seu. Però també hi havia la sensació que calia fer un salt qualitatiu si es volia que el teatre català estigués a l'alçada d'altres dramàturgies.

És per això que un fenomen característic del teatre del segle XIX arreu, com era la inclinació a afalagar el gust de l'audiència en perjudici del contingut literari, prenia en l'àmbit local unes dimensions diferents. Aquí calia bastir una tradició dramàtica que permetés assumir amb normalitat les noves propostes teatrals, i això era el que es reclamava des de La Jove Catalunya a principis dels anys setanta, a través de les revistes *La Gramalla* o *La Renaixença*. Tant si es tractava de tragèdies en vers com de comèdies en prosa, s'imposava depassar l'estadi de teatre popular que havia assegurat l'èxit de públic inicial i implicar els sectors socials hegemònics en la recuperació cultural i nacional catalanes, tal com pretenien els sectors catalanistes. Però no ho van aconseguir. La major part de la burgesia només valorava l'òpera, els repertoris de les grans figures de l'escena italiana i l'Echegaray d'*El gran Galeoto*. D'aquesta manera el principal actiu del teatre català, la seva provada capacitat per interessar capes àmplies de la població, tan apreciada per polítics com Almirall, es va acabar convertint en la limitació principal per als dramaturgs més inquiets.

Les reflexions sobre els problemes amb què es trobava l'escena catalana, des de les de Josep Roca i Roca en *La Renaixença* (20-I-1874)¹⁴⁰ fins a les d'Antoni Careta i Vidal en *Lo Gay Saber* (1-IV-1879),¹⁴¹ o a les d'Yxart (1879),¹⁴² tenen en compte la qüestió del públic a l'hora d'explicar la tendència a l'amanera-

140. JOSEP ROCA I ROCA, «Algunes idees sobre el teatre català», *La Renaixença*, V, núm. 2, 20-I-1874, p. 17-18.

141. ANTONI CARETA I VIDAL, «Lleugeres consideracions sobre el teatre català», *Lo Gay Saber*, any II, núm. VII i VIII, 1-IV-1879 i 15-IV-1879, p. 93-95 i 105-107 (fragments).

142. JOSEP YXART, «Teatre català», *Obres Catalanes*. Barcelona: Tip. «L'Avenç», 1895 p. 320-330 (fragment).

ment i als recursos expressius més previsibles que van caracteritzar l'obra de Soler a partir de la segona meitat dels anys setanta. Encara que aquest autor s'esforçava a adaptar el seu teatre als canvis de gust que s'anaven produint, mai no sobrepassava uns límits perfectament establerts, temerós de perdre el favor d'una audiència que esperava riure o plorar amb el Frederic Soler o el Pitarra de sempre. Recordem que, fins i tot, les seves paròdies i comèdies dels primers anys van ser presents en l'escena catalana al llarg de la segona meitat del segle, tant al Romea com, sobretot, als teatres del passeig de Gràcia en les temporades d'estiu.

Les visions de conjunt i els balanços sobre l'evolució de l'escena catalana i els diferents gèneres dramàtics apareixen majoritàriament a finals dels anys setanta, amb la perspectiva que donava una consolidació plena, i esperonats pels premis especials, que havien de respondre al lema «Teatre Català. Ses tradicions, son estat actual, ¿fins ahont convé'l seu foment?», oferts pel consistori dels Jocs Florals i patrocinats per l'Ateneu Barcelonès. Aquests premis extraordinaris es van convocar anualment des del 1875 fins al 1879, en què va ser premiat l'estudi de Josep Yxart. Francesc Ubach i Vinyeta va rebre l'accèssit del 1876 per *Teatre català. Apuntacions històriques-crítiques des dels seus orígens fins al present estat*.¹⁴³ L'autor hi conclou l'apartat que dedica a la panoràmica històrica afirmant que el període millor del teatre en català és el del moment en què escriu, però es queixa que només se centri en el món rural:

Fins avui, sols la gent de barretina i les costums del camp han donat de que escriure als nostres autors còmics, com si en los grans centres de població no hi hagués molt que ensenyar i no poc que corretgir (p. 48).

143. FRANCESC UBACH I VINYETA, *Teatre català. Apuntacions històriques-crítiques des dels seus orígens fins al present estat*. Barcelona: Imp. La Renaixença, 1876. Sobre la convocatòria del premi i la seva relació amb el debat al voltant de la tragèdia, v. Pere FARRÉS, «Els Jocs Florals de Barcelona i la renovació del teatre català», *Serra d'Or*, 431, novembre 1995, p. 39-41. V. també Pere FARRÉS, «La tragèdia en el procés de Renaixença del teatre culte del segle XIX». En J. M. DOMINGO; M. M. GIBERT (eds.), *op. cit.*, p. 495-512.

Després passa a blasmar la matusseria i la tendència general a imitar els gèneres de consum, que, des del seu punt de vista, inflüen negativament en les comèdies i els drames històrics, als quals retreia que presentessin damunt l'escenari personatges del passat que parlaven com els contemporanis. I insistia especialment a constatar l'absència d'un element que el caracteritzés respecte dels altres teatres coneguts: «aquell segell de nacionalitat que distingeix, per exemple, lo teatre castellà de l'alemany i a aquest del francès» (p. 54). Això no obstant, en defensa el conreu i remarca l'afició al teatre dels catalans a partir de dades estadístiques sobre el nombre de teatres –100 locals a tot Catalunya– i el nombre total de places –80.000– (p. 67).

El mateix any també va ser presentat al certamen el treball de Joan Maluquer i Viladot, que solament va rebre la menció honorífica. L'opuscle es va publicar el 1878,¹⁴⁴ amb un pròleg en què l'autor manifestava que era el mateix que havia presentat el 1876, però després d'haver-hi introduït unes modificacions d'estil. Maluquer el va tornar a presentar als Jocs Florals sense èxit. I és que el premi no va ser adjudicat fins que el va guanyar Josep Yxart el 1879. Maluquer coincideix amb Ubach a trobar el teatre català poc representatiu del país, pel que té de comercial i, per tant, per allò que l'acosta als gèneres conreats en castellà o en francès. Per a ell l'origen de les mancances del teatre català, cal trobar-lo en el desig d'afalagar el gust del públic, cosa que porta a caricaturitzar els tipus de les comèdies i a convertir els drames històrics en melodrames: «Perquè el públic, per l'exageració d'alguns que d'aquest gènere hi ha, en què tot són batalles i morts, se creuria assistir a una representació de tarda en l'Odeon»* (p. 34).

D'altra part, sembla que es fa ressò de la proposta guimeraniana del 1874 de potenciar en el teatre els temes procedents de la història de Catalunya, per la importància pedagògica, i en definitiva, per la capacitat proselitista, que té el drama històric. Però l'aspecte més remarcable de la visió de Maluquer és la dis-

144. JOAN MALUQUER I VILADOT, *Teatre català. Estudi històric-crític*. Barcelona: Impremta de *La Renaixença*, 1878, p. 45-62 (fragments).

tinció que hi fa entre drama tràgic i tragèdia –que era habitual en algunes preceptives– i la constatació de la bona rebuda de la tragèdia de Balaguer –*Les esposalles de la morta* (1879). I subratlla el fet que Giacinta Pezzana li representés *Coriolà*, en italià, a Barcelona i a Madrid. A més, troba que els autors que han temptejat el drama tràgic poden fer fàcilment el pas a la tragèdia. Aquesta distinció no queda, tanmateix, gaire clara i és fruit de la confusió terminològica de l'època a l'hora de fixar les diverses varietats de drama que defugien els plantejaments melo-dramàtics.

Yxart fa gala en la seva aportació d'un nivell i un rigor superiors als dels autors dels treballs que hem esmentat fins ara.¹⁴⁵ Però tampoc no especifica què cal entendre per drama tràgic i per tragèdia i en relativitza el sentit –«[...] alguns drames als que pot aplicar-se el qualificatiu de tràgics, i als que també denominariem tragèdies deixant los escrúpols de sistemàtiques i convencionals divisions [...]».¹⁴⁶ Coherent amb aquest criteri, col·loca en l'«Apèndix II» *Cor de roure* (1868), de Picó i Campamar, i *La mà freda*, d'Ubach, com a drames tràgics, però hi afegeix també *Les esposalles de la morta*, de Balaguer, que pàgines abans considerava tragèdia.

Més aclaridor resulta a *Ramon Picó i Campamar. Carta oberta a D. Joaquim Cabot*, en què explicita quina és la idea de drama històric que ell creu que encara és vàlida: «[...] és quelcom de la reforma wagneriana aplicada a l'història i al teatre parlant, encara que precisament aquella revolució de Wagner rebutgi el quadro històric i lògicament s'enfilí més amunt, a la mitologia».¹⁴⁷ Més endavant concreta encara més:

Lo teatre, gran; la resurrecció històric-dramàtica, tant complerta com se pogués; en l'escenografia, en l'indumentària, en tot l'atreç, una obra d'estu-

145. Josep Yxart, «Teatre català», *Obres Catalanes*. Barcelona: Tip. «L'Avenç», 1895 p. 320-330 (fragment).

146. Josep Yxart, «Teatre català. Ensaig històric-crític». En *Obres catalanes*. Barcelona: L'Avenç, 1896, p. 214-340. La citació es troba a la pàgina 268.

147. *Ibidem*, p. 149.

di, una obra d'art esplèndid, sòlid i verdader; i com a complement... una no vetat arriscada, una nova tentativa schilleresca, com la de *La promesa de Mes-sina*: l'introducció del cor antic, lo poble, lo personatge etern, u i indivisible, lo poble català que comenta l'acció [...] lo verdader cor, aïslat, separat de l'acció, mirant-la des de fora. Com? (p. 151-152).

Una resposta possible a aquesta interrogació retòrica, la trobem en els finals de les obres guimeranianes.¹⁴⁸ La concepció d'Yxart recull, així, la valoració del rigor històric i del realisme dramàtic reclamat per Zola en aquest tipus de drama, però hi afegeix l'objectivació idealitzadora proposada per Schiller. Una síntesi que li permetia reivindicar un model de drama històric modern, compatible amb el drama psicològic que ja apuntava en el teatre francès d'orientació realista –el de Scribe, Ponsard, Augier i altres. Paral·lelament al que succeïa en la teorització dramàtica de l'Europa de l'època, Yxart se serveix de l'exemple de Schiller per plantejar una opció dramàtica que, partint de l'assimilació de la lectura de Shakespeare feta pel dramaturg alemany, sigui una superació de l'estètica romàntica i, alhora, un contrapunt del realisme banal de la *pièce bien faite* i del determinisme naturalista més agressiu.

No hem d'oblidar que el crític tarragoní va descobrir Schiller l'estiu del 1876, i el 1879 potser encara no tenia ben definit el seu model dramàtic. Però, això sí, s'hi acostava prou per reclamar la presència de la tragèdia en la literatura catalana, en un any en què el debat sobre aquest gènere havia arribat a un punt culminant en el qual coincidien propostes diverses:

148. Rosa Cabré ha destacat com «Yxart procura d'elogiar en Guimerà allò mateix que distingeix en els drames de Schiller: es tracta d'un teatre que és "ideal y al propio tiempo real, en la más amplia aceptación de la palabra", i en el qual el dramaturg abandona "el terreno de lo positivo sin cesar de vivir en perfecto acuerdo con la naturaleza"». V. ROSA CABRÉ, «Entre l'ideal i la realitat. Aspectes de la relació d'Yxart amb Guimerà». En J. M. DOMINGO; M. M. GIBERT (eds.), *op. cit.*, p. 89. En aquest mateix text, R. Cabré segueix amb detall el procés de descoberta de Schiller per part d'Yxart. Citant un manuscrit inèdit del crític tarragoní sobre l'obra de l'alemany, destaca els aspectes d'aquest últim que més van influir el primer.

- a) L'aportació de Balaguer, en qui Yxart va veure un exemple de renovació important, però que no responia del tot al seu concepte de tragèdia. Una opció que connectava amb el nou interès per l'obra de Shakespeare que es donava per aquells anys, però que mantenia encara elements del primer romanticisme. D'altra banda, el fet que les tragèdies de Balaguer fossin més pensades per ser llegides que representades en dificultava l'eficàcia escènica, com remarcava molt encertadament Conrad Roure en la ressenya de *Les esposalles de la morta* en *Lo Gay Saber*.
- b) Els autors que, com Ubach, podríem vincular al model de drama històric de Sardou, i que veien en la història de Catalunya, fonamentalment, una pedrera de faules útils per exaltar la catalanitat, en coincidència amb la posició inicial de Guimerà en el text programàtic del 1874. A més, consideraven que a la literatura catalana li calia la tragèdia per assolir el prestigi de les grans literatures.
- c) El Guimerà de *Galla Plàcidia*, que, malgrat acostar-se en alguns aspectes a la dramaturgia de Pietro Cossa, fa amb aquesta tragèdia una proposta molt personal. Yxart no vacillà a defensar-lo decididament, perquè hi trobava un model proper al del teatre històric que li va descobrir Schiller.

Com ja es sabut, l'última proposta va ser la que va tenir més continuïtat i la que va donar uns resultats més brillants. Però al costat d'aquest model de tragèdia, Yxart també reclamava un drama modern, encara que, conscient de les limitacions de l'escena catalana, no fos sempre en prosa. N'apuntava l'objectiu:

Passar, del ridícul, trivial i les preocupacions casolanes a fuetejar los vici de les classes enteres, a fer l'anatomia detallada del cor amb lo desprietat escarpell de la crítica moderna, és obra temptadora i vasta. ¡Quina nova i rica varietat d'assumptos i caràcters portaria an el teatre la nostra classe mitja!*

Malgrat tot, observem que el tipus de drama en què pensa el crític encara no pot ser el naturalista, que en aquells anys havia fracassat sorollosament als escenaris francesos i que, com ja hem vist, no va ser ben acollit fins a mitja dècada dels vuitanta. D'altra part, les adaptacions melodramàtiques de les obres de Zola comencen a arribar a l'escena tot just a partir d'aquest 1879. El mateix any que l'autor francès publica «Le naturalisme au théâtre» en *Viestnik Evropy – Missatger d'Europa*–, en el qual col·laborava des del 1875, gràcies a la seva relació amb Turgueniev.¹⁴⁹ Quan Yxart va redactar el seu estudi sobre el teatre català, ja havia assimilat les idees principals del positivisme idealista de Taine, però, de Zola, només en coneixia el vessant de novel·lista. Per tant, són autors com Augier o Dumas fill els seus referents en l'àmbit del realisme teatral, però no a través de les versions suavitzades d'aquests autors que es presentaven a Catalunya. En definitiva, la seva reivindicació de realisme, tot i ser més rigorosa, és essencialment la mateixa que plantejava Riera i Bertran el 1872 en el pròleg de *Caritat*.

La veritable repercussió del terme naturalisme sobre la producció dramàtica catalana, es produeix, com ha estat dit, a partir del 1890, malgrat que des de les pàgines de *L'Avenç* el terme ja fos utilitzat en referència al teatre el 1883. Cal suposar que el debat sobre el naturalisme en el teatre català¹⁵⁰ es va obrir realment amb l'obra dramàtica de Pin i Soler i amb el decantament cap a la prosa i el realisme de Guimerà. Però la polèmica literària anava acompanyada d'unes circumstàncies molt poc literàries.

149. La primera part va ser reproduïda per *Le Voltaire* el 29-IV-1879. No va aparèixer en volum fins al 1880 en Émile ZOLA, *Le roman expérimental*. París: G. Charpentier Éditeur, 1880, p. 109-156.

150. V. Enric GALLÉN, «Pin i Soler en el marc del teatre català dels anys noranta». En Francesc ROIG; Josep M. DOMINGO (eds.), *Actes del Simposi Pin i Soler (Tarragona, 26-28 de novembre de 1992)*. Tarragona: Institut d'Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV, 1994, p. 219-239. V. també Enric GALLÉN, «Guimerà i Vilanova, sainetistes. Notícia d'una recepció». En Ferran CARBÓ; Ramon Xavier ROSSELLÓ; Josep Lluís SIRERA (eds.), *Escalante i el teatre del segle XIX. Precedents i pervivència*. València: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana; Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997 (Biblioteca Sanchis Guarner, 39), p. 97-115.

La decadència de Frederic Soler, que es va fer evident al llarg dels anys vuitanta, i els escàndols generats per la seva necessitat de competir amb Guimerà van propiciar una segona escissió en el teatre català, o si es prefereix, una segona temptativa d'alliberar-se del monopoli literari i econòmic de l'escenari del teatre Romea. En aquest cas, l'acció va tenir conseqüències importants, ja que alguns actors també van abandonar el teatre del carrer de l'Hospital per sumar-se a la nova iniciativa, entre els quals l'emblemàtic Lleó Fontova. A l'ambient escalfat per la famosa polèmica dels *monjos* i el presumpte plagi de Soler, s'hi va afegir l'anunci de l'empresa del Romea que informava que només presentaria teatre en castellà.¹⁵¹ Els actors més característics del teatre en català van témer pel lloc de treball. I d'altra banda, l'incident va ser aprofitat pels sectors propers a Guimerà i per tots els que eren partidaris d'una renovació de l'escena catalana. Potser també van actuar en el cas les diverses i enfrontades orientacions polítiques del catalanisme, i fins i tot els adversaris personals d'Almirall i, de retruc, de Soler.

Tot plegat va fer que el 1890 alguns autors i actors busquessin un empresari, Salvador Mir, que tenia l'avantatge de no haver entrat fins aleshores en el món del teatre i que, en conseqüència, no provocava les suspicàcies que provocaven altres. També van aconseguir la implicació en el projecte de l'actor-director de la companyia que actuava al teatre Novetats, Antoni Tutau (1838-1898). La direcció escènica va anar a càrrec de Francesc Soler i Rovirosa (1836-1900). Excepte en el fet que les funcions catalanes s'oferien també dos cops per setmana, la nova empresa es diferenciava clarament de la del Romea. Començant per la figura de l'actor-director de la companyia, que es responsabilitzava del resultat final de la posada en escena; en canvi, al teatre del carrer de l'Hospital, qualsevol actor

151. El 1889-1890, a l'entorn d'*El monjo negre*, de Frederic Soler, i *Rei i monjo*, d'Àngel Guimerà, es va produir una polèmica que va implicar ambdós autors. Sobre la qüestió, v. Francesc FOGUET, «Batalla de monjos: notes sobre la polèmica entorn de *Rei i monjo*, d'Àngel Guimerà, i *El monjo negre*, de Frederic Soler», En J. M. DOMINGO; M. M. GIBERT, *Actes del Col·loqui sobre Àngel Guimerà...*, p. 133-154.

d'un cert relleu podia ser director, ja que aquesta funció no estava regulada amb nitidesa i s'exercia per torns. El més corrent era que el primer actor còmic s'encarregués de dirigir les obres còmiques, però donant sempre prioritat al seu lluïment personal sobre la labor del conjunt. Tutau, per contra, tendia a potenciar el treball de la companyia, i exercint de director d'escena –va ser l'introduïdor de la tècnica de la quarta paret– imitava modestament el que es començava a fer per tot Europa. Una altra característica interessant de la nova empresa era la renúncia a contractar representacions fora de Barcelona, pràctica habitual de l'empresa del Romea, que, acabada la temporada a la ciutat, procurava de treure'n rendibilitat amb actuacions foranes de la companyia. El teatre Novetats adquiria, així, una imatge de teatre estable i de prestigi, i es feia evident que, més enllà de les desavinences, s'encetava un projecte renovador i amb voluntat d'atreure un públic selecte del qual s'havia vist privat fins aleshores el teatre en català.

La iniciativa va ser atacada immediatament pels sectors propers a Soler a través de les pàgines de *Lo Teatro Català*, des d'on el director, J. Bru i Sanclement, va llançar una veritable campanya contra la producció del Novetats. Així, en la ressenya de *Sogra i nora*, de Josep Pin i Soler, que va obrir la temporada (14-X-1890), la redacció de *Lo Teatro...* va criticar l'excessiva naturalitat que comportava la tècnica de la quarta paret «perquè això, si bé és molt natural, és fer poc cas de l'auditori i faltar a las conveniències teatrals». I hi afegien: «No hi fa res que els estrangers ho facin: nosaltres no creiem que sigui convenient seguir tal costum». En canvi, consideraven que calia imitar les companyies estrangeres en el costum d'actuar sense apuntador.¹⁵² Els homes

152. *Lo Teatro Català*, I, 2, 27-X-1890, p. 3-4. També són molt significatives les ressenyes a les obres de Guimerà *La sala d'espera* (2-X-1890) i *La boja* (15-XI-1890). Així, en la d'aquesta última peça, J. Bru i Sanclement escriu: «*La boja* és lo fruit de les predicacions d'una crítica insensata que intenta establir lo predomini del mal gust i lo repulsiu en l'escena, amb l'excusa de que això és lo realisme i la naturalitat de l'Art. [...] Basta dir que els actors van emmascarats o espellifats, que s'escorxa i es cou i es menja un conill en escena, que la dama es guarda un ganivet al pit dient: –Dorm aquí en-

de la publicació no vacillaven a remarcar el rerefons polític de la situació creada, que no era altre que el de les divergències interiors del catalanisme. Per això Benvingut Cabot va dedicar un parell d'articles a la qüestió (30-XII-1890, 11-I-1891), en els quals va començar recordant l'escissió del 1886 per entrar, de ple, després, en l'actualitat del moment:

Devem una vegada més dir que la divisió de nostre teatro és, no l'afany de fer progressar nostra literatura dramàtica, no la noble emulació de treballar en profit de la nostra causa, i sí sols les diferències personals i mires egoistes, conegudes ja abans de la divisió catalanista i declarades obertament després d'efectuada.¹⁵³

Era evident que calia negar al projecte del Novetats tota voluntat renovadora i presentar-li batalla en aquesta mateixa qüestió. Això volia dir discutir sobre quin realisme calia a l'escena catalana. L'article de Bru i Sanclement sobre «La nova tendència» (núm. 3, 4-XI-1890)* és indicatiu de com *Lo Teatro Català* va intentar lluitar amb les mateixes armes amb què ho va fer, a França i aquí també, un dels bàndols enfrontats en el debat de la novel·la naturalista: calia reduir l'aportació innovadora a una excentricitat que radicalitzava innecessàriament el bon realisme, que havia existit sempre. En aquesta mateixa direcció es manifestava Frederic Soler en el discurs inaugural del Centre Català, que presidia, i que *Lo Teatro Català* va publicar íntegrament en dos números (núms. 15 i 16 dels dies 1-II-1891 i 8-II-1891).¹⁵⁴

¡Lo Realisme! ¡Lo Naturalisme!; Quantes voltes m'he parat en reflexionar lo injustament que, dant-li aquet títol, s'han calificat aquesta literatura i aquest art que estan de moda!

tre dos coixins...»». V. *Lo Teatro Català*, I, 5, 23-XI-1890, p. 3-4. La de *La sala d'espera* és signada pel mateix crític en el núm. 7 de la mateixa publicació, el 7-XII-1890, p. 5.

153. Benvingut CABOT, «Lo teatro català i el catalanisme», *Lo Teatro Català*, I, 10, 30-XII-1890, p. 3 i *Lo Teatro Català*, II, núm. 3, 11-I-1891, p. 4.

154. Frederic SOLER I HUBERT, «Discurs llegit en la sessió inaugural del Centre Català per son autor lo President de dita Associació D...», *Lo Teatro Català*, núm. 15, 16 i 17, 1-II-1891, 8-II-1891 i 15-II-1892, p. 1-3, 2-3 i 2-3 (fragments).

¿Doncs, què? ¿És que per ventura només és natural i real? Lo repulsiu, lo asquerós i lo antipàtic?*

Al marge de les qüestions pròpiament literàries, és evident que la principal problemàtica que provocava l'existència de dos teatres en català era la de l'oferta. ¿Hi hauria prou oferta i, sobretot, prou demanda per donar vida als dos teatres? Antoni Ferrer i Codina s'ho demanava des de les pàgines de *La Tomasa*, en un article del 21 de novembre de 1890, just quan feia quinze dies que havia estrenat al Novetats la comèdia *A la Pre-vençió*.¹⁵⁵ El fet que un autor com ell presentés obres a la nova empresa de teatre català és un signe prou revelador que no hi havia una oferta gaire diversificada per poder distingir un teatre de l'altre. Així i tot, podem observar una certa voluntat renovadora en la programació del Novetats, que culmina amb les estrenes d'Àngel Guimerà. El problema de la demanda no era pas menor, i la valoració que en feia l'*Almanaque del Diario de Barcelona* per al 1892 era prou significativa:

La escisión que se había producido antes de inaugurarse el año cómico, entre los autores dramáticos catalanes, perjudicó sin duda a los dos teatros, Romea y Novedades, puesto que fue la causa de que ambos debieran arrastrar una existencia algo lánguida en los espectáculos de nuestro teatro regional.¹⁵⁶

Malgrat que l'empresa del Novetats va acabar fracassant i que la seva capacitat innovadora fos limitada, l'intent va significar un pas importantíssim per a la renovació del teatre català, sobretot perquè va preparar el camí dels autors modernistes.

RAMON BACARDIT
MIQUEL M. GIBERT

155. V. ANTONI FERRER I CODINA, «Teatre català», *La Tomasa*, 117, 21-XI-1890, p. 5. L'articulista acabava fent una proposta als dos teatres: «¿No valdria la pena que les empreses preferissin la qualitat a la quantitat, empleant un extrem rigorisme en la tria d'obres a benefici del públic, començant per admetre solament les d'indiscutible mèrit i refusant tot empeltament estranger?».

156. *Almanaque del Diario de Barcelona para el 1892*. Barcelona: Imprenta del *Diario de Barcelona*, 1891, p. 78.

ANTOLOGIA

CRITERIS D'EDICIÓ

En la publicació dels textos catalans recollits en aquesta antologia, hem aplicat els criteris següents establerts pel professor August Rafanell, de la Universitat de Girona.

1r. Hem puntuat d'acord amb els usos actuals. En conseqüència, no sempre hem respectat la distribució en paràgrafs de l'original.

2n. Hem usat les majúscules i les minúscules que avui són prescriptives.

3r. Hem modificat el tipus de lletra, quan ha calgut, seguint els usos actuals.

4t. Hem aglutinat els mots que es presenten separats i que en el català normatiu requereixen una grafia unificada, i consegüentment, hi hem desaglutinat els mots que s'hagin de presentar segregats en el català d'avui.

5è. Hem accentuat els mots segons les regles avui vigents.

6è. Sobre la base de l'ortografia actual, hem preservat la realització fònica original dels mots que l'han canviat en el català literari actual.

7è. Hem respectat el lèxic i les opcions morfològiques i sintàctiques de cadascun dels autors.

En l'edició dels textos castellans, ens hem guiat, en allò que ha calgut, pels mateixos criteris que en la publicació dels catalans.

1 DE LA IL·LUSTRACIÓ AL ROMANTICISME¹

Franco SELTA RÚNEGA,² «El autor al público de Barcelona», pròleg a *El conde de Narbona*. Barcelona: Imprenta Agustín Roca, 1816, p. III-VI.

Amigo Público: como cada hijo de vecino es libre de pasar los ratos ociosos según le dé la gana, como no sea en ofensa de Dios, ni en perjuicio de las buenas costumbres, a este miserable esclavo de Doña Melpómene se le ha antojado escribir nada menos que una tragedia, digo, ¡una tragedia!...

1. Hem prescindit de la nota biobibliogràfica, que ens ha semblat sobrerera, en els escriptors més rellevants esmentats pels textos d'aquesta antologia. Així doncs, per posar exemples aclaridors, no haurien de portar nota biobibliogràfica noms com Frederic Soler o Àngel Guimerà, en el cas dels catalans, Cervantes, Lope de Vega o Leandro Fernández de Moratín entre els castellans, Molière, Voltaire o Victor Hugo en el cas dels francesos, Ben Johnson, Shakespeare, Milton o Byron entre els anglesos i Goethe o Schiller en el cas dels alemanys. També l'hem evitat en els escriptors clàssics grecs i llatins. Igualment, en els autors teatrals més destacats del Siglo de Oro castellà, perquè hem considerat que es tracta de dramaturgs àmpliament coneguts en el nostre àmbit. D'altra banda, prescindint del reconeixement aconseguit, tots els escriptors dels textos antologats, si els hem pogut identificar, porten nota biobibliogràfica (per tant, com a tals en duen Soler i Guimerà).

2. Francesc Altés i Casals (Barcelona, 1780?-Marsella, 1838). Poeta, traductor i dramaturg, va ser un home d'idees liberals avançades que va ocupar el càrrec de secretari de l'Ajuntament de Barcelona durant el Trienni Liberal.

¡Ay, que no es nada!, y bastantes sudores que me ha costado la pobrecita, porque he tenido que enterarme de aquello de catástrofe, protagonista, antagonista y otros terminillos revelados, que diz que usan los hombres grandes. Y como yo estoy lejos de ser grande, ni alto, ni cosa que se le parezca, y sólo puedo apostar a rollizo, pues me hallo más recio que un caballo suizo (y pase la cacofonía), me ha sido preciso estudiar, y meterme por el camino real, observando ciertas formalidades que se llaman reglas de unidad. Y a fe que las hay de acción, de lugar, de tiempo y de qué sé yo qué: a bien que el bendito lugar puede perdonarme, porque como no dejan de clamarme los médicos que haga ejercicio, para no tener que ir a Córdoba a tomar hierbas como Don Sancho el Gor-

També va ser membre de la Reial Acadèmia de Bones Lletres i director del teatre de la Santa Creu o Principal. Per causa de les seves idees polítiques es va haver d'exiliar després de l'entrada dels Cent Mil Fills de Sant Lluís i la reinstauració de la monarquia absolutista. Va tornar a Catalunya després de l'amnistia de 1832, decretada per la regent Maria Cristina durant una greu malaltia de Ferran VII, o el 1833, després de la mort d'aquest rei. També com a conseqüència dels esdeveniments polítics –la persecució dels liberals radicals–, es va tornar a exiliar, aquest cop definitivament, el 1836. Altés va ser redactor, durant el Trienni, del *Diario Constitucional*, on va publicar articles diversos i poemes patriòtics molt aplaudits pels grups liberals avançats. Entre 1835 i 1836 va ser, igualment, redactor d'*El Propagador de la libertad*, revista liberal radical. Exiliat a França, va publicar a Perpinyà traduccions al castellà de Walter Scott –entre les quals *Quintín Durward* (1827). Traspassat l'escriptor, va aparèixer a Marsella el volum de poesia eròtica *Erato retozona*. La seva activitat com a traductor i adaptador d'obres teatrals i com a dramaturg és molt àmplia. I així estrena i publica traduccions i versions de peces de Scribe, Dumas, Kotzebue, Dumersan i Voltaire –*La muerte de César* (1823). Entre les obres més originals d'Altés cal assenyalar *El conde de Narbona* (1816), *Gonzalo Bustos de Lava* (publicada el 1834, però que havia estat estrenada el 1819) i *Mudarra* (1834). D'aquestes tres tragèdies, les dues primeres assenyalen la transició entre l'esperit neoclàssic i el romàntic, mentre que la tercera, malgrat la denominació genèrica, ja és plenament un drama romàntic, que figura entre els més primerencs del teatre espanyol. Altrament, Altés va signar freqüentment amb el pseudònim Francisco Altés y Gurena i, de vegades, amb el de Franco Selta Rúnega. Sobre F. Altés i Casals, v. especialment Xavier FÀBREGAS, *Les formes de diversió en la societat catalana romàntica*. Barcelona: Curial, 1975, p. 249-266.

do; he hecho una pequeña salida de Narbona, y me he ido a pasear a un monasterio extramuros. Como digo, ¡ahí es una chilindrina lo que debe atenderse! Hasta han pretendido quitarle a uno el gustazo de ser loco hablando a solas y de tratar de conspiración en el mismo palacio de los tiranos. No, pues a fe que esto lo han hecho también los hombres grandès, y aun los célebres que cuentan sus *chef d'oeuvres* como unos castillos; con que me parece que a una miserable sabandija literaria bien puede perdonársele esta pequeña desatención a los señores legisladores trágicos. ¡Argumento! ¡Ay, mucho tenemos que hablar sobre el particular! Mira, Público mío, no seas tú de aquellos que no admiten sino los Agamenones, los Orestes, los Alexandros, las Medeas. Ríete de eso, como si el Condesito, el Baroncito y aun el Señor Don Fulano no tuviesen el corazón tan bien puesto como S. M. el Emperador o S. A. el Príncipe. Por otra parte, ¡siempre argumentos griegos o romanos! ¡Qué! ¿No se acuerdan los señores poetas modernos que los mejores han sido tratados por los trágicos grandes? Pues ¿qué pretenden? ¿Superarlos?... ¡Infelices!... Decía un sabio francés en su patria:

Quand je fus au théâtre,
je ne voyois jamais que Phèdre, Cléopatre,
Ariane, Didon, leurs amans, leurs époux.
Tous princes enragés, heurlant comme des loups:
Rodogune, Jocaste, et tous les Pélópides,
Et tant d'autres héros noblement parricides,
Dont je revois partout les queeles antiques
Et les assassinats mis en vers héroyyques.

Pues, Público de mi alma, aunque no pueda decir yo lo mismo, porque nuestra España ha sido siempre más fértil en héroes que en escritores, y si alguna Yocasta, Agamenón u Orestes hemos visto por acá, han llegado, los pobres, algo desfigurados por el cansancio del camino. No dejan de existir buenos y sanos en otros parajes, y como ya todo el mundo habla el latín, el inglés, el francés y el italiano mejor que yo el español, andan por las manos de todos los aficionados Shakespeare, Ra-

cine, Corneille, Maffei,³ Pindemonte,⁴ y aun los Sófocles, Eurípides y Sénecas, y otros más rancios que el vino que se receta a mi abuela para fortalecerle el estómago. Y digo: ¿Quién se mide los bigotes con esos señores?... Pues, Público mío, no quiere decir que no censure el argumento de mi tragedia, por ser los personajes de ella de medio carácter. Digo «de medio carácter», porque faltándoles mucho para reales, no les sobra poco para viles y oscuros, pues son nada menos que señores de vasallos de aquellos que en los tiempos de las cruzadas, y aun en los de Carlo Magno, mandaban despóticamente en sus dominios y quasi sin dependencia de los señores reyes, que los respetaban y temían.

Ello es que vino, por casualidad, a mis manos una traducción francesa de un señor conde de Narbona, original inglés por Roberto Jephson.⁵ A este caballero escritor (que tampoco sería, seguramente, un hombre grande, y necesitaría de más ejercicio que yo) se le antojó saltar por los aposentos del castillo lo propio que un arlequín, con tanta confusión y estruendo que me fue preciso dejarle solo, y me determiné a obsequiar a mi señor conde por otro estilo y con otra cortesía, y resultó lo que se llama un original. Este original cayó en las manos del galán y director de escena el señor José Infantes, quien me le pi-

3. Scipione Maffei (Verona, 1675-1775). Estudiós del teatre italià –en va fer imprimir una selecció d'obres en *Tragedie italiane* (1675-1755)– i historiador, també va ser un notable autor tràgic d'inspiració clàssica, amb peces com *Merope* (1713), traduïda al castellà per Luis Focos.

4. Giovanni Pindemonte (Verona, 1751-1812). Dramaturg autor de dotze tragèdies, reunides en *Componimenti teatrali* (1804-1805), en quatre volums. Cal destacar-ne *I baccanali* i *Ginebra di Scozia*. Pindemonte hi va intentar construir, amb un èxit remarcable, un model de drama popular a partir de la tragèdia neoclàssica, però incorporant-hi un cert patetisme melodramàtic i elements espectaculars i, ideològicament, posant-lo al servei del liberalisme revolucionari.

5. Robert Jephson (1736-1803). Autor, sobretot, de drames tràgics d'inspiració preromàntica –*The Count of Narbonne* (1781), *Conspiracy* (1796). També va escriure llibrets per a òperes còmiques i *The Confessions of Jacques Baptiste Couteau* (1794), una interessant peça satírica contra la Revolució Francesa.

dió para su beneficio. Yo consentí de todo mi corazón, pero temeroso ya por los defectos de que precisamente abundará esta mi primera composición trágica, me dieron ciertos barruntos de que la ejecución tenía también sus pelillos. Y como todo pobre escritor se expone, porque, ya se ve; el aplauso depende de tantas cosas... «Pues calla –dije yo–, a la imprenta». Y lo hice, y aquí está; y que no haya aquello de Iriarte.⁶

Y adiós, y disimula, y basta. Porque, con tantas íes, me parece que vas a añadir otra que será «y... loco»

6. Tomás de Iriarte (Puerto de la Cruz de la Orotava, 1750-Madrid, 1791). Escriptor neoclàssic conegut, sobretot, per les *Fábulas literarias* (1782), un recull de poemes moralitzadors i satírics. Però també és autor, entre altres obres, de poemes didàctics, d'una traducció versificada de l'*Arte poético*, d'Horaci (1777), i de tres comèdies –entre les quals sobresurt *El señorito mimado o la mala educación* (1790).

W[enceslao]. A[YGUALS]. DE I[ZCO].,⁷ «Literatura. El Romanticismo», *El Vapor*, 7-IX-1833, p. 1-2.

Desde el momento en que nuestra esclarecida reina, de acuerdo con su augusto esposo, dictó el primero de esos decretos consoladores que eternizarán el augusto nombre de Cristina, rayó para España la aurora de la felicidad, y sus vivificantes resplandores se derramaron sobre cuanto contribuye a la civilización de la patria. Las bellas letras han participado considerablemente de este benéfico influjo, y vemos ya lanzarse a la palestra una brillante juventud con los más vivos deseos de entronizar el imperio de la cultura en el suelo que les vió nacer. En este caso, impulsados todos del amor a la gloria nacional, debemos cooperar a ella en cuanto lo permitan nuestras luces, y señalar las sendas que puedan conducirnos al logro de tan grandioso resultado.

7. Venceslao Ayguals d'Izco (Vinaròs, 1801-Madrid, 1873). Narrador i dramaturg d'idees liberals, va participar com a oficial de la Milícia Nacional en la primera guerra Carlina. Després, va ser elegit diverses vegades diputat al Parlament espanyol pel partit progressista. Instal·lat de ben jove a Madrid, va impulsar diverses publicacions periòdiques i algunes empreses editorials destinades, les unes, al liberalisme progressista, i les altres, a una literatura d'abast popular. Com a narrador, va publicar *Maria o la hija de un jornalero* (1845-1846), la primera novel·la de fullot hispànic, escrita sota la influència de Victor Hugo i, sobretot, d'Eugène Sue, a la qual van seguir *La marquesa de Bellaflor o el niño de la inclusa* (1846), *Pobres y ricos o la bruja de Madrid* (1849) i altres. Com a dramaturg és autor de melodrames –*El primer crimen de Nerón* (1830). També va publicar diversos volums de prosa didàctica –*El palacio de los crimenes o el pueblo y sus opresores* (1855)– i va ser un col·laborador assidu de la premsa periòdica liberal. La literatura d'Ayguals d'Izco es caracteritza per un tractament exaltadament sentimental i moralitzador de la injustícia social i dels problemes de la llibertat política. Sobre Ayguals d'Izco, v. especialment Iris M. ZAVALA, «Socialismo y literatura. Ayguals de Izco y la novela española», *Revista de Occidente*, 80, 1969, p. 107-168; Rubén BENÍTEZ, *Ideología del folletín español: Wenceslao Ayguals de Izco (1801-1870)*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1979; M. Luisa BURGUEÑA NADAL, *Wenceslao Ayguals de Izco: análisis de «Pobres y ricos» o «La bruja de Madrid»*. Vinaròs: Antinea, 1998 (Aldebarán, 19).

Observamos con indecible satisfacción un movimiento general en la carrera dramática, y juzgamos que ha llegado la mejor época de consultar los preceptos de los esclarecidos varones cuyos aciertos son el orgullo de la antigüedad y la admiración del siglo presente. Analicemos sus filosóficas producciones, razonemos sobre ellas, discutamos con decoro e imparcialidad sobre los preceptos que nos han enseñado, deslindemos si son susceptibles de mejoras, manifestemos con franqueza nuestros recíprocos pareceres sin desviarnos del camino de la urbanidad, y nuestras discusiones literarias producirán, sin duda, el resultado que anhelamos, la perfección.

El verdadero objeto de la comedia es copiar la sociedad para mejorarla. ¿Cómo se llena debidamente este principio establecido por los más sabios, antiguos y modernos, legisladores escénicos? ¿Dónde hallará su modelo el genio imitador? Sólo en la naturaleza. En vano se afanan los defensores del género romántico por arrebatarse el cetro que la sana razón ha puesto en manos de la literatura clásica. Los preceptos de Aristóteles han erigido el solio del buen gusto sobre bases indestructibles; y los gloriosos nombres de Racine, Molière y Moratín bastan para aterrar a esas numerosas filas de osados novadores, que arrojados a la lucha, tratan de fijar el imperio de la exotiquez sobre las ruinas de la verosimilitud.

Es ciertamente sensible que, en cuantas épocas se ha tratado de laurear las sienas del romanticismo, se haya pretendido sujetarlo todo a su despótica autoridad. Cuando las doctrinas aristotélicas inspiraban en la culta Grecia, las bellas proporciones en que se apoya siempre el exquisito gusto, dominaban también en todas las ciencias y artes. La arquitectura, por ejemplo, sencilla sin dejar de ser majestuosa e imponente, fue por sus bien combinadas formas la admiración de los sabios, hasta que, desplomándose el santuario donde se veneraban los preceptos de aquel filósofo, convirtiéndose en deformes edificios minuciosamente labrados, y que, sobrecargados de trabajosos e inútiles ornamentos, infringieron las leyes de lo bello engendrando la denigrante corrupción. Ahora pues que, afortunadamente, vemos en nuestra patria señorearse sobre artes y cien-

cias la encantadora sencillez, hermo­seada por la elegante precisión de sus lindas formas, ¿consentiremos su prostitución aclamando el reinado absoluto del capricho?... Concretemos a la cultura teatral.

La ruidosa fama del fecundísimo escocés, cuya pérdida acaba de llorar la Europa entera, podría ser funesta al arte dramática si se tratase de dar a la comedia los atavíos de la novela; pero dichosamente sábase por experiencia que una mágica descripción de hechos sobrenaturales, cuya lectura cautiva el ánimo y le seduce, llevándole entre fantásticas ilusiones, lejos de interesar en el teatro, ocasiona las más veces un efecto contrario; pues cuanto se aparta de la naturaleza debe aparecer ridículo en la escuela de las costumbres.

Los imitadores del moderno Ducange⁸ llaman esclavitud nociva a la sujeción de las reglas y, equivocadamente, establecen el principio de que las trabas aristotélicas cortan el vuelo a la imaginación, y que no deben en consecuencia ser acatadas las antiguas leyes literarias, por ofrecer un campo árido, frío y sin alicientes. Por ventura desmienten este aserto tantos y tantos dechados de perfección como destellan de la literatura reglamentada, al paso que los laureles del indómito romanticismo se han marchitado siempre a poco de nacer, y sus secuaces y sus efímeros triunfos se han anonadado en el caos del olvido.

Ese pomposo título de «novadores» con que se envanecen los que defienden las doctrinas románticas (si es que existan doctrinas donde no hay sujeción alguna que contenga la ridiculez y el capricho), es título impropio y no merecido; pues en todos tiempos han aparecido ingenios atrevidos que, no pudiendo encerrar en estrechos límites la superabundancia de ideas gigantescas en que ardía su fogosa imaginación, han desconocido unas restricciones que se oponían poderosamente al brillo de su exaltada fantasía; pero de este talento, insubordi-

8. Pseudònim de Victor-Henri Joseph Brahain (La Haia, 1783-París, 1833). Escrip­tor de novel·les de fulletó, ell mateix en va fer l'adaptació a l'escena, i és l'autor d'un dels èxits més esclatants del melodrama i de tot el teatre francès del segle XIX: *Trente ans ou la vie d'un joueur* (1827).

nado y frenético, se han originado siempre consecuencias fatales, aunque momentáneas. En efecto, no ha tardado en alistarse bajo sus banderas esa plaga de autorcillos vulgares, que no sabiendo vencer las dificultades que ofrece el arte, se han afanado por arrancar la meta que señala su reducido espacio; pero, por fortuna, han sido infructuosos sus ardientes afanes.

Cuando la Francia engalanó su literatura con la belleza de las proporciones, escogidos pensamientos y aquel gusto delicado que tanto hermo­seaban las acabadas producciones de la antigüedad, asomó también un escritor audaz, dictando nuevas leyes y ofreciendo modelo, que, citados ante el terrible tribunal de la razón, no hallaron el apoyo de que se lisonjaba el nuevo preceptor. La Chaussée⁹ introdujo en el siglo XVIII el género mixto, que es el que se conoce bajo el nombre de drama de espectáculo, inferior a la tragedia y a la comedia, porque haciendo una mezcla de ambas, debilita con ella el carácter esencial de cada una de las dos. Pretendiendo aterrar como la tragedia, es mucho menos imponente; y queriendo divertir a la par de la comedia, es menos alegre y festivo. Pues la desproporción inevitable que resulta de amalgamar el estrago con la jovialidad, produce impresiones harto opuestas, que mutuamente se debilitan. Tal es el concepto que formó La Harpe¹⁰ de las obras de

9. Pierre Claude Nivelles de La Chaussée (París, 1691-1754). Autor de comédies i tragèdies i, sobretot, un dels creadors de la denominada *comédie larmoyante* –i de vegades, com en aquest text, del drama d'espectacle–, un tipus d'obra d'exaltació sentimental i pretensió moralitzadora, característic dels escenaris de la Il·lustració francesa i que és un antecedent clar dels drames de tesi del segle XIX. La Chaussée va aconseguir els èxits més esclatants amb peces que tenien com a protagonistes dones madures que, tot i haver estat víctimes d'injustícies socials, aconseguen redimir-se –*Mélanide* (1741), *La gouvernante* (1747).

10. Jean François Delaharpe (París, 1739-1803), anomenat La Harpe. Poeta, dramaturg i destacat crític literari. Influxat pel pensament de Voltaire va estrenar algun drama anticlerical –*Mélanie ou la religieuse* (1770)– i diverses tragèdies. Partidari de la Revolució, en les primeres etapes, es va convertir, a causa del Terror, en defensor de la monarquia i del catolicisme i en detractor exaltat de Voltaire i l'enciclopedisme. D'altra part, va ser un crític literari de gran influència des de les pàgines del *Mercure de France*. El 1799

La Chaussée, y declara en su famoso *Liceo* que el romānticismo ofrece peligrosas facilidades a un talento adocenado. Nada en efecto es más cómodo que la composición de un drama de espectáculo en prosa, y por esta razón hormiguea semejantes composiciones; al paso que el sapientísimo autor, a quien admiramos al frente de todos los ramos de la literatura francesa, y que supo enriquecerla con las preciosas tragedias *Jaira*, *Alcira*, *Semíramis*, *Orestes*, *Tancredo*¹¹ y otras muchas de gloriosa nombradía, jamás logró brillar en el género cómico, sin embargo de haberse dedicado a él oportunamente con el mismo esmero con que logró superar los obstáculos en todos los demás ramos de las buenas letras.

La verdadera comedia ofrece un conjunto de incidencias copiadas de la sencilla naturaleza, de las cuales ninguna deja de ser provechosa. La amena variedad de unos caracteres verosímiles presenta a los concurrentes una galería de sus propios retratos. Y lo que prueba más el mérito de una perfecta imitación y el placer que nos proporciona, es que nos conocemos en ellos y celebramos y aplaudimos, con la risa en los labios, al autor que nos retrata avaros, ignorantes, presumidos, ambiciosos, aduladores, impertinentes y aun malvados; echándonos en cara unas verdades que acaso no perdonaría nuestro orgullo si se nos dijese en otro lenguaje del que mana de los festivos labios de Talía.

No se crea, sin embargo, que las bellezas por las cuales debe en nuestro concepto predominar constantemente en las buenas letras el género clásico, nos induzca a participar de la opinión de aquellos que nunca toleraran que el romanticismo apareciese en el santuario de las musas. Ni a pesar del respetable dictamen del doctrinario La Harpe, creeremos jamás que el llanto y la risa se perjudiquen mutuamente en una misma composición. Muchas obras justamente celebradas podríamos citar en apoyo de lo contrario; y para convencer a nuestros lectores

va publicar *Lycée*, que recull les lliçons d'un curs de literatura que La Harpe va dictar a París.

11. Tragédies de La Harpe (París, 1739-1803).

bastará atenernos a *El viejo y la niña*, de nuestro benemérito Inarco Celenio.¹² Los principales lances de esta comedia son sumamente patéticos y producen una sensación dolorosísima en el ánimo de los espectadores. En efecto, la triste pintura de una joven inocente, víctima del más negro engaño, la situación amarga y el despecho amoroso de D. Juan y de su querida doña Isabel, que se adoran sin esperanzas de poder satisfacer su pasión violenta, la escena penosa en que estos desgraciados amantes se dan el último adiós, y finalmente la acerba resolución de encerrarse ella para siempre en un claustro, al mismo tiempo que su infeliz D. Juan abandona su patria y vuela a buscar en nuevos y remotos climas el alivio que no debe esperar; son escenas sumamente sentimentales que aquejan al corazón más empedernido; y sin embargo, lejos de debilitar, como dice La Harpe, las situaciones cómicas les dan cierto realce que hace más ostensible su buen efecto. Así producen en la citada obra el buen resultado que se propuso su autor los chistes en que abunda su ameno diálogo y la inimitable narración de las edades en boca de Muñoz, todos sus lindísimos razonamientos de D. Roque, el donoso y crítico escondite de aquél y sus chistosos altercados con Blasa, provocan a una risa consoladora, bálsamo benéfico que derrama el poeta sobre las heridas que abrió anteriormente su elocuencia sentimental. De estas agradables transiciones resulta aquel contraste seductor que ameniza y completa la perfección de un cuadro primoroso.

Pueden, en consecuencia, juntarse con acierto el júbilo con los sollozos; y aun, a imitación del príncipe de nuestros dramáticos modernos, dar con este enlace nuevo atractivo a la comedia clásica. Puede aun irse más lejos, procurando algún aparato teatral a las composiciones cuya fábula sea susceptible de esta mejora, como lo ha verificado nuestro contemporáneo Ca-

12. Pseudònim d'inspiració pastoral adoptat per Leandro Fernández de Moratín (Madrid, 1760-París, 1828) com a membre que era de la romana Accademia degli Arcadi, fundada el 1690 i que tenia com a models literaris Teòcrit, Virgili i Iacopo Sannazaro, en la voluntat d'oposar una estètica classicitzant al barroquisme marinista.

simiro Bonjour¹³ en su *Lujo e indigencia*, sin quebrantar las leyes de la verdad ni infringir los preceptos del arte. Pero aun cuando estos preceptos se alteren con mucha discreción en obsequio de su asombroso efecto teatral que no adolezca de ridículo, no negaremos nuestros aplausos al romanticismo dominado por la verosimilitud, siempre que con un lenguaje culto y persuasivo se nos pinten situaciones interesantes que hagan ostensible el triunfo de la sana moral. Ora vierta un poderoso máximas saludables a la política, ora un prelado respetable muestre el sendero de la virtud, ora se nos estremezca con las espantosas consecuencias del vicio, ora triunfe la inocencia perseguida por la traición, por los celos, por la seducción, por el egoísmo, por la barbarie o por la iniquidad ambiciosa; no con fría indiferencia ni con ojos enjutos contemplaremos estos cuadros verdaderamente patéticos. Ejérzase en buen hora en el cultivo de este género asombroso la imaginación exaltada, pero sin perder jamás de vista la verdad:

Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable.

Nosotros mismos nos hemos ensayado en aguzar nuestro escaso ingenio en este ramo, aunque le reconozcamos inferior al de la comedia de costumbres, que cultivaremos siempre con preferencia, si bien con mayor desconfianza. Todos los géneros son buenos menos el empalagoso, ha dicho Boileau; y el que sepa pisar con maestría la senda del género romántico no hay duda que llegará al templo de la inmortalidad; pues cuanto pueda excitar interés y producir un fin moral es digno de que se represente en el teatro y capaz de proporcionar al talento el laurel apetecido. Deben, no obstante, temerse los escollos que a cada paso pueden arrojarnos a un precipicio. Los aplausos que una multitud alucinada prodiga con vehemencia a lo ma-

13. Casimir Bonjour (Clermont, 1795-Pasy, 1861). Autor d'una novella fulletonesca –*Le malheur du riche et le bonheur du pauvre* (1836)– i, sobretot, de diversos melodrames –*La mère rivale* (1821), *L'argent* (1826), *Naissance, fortune et mérite* (1831).

ravilloso, a esas obras cuyo buen éxito debe atribuirse más bien al tramoyista y pintor que al poeta, pueden fácilmente arrebatarse de nuestras manos la brújula de la imaginación. Cerremos, pues, el oído al estrepitoso palmoteo del vulgo, y procuremos indagar el voto de los inteligentes para llegar al anhelado acierto. Este voto respetable podrá suplir las reglas de que carece el fantástico romanticismo, que avasallado, en cierto modo, por doctrinas atemperadas en lo posible a su índole caprichosa, pudiera producir obras de mérito y utilidad; mas..., es preciso no olvidarlo; difícilmente serán capaces de proporcionar a sus autores la gloria que *El impostor* y *El avaro* han prodigado a Molière, y *La mojigata* y *El sí de las niñas* a nuestro admirable Moratín. Y aun creemos se puede asegurar que el paso que las bellas composiciones clásicas de D. Francisco Martínez de la Rosa,¹⁵ el *Edipo* y *La hija en casa y la madre en la máscara*, bastarían, cada una de por sí, a inmortalizar a su autor. Lejos están de producir igual resultado el *Abén-Humeya* y *La conjuración de Venecia*, que ha dado a luz el mismo ingenio.

14. Francisco Martínez de la Rosa (Granada, 1787-Madrid, 1862). Poeta i dramaturg, va ser un liberal exaltat en la joventut que, després, va evolucionar cap a posicions moderades. Entre 1834 i 1835 va presidir el govern espanyol que va redactar l'Estatut reial. També va ser ambaixador a París i a Roma. És autor d'unes *Poesías* (1833), d'inspiració neoclàssica, i d'obres teatrals que s'inscriuen en el mateix corrent i que usen la història com a metàfora clara del present, tal com veiem en *La viuda de Padilla* (1812), *Morayma* (1818-1830), *Edipo* (1833), mentre que d'altres s'aproximen al romanticisme, com *Abén Humeya* (1830), o són plenament romàntiques, com *La conjuración de Venecia* (1834). També va escriure comèdies de gust moratinia –*La niña en casa y la madre en la máscara* (1821), *Los celos infundados* (1833). Igualment és autor d'una *Poética* (1831), on defensa un classicisme temperat, i d'*El espíritu del siglo* (1835-1841), una àmplia i interessant reflexió històrica i política.

A[ntonio]. [de] G[IRONELLA].,¹⁵ «Apuntación sobre el drama o comedia mixta», próleg a *Amor y honor o los estragos de las pasiones*. Barcelona: José Torner, 1834, p. III-IX.

Dos son, únicamente, los objetos puros y primitivos de la poesía dramática: remover, electrizar o sorprender el corazón humano por el cuadro de grandes acontecimientos, de horrosas catástrofes, promovidas por altos personajes, parte que exclusivamente toca a la tragedia; o instruir con la risa y el chiste por la representación de acciones vulgares, patrimonio del todo peculiar a la comedia clásica. No hay literato, por poco estudioso que sea, que no sepa que, en su nacimiento, esta segunda división de un arte tan ameno y provechoso no produjo el efecto que debía, porque el espíritu humano, siempre imperfecto en sus obras y estremoso sobremanera, erró el camino del acierto. Por esta razón las primeras comedias que se presentaron al público fueron unas sátiras en diálogo, o mejor podrá decirse; venganzas particulares, donde sin rebozo ni miramiento alguno, se sacaban a campaña personas determinadas,

15. Antoni de Gironella i Ayguals (Barcelona, 1789-París, 1855). Poeta, narrador i dramaturg, era, com Altés i Ribot, un liberal avançat que va participar activament en la vida política durant el Trienni Constitucional. Com a conseqüència d'una insurrecció avortada, el 1836 va ser desterrat a Tenerife. És autor de dos volums de poesia –*Poesías sueltas* (1851) i *Délassements d'un visigoth. Macédoine polyglotte* (1853), publicat a París, que aplega poemes en francès, italià, castellà i un en català–, una novel·la en vers sobre la primera guerra Carlina –*Los odios*–, un gran nombre de traduccions al castellà d'obres narratives i dramàtiques –de vegades, només signades, aquestes traduccions, amb les inicials A. G.; hi sobresurt la versió de l'*Odissea* (1851)– i d'uns quants melodrames –que ell anomena drames: *Lucinda o lo natural* (1833), *Amor y honor o los estragos de las pasiones* (1834), *Emilia o la virtud sola* (1835), entre altres. Sobre A. de Gironella, v. especialment X. FÀBREGAS, *Les formes de diversió...*, p. 204-230; Manuel JORBA, «Els romanticismes de Catalunya». En Manuel JORBA; M. Antònia TAYADELLA; Montserrat COMAS (eds.), *Actes del Col·loqui sobre el Romanticisme (Vilanova i la Geltrú, 2, 3 i 4 de febrer de 1995)*. Vilanova i la Geltrú: Biblioteca-Museu Víctor Balaguer, 1997, p. 209-248.

con todos sus pelos y señales, como para entregarlas al ultraje de la multitud. Sólo la autoridad civil pudo reprimir estos abusos, y fueron precisos decretos muy fulminantes para evitar unos escándalos tan trascendentales. No se cortó, sin embargo, el mal repentinamente y de raíz, porque los autores, seducidos por los aplausos de la pública malignidad, para burlar las providencias de los gobernantes, adoptaron el partido de representar sucesos reales y verdaderamente acaecidos bajo nombres supuestos, pero con tales semejanzas que el enigma era muy fácil de despejar. También fue preciso que el poder interviniese en esta nueva clase de abusos para impedirlos, y quedó prohibido a los poetas el presentar sobre la escena ni personas ni acciones reales o conocidas. Aquí fue cuando tuvo principio la verdadera comedia, pues no hubo más recurso que inventar y llegar al objeto moral por medio de la agudeza y del ingenio. Menandro en la Grecia, y Epicharmo en Sicilia fueron los creadores y modelos de este género apreciable; pero, por desgracia, la posteridad que ha conservado sus nombres, no ha podido salvar sus obras de la devastación del tiempo destructor. Así es, que entre los verdaderos literatos, aunque se dé a Aristófano, Eupolis, Crates y otros de la misma época el elogio que merecen por la pureza de su dicción, no se hace caso alguno de ellos como a compositores, porque sus tejidos cómicos pertenecen a los primeros tiempos, en que la comedia adolecía de los inconvenientes que acabo de indicar.

En Roma, Plauto supo imitar y perfeccionar las producciones griegas, pero al fin Terencio escribió, y quedaron muy atrás cuantos habían hasta entonces emprendido tan delicada carrera. Él es el único entre los antiguos que haya presentado sobre la escena la conversación de las gentes decentes, el lenguaje de las pasiones y el tono verdadero de la naturaleza. Sus seis comedias han servido de modelo a los reformadores del teatro moderno. El tiempo, el brazo destructor del despotismo que se afianza en la ignorancia y, por fin, las vicisitudes de los estados, promovidas por las guerras y conquistas, deteniendo la ilustración humana, dejaron un intervalo inmenso entre estas obras de la antigüedad y la nueva aparición de la comedia en los

tiempos modernos. Y como siempre es difícil que una cosa que se renueva salga tan perfecta como estaba anteriormente, acaeció que al presentarse nuevamente este arte en nuestra España, su primera cuna de los tiempos cercanos, si bien apareció engalanada con todas las flores de la más seductora poesía, quedó despojada de sus reglas y de su objeto verdadero, porque no hubo quien tuviese presente las sagradas lecciones de Aristóteles. El inmortal Molière, el gran Molière, autor y actor a un tiempo, y siempre inimitable en ambos desempeños, fue el que la dio, por fin, el lugar debido y la puso en un nivel del que ya no es posible que pueda nunca decaer entre los verdaderos amantes de la sana literatura, mayormente cuando la milagrosa imprenta, que faltó a los antiguos, es la salvaguardia de su eterna duración. Regnard,¹⁶ Destouches,¹⁷ Addison,¹⁸ Kotzebue, Federici,¹⁹ Goldoni, Moratín, todos poco más o menos, han seguido la escuela incomparable del reformador francés, y así es que la comedia ha llegado a ser en nuestros días, aunque su-

16. Jean-François Regnard (París, 1655-Dourdan, 1709). Comediògraf considerat, en el seu temps, el successor de Molière va escriure comèdies breus que van figurar en el repertori de la Comédie-Française i altres teatres durant més d'un segle. Però també va escriure comèdies en cinc actes, on sovint –*Le joueur* (1696), *Le légataire universel* (1708)– el gust pels diners es converteix en el motiu únic de l'actuació de l'home.

17. Pseudònim de Philippe Néricault (Tours, 1680-Villiers-en-Bière, 1754). Autor de comèdies de caràcter influïdes pel teatre de Molière, va aconseguir un gran èxit amb *Le glorieux* (1732). També va ser un dels iniciadors de la *comédie larmoyante*, amb peces com *Le philosophe marié* (1727).

18. Pot resultar sorprenent la referència, entre aquests autors dramàtics, a Joseph Addison (Milston, 1672-Londres, 1719), un dels creadors del periodisme literari a Anglaterra, fundador del diari *The Spectator* i orientador del liberalisme conservador britànic de l'època. Cal entendre l'esment d'Ayguals per la pretensió moralitzadora de l'obra periodística d'Addison, encaminada a aconseguir, entre altres objectius, una suau, amable, reforma dels costums. És autor de la tragèdia *Cato* (1713), molt ben rebuda a l'Anglaterra del seu temps.

19. Camillo Federici és el pseudònim que va usar el dramaturg Giovanni Battista Viassolo (Gavesio, 1749-Pàdua, 1802). Va escriure unes quantes tragèdies de gust neoclàssic –*Ero e Leandro*– i moltes comèdies sentimentals –*I falsi galantuomini*, *La moglie libera*, *Il mendico*.

mamente difícil, el arte que en mi concepto ha alcanzado mayor perfección en sus buenas producciones, como lo prueban los apreciables trabajos de Bonjour, Delavigne,²⁰ Nota,²¹ Scribe, Gorostiza,²² Martínez de la Rosa, Bretón,²³ y otros cuya noticia está fuera de mi alcance.

Tal ha sido y será siempre la buena comedia, y únicamente cuando por medio del chiste y el gracejo, presentando situaciones vulgares pero imprevistas, enredos graciosos pero naturales, caracteres raros pero existentes, tiende y llega sin reparable esfuerzo a su objeto moral, que es la corrección del hombre, solamente entonces, digo, podrá merecer el precioso dictado que la corresponde. De esta precisa reseña se deduce que, por espacio de muchos siglos, la poesía dramática no ha conocido más que dos solas divisiones, pues únicamente la han constituido la tragedia y la comedia pura, tal cual la acabo de describir. El ansia de innovar, el prestigio que causa todo lo extraordinario y el deseo de lucir con la menor dificultad posible, alicientes que son todos tan poderosos en la mente humana, dieron lugar a que de entrambos géneros se inventase una composición intermedia, que tocando cada uno de ellos no fuese

20. Casimir Delavigne (L'Havre, 1793-Lió, 1843). Autor de tragèdies –*Les vèpres siciliennes* (1819)– i de melodrames preromàntics, temperats en el fons i en la forma –*Marino Faliero* (1829)– molt ben acollits per la burgesia de començament del segle XIX.

21. Alberto Nota (Torí, 1775-1847). Autor de versions italianes de comèdies de Molière. En la seva producció més personal, es mostra molt influït per Goldoni, i escriu unes peces molt pulcres, però més aviat mecàniques i fredes –*Rivoluzione in amore, Educazione e natura, La vedova in solitudine*.

22. Manuel Eduardo de Gorostiza (Veracruz, 1789-Tacubaya, 1851). Va ser un polític i dramaturg mexicà d'idees liberals que va participar en la Guerra del Francès. Com a autor dramàtic, va escriure diverses comèdies d'inspiració moratiniana –*Contigo, pan y cebolla* (1833).

23. Manuel Bretón de los Herreros (Quel, 1796-Madrid, 1873). Va ser el principal continuador de la comèdia moratiniana, encara que, de vegades, també s'observa en la seva obra una influència clara de Scribe. És autor de gairebé dues-centes peces, entre originals i traduïdes i en destaquen *Marcela o ¿a cuál de los tres?* (1831) i *El pelo de la dehesa* (1840). Bretón també va ser un crític literari influent.

con perfección ni el uno ni el otro y que, por consiguiente, si no tenía su mérito, careciese también de su dificultad. Tal es la comedia mixta o el drama, clase, en el concepto rígido de la ciencia, defectuosa y exótica, que tal vez podría llamarse una corrupción del arte. En efecto, tomando este género parte de la tragedia y otra tanta, no más pequeña, de la comedia pura, es claro que el tejido que resulta de tan estrambótica mezcla ha de ser inferior en mucho a cada uno de sus principios eficientes, pues es imposible que salga tan gayo y divertido como el uno, ni tan patético y excitante como el otro, porque la risa y las lágrimas no son muy fáciles de amalgamar con naturalidad. La Chaussée, entre los franceses, fue el verdadero creador de este género, que quizás ya Terencio había querido indicar en su *Andriana*, y es indispensable confesar que, si no puede obtener el lauro de un dramático de primer orden, porque su invención carece del mérito primario y único verdadero de la dificultad vencida, a lo menos sus obras son lo mejor que se podía esperar, y tienen el grande aliciente de un interés prodigioso, única calidad que puede recomendar esta clase de composiciones y sostenerla a todo trance. Por desgracia en nuestros tiempos, este género de drama, por más fácil y brillante, no sólo se ha hecho estremadamente común, sino que, infringiendo con audacia las reglas fundamentales del arte, se ha apartado hasta de las probabilidades del sentido común. Por esto es que salen continuamente a campaña tantas composiciones mixtas que no son otra cosa que novelas en acción, en las cuales se obliga a los espectadores a hacerse ilusiones de tiempos, acciones y lugares que sólo pueden caber en la más estúpida ignorancia o en una condescendencia ridícula y estremada. Dejando, empero, aparte esta última especie, que nunca podrá mirarse como perteneciente al arte, es fuerza confesar que el drama o comedia mixta, arreglada a las leyes consentidas por los siglos, forma un género admitido, y es como un escalón entre la tragedia y la comedia puras. Y ya que la práctica lo ha hecho adoptar, a lo menos al cultivarle es menester hacerle regular, rodearle de la impenetrable defensa de las reglas de la sabiduría y, sobre todo, procurar que un interés extraordinario supla la falta de dificul-

tad, o mejor diremos, la facilidad que ofrece la mayor abundancia de recursos.

Concluido este ligero bosquejo sobre la totalidad de este género romántico y novelesco, me parece ahora muy a propósito escribir a lo menos cuatro renglones sobre esta composición particular, que absolutamente pertenece a la mencionada clase mixta. La lectura de una de aquellas monstruosidades de que he hablado hace poco, obscena descuadrada, sin observancia ninguna de las leyes dramáticas, pero con un estilo inimitable, llena de un interés imponderable y con un carácter, único que he conservado, colosal y digno del pincel de Homero, me hizo aventurarme a probar mis débiles recursos en esta nueva porción del arte, y me dio la primera idea del plan que presento al público y que he procurado estrechar al cuadro prefijado por la sabiduría. No sé cuál será el resultado, ni el juicio que se haga de mí trabajo, pero sería para mí muy sensible que se deseché o se vulneré, porque esta desgracia me probaría cuán justa era la repugnancia que sentía ya de antemano de entrar en un sendero reprobado por el buen gusto y la sana razón. Sin embargo, he procurado que este drama se pareciese lo más posible a una composición regular de uno de los géneros primordiales, y confío que tal vez se hallarán en él menos monstruosidades y exotiqueces que en muchos otros de su clase. Le he titulado *Amor y honor* porque la lucha continua que en él sostienen estas dos exaltaciones del corazón humano es la que forma todo el claro y obscuro de este cuadro de dolor. Alguna esperanza de buen éxito me da el estremado interés que brilla en él, ya desde su primera escena, y que sin descanso va aumentando hasta la catástrofe de una manera poco común. Sí este es un acierto, para mí será el más lisonjero, porque la construcción de un buen plan es lo más difícil del arte. No se me oculta, sin embargo, que el asunto es a lo sumo delicado, que las situaciones son atrevidas, que la propiedad exige la ostentación de máximas muy arriesgadas. Pero estoy en que de esto mismo nace este interés colosal que excita a tal grado la sensibilidad y que no pudiera ser tanto con cualquiera otra clase de argumento. ¡Ojalá no salga castigada mi osadía y se me pruebe,

por un éxito deplorable, que no conozco bien el corazón humano, circunstancia primera e indispensable para todo compositor dramático!

En cuanto al estilo, he estado por largo tiempo vacilante e indeciso entre el metro y la prosa, porque me arrastraba mucho mi natural inclinación a la poesía. No obstante, he debido reflexionar que en nuestra sonora y melodiosa lengua la redondilla y el romance, únicas cadencias que convienen a la comedia, no son propias de las situaciones terribles y sangrientas que se acumulan en el final de este drama; y por otra parte, el majestuoso undecasílabo difícilmente puede convenir al gracejo cómico que compone gran parte del primer acto y que, en el resto de la pieza, no deja de aparecer en boca del amigo del barón, inconveniente que ya por sí solo basta a probar la inferioridad de un género que no consiente una poesía seguida y un lenguaje siempre igual. No quedaba entonces más arbitrio a la musa que adoptar la diversidad de metros; pero a pesar de mi *Espía americana*, no cesaré de declamar contra tal irregularidad en una composición misma; irregularidad repugnante a la sana razón, y en la cual se sacrifica la naturalidad al amor propio del poeta, y triunfa el necio orgullo de ostentar ingenio donde sólo el talento imitador es el que ha de prevalecer. Me he decidido, pues, por la prosa, y he procurado adaptarla a las situaciones lo más que me han permitido mis cortas luces, debiendo empero confesar que, tal cual ella es aún, me ha costado más trabajo y oficioso esmero que otras composiciones que he escrito en consonante, sin duda por la privación de licencias e inversiones, por la precisión gramatical y, sobre todo, por la corrección que exige el lenguaje común, cuyo análisis y censura están al alcance de la multitud.

En fin, sobre un tema dado he compuesto un drama, o mejor diré, una tragedia vulgar. Ya sé que por buena que resultase mi obra nunca podría esperar de ella gran fama póstuma, pues la posteridad no consagrará la memoria de los autores de este género, por excelentes que hayan sido, como venera y acata la de los padres clásicos de la tragedia y del ingenio cómico. Pero me he dejado llevar del deseo de probar mi aptitud para

este ramo de literatura, y dar a la ardorosa juventud una lección terrible, ostentándola los horrorosos resultados de la fogaosidad de las pasiones reprobadas por las sabias leyes de la sociedad. El cuadro es fuerte, muy arriesgado, lo conozco, pero confío que, si su representación es escuchada hasta el fin con atención y tolerancia, quizás habré llenado mi objeto, y no se podrá decir que haya cometido un pecado imperdonable contra el arte y la moral. Ésta es toda mi ambición.

Antonio RIBOT Y FONTSERÉ,²⁴ «A D. P[edro] Mata»,²⁵ pròleg a *La independencia de la Suiza*. Barcelona: Librería de J. Solá, 1835, p. I-IV.

Bajo el justo concepto de que la amistad ha hecho siempre comunes nuestros trabajos, dedicarte el fruto de ellos parece una usurpación. Pero no, amigo mío, no es mi intento presentar como obras enteramente mías composiciones en las cuales tú has tomado parte. El deseo de ver nuestros nombres unidos

24. Antoni Ribot i Fontserè (Vic, 1813-Madrid, 1871). Poeta i dramaturg romàntic, seguidor de Josep Andreu i Fontcuberta, va escriure, en la dècada dels anys trenta del segle XIX, en el periòdic *El Vapor* i en la revista *El Propagador de la Libertad*. Implicat com Antoni de Gironella i, potser, com Francesc Altés, en l'aixecament progressista de 1836, va ser deportat, el 1838, a l'illa de Pinos, al Carib, d'on va fugir cap als Estats Units. El 1845 es va traslladar a Madrid, on va anar moderant el seu liberalisme, i així el 1854 va ser elegit diputat al parlament espanyol per la Unió Liberal. Ribot va publicar diversos volums de poesia romàntica –*Mis flores* (1837), *Mi deportación* (1839), *Poesías escogidas* (1846)–, el volum satíric antiesparterista *El romanceo del Conde-Duque o la nueva Regencia* (1842), una interessant poètica romàntica en vers i en prosa –*Emanipación literaria. Didáctica* (1837)– i unes quantes obres dramàtiques –entre les quals destaquen la comèdia *Quiero hacerme bullanguero* (1841), que va provocar un escàndol polític en l'estrena, i els drames *La independencia de la Suiza* (1835) i *Cristóbal Colón o las glorias españolas* (1840). Va traduir al castellà Victor Hugo, Lamartine i Jules Verne. Sobre Ribot i Fontserè, v. especialment X. FÀBREGAS, *Les formes de diversió...*, p. 266-278; M. JORBA, «Els romanticismes...». A M. JORBA; M. A. TAYADELLA; M. COMAS (eds.), *Actes del Col·loqui sobre el Romanticisme...*, p. 209-248.

25. Pere Mata i Fontanet (Reus, 1811-Madrid, 1877). Liberal progressista, va ser redactor d'*El Vapor* (1833-1838) i un dels membres fundadors de les revistes *El Propagador de la Libertad* (1835-1838) i *La Joven España* (1836-1837). Entre 1836 i 1838 es va exiliar dues vegades a França per motius polítics, mentre que el 1840, després de l'accés d'Espartero a la regència, va ser alcalde de Reus, i després de Barcelona. També va ser diputat a les Corts espanyoles per la circumscripció de Barcelona (1842-1843). Establert a Madrid, el 1844 va guanyar la càtedra de Medicina Legal i Toxicologia de la Universitat Complutense, llavors anomenada Central, des d'on va desenvolupar una gran labor docent i va publicar nombrosos treballs mèdics, filosòfics i psicològics orientats pel pensament positivista –*Libertad moral y libre albedrío*

me impele a dedicartelas: si algún mérito tienen, los lectores recordarán el tuyo, perpetuarán nuestra amistad mas allá de la vida, y los tonos de nuestras cítaras herirán, todavía juntos, el oído de los últimos patriotas. Ellos dirán: «Los dos amigos estuvieron siempre sujetos al imperio de las mismas inclinaciones, se formaron con los mismos libros; se identificaron con las mismas ideas; celebraron en sus primeros años la belleza y virtud de dos vírgenes igualmente bellas y virtuosas, hasta que el entusiasmo patrio substituyó en su corazón la llama del amor. Entonces, sus acentos se elevaron a mayor objeto; cantaron la gloria de los héroes, imprecaron contra los tiranos y corrieron los mismos riesgos, resueltos a inmolar sus vidas ante las aras de la patria».

Mas, ¡ay amigo! No es dado alimentarse con quimeras, ni podemos hermohear la tumba con la vanidad de una esperanza. Tal vez en el siglo que siga, sucesores indolentes leerán nuestras inspiraciones sin que su corazón palpite, sin que sus ojos derramen una lágrima sobre nuestro sepulcro... ¡Ah!, muera yo antes que tú, y al menos mi memoria será llorada todo el tiempo que tu me sobrevivas.

Cuando la desgracia o los intereses sociales nos obliguen a separarnos, tu me consolarás con tus versos y yo te consolaré con los míos. La edad habrá blanqueado tus sienes y, al recorrer las escenas del *Guillermo Tell*,²⁶ todavía latirán tus arterias, renace-

(1868). Després de la Revolució de Setembre de 1868, va ser un dels redactors del projecte de constitució, senador i rector de la Universitat de Madrid. Com a poeta, va reunir la seva obra juvenil en el volum *Fotografías íntimas* (1874), i a més és autor de dos poemes epicopolítics *Gloria y martirio* (1851) i *Al pueblo de Madrid* (1854). Com a narrador, va publicar diverses novel·les fulletonesques –*Eloísa y Abelardo* (1853-1854), *El idiota o los trabucaires del Pirineo* (1856), *Los moros del Riff o el presidiario de Albucemas* (1856)– i, sobretot, *El poeta y el banquero* (1842), on analitza la relació entre artista i societat tot presentant-la com a conflictiva. La seva obra en català és molt escassa: hi destaca el poema típicament romàntic *El vot complert*, publicat en *El Vapor* (1836), i recollit posteriorment en les antologies *Los trovadors nous* (1858) i *Los trovadors moderns* (1859).

26. En el moment de l'estrena sembla que l'obra es titulava *Guillermo Tell o la independencia de la Suiza*. V. Xavier FÀBREGAS, *Les formes de diversió de la societat catalana romàntica*. Barcelona: Curial, 1975, p. 267.

rá en tu pecho helado el ardiente entusiasmo con que la recibiste en el teatro durante los gloriosos días que vivificaron a nuestra patria. Al menos el año 35 jamas se borrará de tu memoria.

Sin embargo de los aplausos que la tragedia ha merecido en el teatro, no te la ofrezco del mismo modo que fue representada. Tú sabes, tan bien como yo, que los efectos que imprimen las piezas dramáticas en el ánimo del lector no son los mismos que experimentan los espectadores. Dígalo si no la *Zoraida*.²⁷ Esta obra maestra del primer autor trágico de nuestro siglo absorbe toda la atención del que la lee con la oportunidad de sus escenas, imágenes bellas y grandiosas y una versificación siempre fácil y delicada. Los actores más señalados, aquellos que hacen parecer esquisitas las más insípidas composiciones del siglo xvi, han ensayado la *Zoraida* y no ha producido un resultado feliz. En un sentido contrario: los *Celos infundados o el marido en la chimenea*, de Martínez de la Rosa, es una comedia narcótica para el que la lee y ha sido representada con fruto.

Prevaliéndome de estas consideraciones y de los juiciosos consejos del Sr. director del teatro, he reformado el último acto de la tragedia trasladando a Altorff la escena que antes pasaba en las montañas de Uri. Esta sencilla modificación exigía relaciones muy distintas. Ví, desde luego, que la acción era más rápida y más sostenida, el desenlace más natural y mejor acabado. Con todo, algunos amigos han pensado de diferente manera; controversias que me han obligado a sujetar la tragedia al público tribunal, dando a la prensa dos quintos actos con el fin de que se juzguen debidamente.

Es también digno de advertirse que las narraciones largas, por bellas que sean, amortigüan la acción y cansan el auditorio. He visto confirmado este principio por la experiencia propia. A instancias del Sr. Galindo cercené algunas relaciones aboliendo en ellas muchos versos que no tenían un interés primario, y efectivamente en los ensayos teatrales un éxito más feliz ha coronado mis deseos. Pero por desgracia las cláusulas descarna-

27. Tragedia neoclásica de Nicasio Álvarez de Cienfuegos (Madrid 1764-Orthez 1809).

das volvieron árida la lectura, circunstancia que me sugirió la idea de imprimir en su lugar correspondiente, con letra bastarda, todos los versos que se suprimieron.

Gracias a los movimientos de nuestro estado político, esta obra es más correcta que el resto de mis composiciones. *Los descendientes de Laomedonte*, librito que publiqué bajo el título de poema, no merece seguramente semejante dictado. Compuesto en los días más aciagos para los escritores, en aquellos días de execración en que una obra no podía constar más que de un pliego de papel, adolece, como es consecuente, de esa fatal condición. Con el fin de no prolongarle demasiado, reprimí la pluma hartamente encadenada ya por otras circunstancias inherentes; suprimí dos libros muy enlazados con el resto del poema, y pasé por alto la magnánima heroicidad de Bruto, que debía jugar un papel tan interesante en la venganza de Lucrecia ¿Qué mucho, pues, que tamaña desmembración precipitase los sucesos, destruyese el plan, convirtiese el poema en fragmentos, en una palabra, que presentase la obra como un edificio desmoronado?

Las poesías que di a luz después, en el año 1834, la mayor parte de ellas me fueron inspiradas en mi primera juventud y por consecuencia, aun cuando las corrigiese antes de entregarlas a la prensa, no es extraño que se resientan todavía de la poca práctica del ingenio naciente. Algunas de ellas, versando sobre objetos políticos, es preciso que sean ensanchadas con notas para que pueda alcanzarlas la comprensión de muchos que no han observado detenidamente los distintos aspectos de nuestra regeneración. Estas notas me ha parecido conveniente insertarlas al fin de la tragedia, que junto con ella y con mis últimas inspiraciones formarán un segundo tomo.

Adiós. Recibe esta pequeña prueba que te tributa la amistad y el reconocimiento de tu invariable.

Antonio RIBOT Y FONTSERÉ, «Reflexiones acerca del drama», próleg a *Cristóbal Colón o las glorias españolas*. València: Imprenta de Cabrerizo, 1840, p. 3-16 (fragments).

[...]

La poesía vive en el mundo, vive con nosotros en medio de la sociedad; prescinde de lo que fue, busca lo que es, y deja lo que será para cuando sea. Fuera del círculo de la verdad, está fuera de su círculo propio; todo lo convencional la enfada, todo lo exagerado la embaraza y la ahoga. No es esto decir que se halle la época presente aislada de sus predecesoras: algunos reflejos bíblicos y épicos brillan todavía sobre la literatura actual, parecidos a los recuerdos infantiles que hacen retoñar de cuando en cuando una sonrisa de niño en los labios del anciano.

A pesar de esto, nuestra poesía tiene caracteres determinados que la distinguen de la de nuestros padres. El drama, sobre todo, que es el espejo principal en que se mira la época presente, ofrece distintivos muy pronunciados. Nos muestra nuestros males con todo su horror, y nuestros vicios con toda su fealdad. Por esta razón es terrible y punzante: porque nos pone a la vista catástrofes que mañana pueden ser las nuestras, y nos enseña consecuencias de las cuales nosotros mismos formamos las premisas. Todo el efecto que produce lo debe al positivismo que contiene. Si fuese más positivista aún, sería aún más fecundo en resultados, y no aparecería el teatro, como ahora, un simple panorama histórico o un mero pasatiempo, sino una verdadera escuela de costumbres, una tribuna pública, un centro luminoso de civilización, que bañaría con sus rayos toda la circunferencia social.

El drama sería tan positivista como la época requiere, si presentase hechos y personajes que moviesen al individualismo del número mayor de espectadores. La antigua máxima didáctica que excluía de la escena a los personajes vulgares ha circunscrito el interés teatral dentro de límites muy estrechos. La comedia que, jocosa en su esencia, ha participado menos de

este exclusivismo, debe a esta circunstancia el haber sobrevivido a la tragedia. Pero ésta, que jamás ha admitido en su círculo sino sujetos de alta categoría, aun en la actualidad es más bien un reflejo de carácter épico del tiempo pasado que un retrato fiel de la época dramática presente.

[...]

Búsquense indistintamente entre todas las clases de la sociedad los protagonistas del drama, y su interés será entonces más dilatado, más estenso. Cada uno de los espectadores hallará entonces en el teatro un espejo en que se mirará a sí mismo, y si el desenlace es una consecuencia horrorosa de vicios, que son también los suyos, no olvidará tan pronto la lección, y más de una vez, en situaciones análogas a las de los personajes teatrales, se acordará de ellos, y en ellos buscará el modo de corregirse a sí propio. Desechemos la máxima errónea de que sólo en los palacios pasan acontecimientos maravillosos y dignos de la escena: la naturaleza, que es el modelo que debe copiar el drama, es más grande que los palacios, y grande sabe presentarse en todas partes, en el alcázar de un príncipe y en la choza de un mendigo. Por esto algunos modernos, conociendo esta verdad, han buscado en individuos de la más humilde condición el venero de acciones estrepitosas, y prácticamente nos han manifestado que el teatro, que no admite más que hombres, admite a todos los hombres, cualquiera que sea su categoría, nobles o plebeyos, emperadores o mendigos. Aquiles y Atreo han desaparecido del proscenio, porque sus proporciones gigantescas destruyen la verdad que el drama actual nunca puede perder de vista, y en lugar de esos seres sobrenaturales, han salido de los bastidores, para coronar de aplausos a sus autores, Darlington, hijo de un verdugo; Antony, enamorado espóposito; Manrique, pobre trovador. Todos estos son hombres y no gigantes; guardan analogía con nosotros y no nos es difícil parangonar su situación con la nuestra.

No se crea que quiera llevar a tal punto mis ideas que destierre rigurosamente del proscenio las altas jerarquías. Pero sí me parece que no deben ser éstas el objeto exclusivo del teatro. Todos los hombres sin distinción merecen ocupar la escena, y

aun me es lícito añadir que los que pertenecen a la clase más numerosa deben precisamente lanzar una moral más estendida.

Por desgracia, las escuelas lo han enseñado de otra manera, y los poetas, servilmente ligados a sus preceptos, no han tenido valor para desprenderse de su tiranía. Esto ha dado margen, igualmente, al desenlace rutinario que nos presentan casi todas las piezas teatrales. Examínense las que se quieran: comedias, tragedias, dramas, todas ofrecen en último resultado el triunfo de la virtud y el castigo del vicio. Y ¿hay verdad en este modo de pintar la sociedad? ¿No es esto, más bien que un retrato, una caricatura insolente? ¿No se parecen tales cuadros al de la fábula en que el hombre vence al león? Si es preciso que sea el teatro una reverbero o reproducción de lo que pasa fuera de sus paredes, debe proscribirse esta rutina que falsifica el verdadero original. ¡El triunfo de la virtud, y el castigo del vicio! ¡Qué impostura! ¡Cuando los que explotan a sus hermanos pasean en espléndidas carrozas; cuando los placeres y los goces materiales roban el sueño a los viciosos; cuando la virtud se alberga tan a menudo en los calabozos, y perece en el yermo de un destierro, en el plomo de un soldado o en cordel de un verdugo! Esto es una mentira atroz, una calumnia a la inocencia. Es suponer que la desgracia y el crimen corren parejas; es llamar criminales a los desgraciados: aún más, es querer que la virtud no se aprecie por su propio valor sino por sus consecuencias, y es digno de execración el miserable que, si bueno, lo es sólo para ganar el cielo; que huye del vicio para apartarse del patíbulo, y que sus deseos homicidas sólo encuentran un freno en el verdugo. La virtud es más hermosa que feliz; el crimen es más feo que desgraciado: amemos a aquélla, porque es bella; aborrezcamos a éste, porque es horroroso.

[...]

Pero todo drama que deja la virtud y el mérito abatidos, por más social que sea su tendencia, produce un descontento general que los críticos llaman *mal efecto*, sin advertir que las señales de reprobación del público no se dirigen al drama que pinta la sociedad sino a la sociedad pintada por el drama; sin

advertir que aquel anatema mismo es un aplauso tácito que honra sobremanera al poeta, cuyo objeto ha sido solamente llenar de despecho a los espectadores, poniéndoles de manifiesto la injusticia del mundo, que guarda tan a menudo para el vicio coronas, y espinas para la virtud. Es muy grande, muy saludable la reforma social que se desprende de un desenlace dramático de esta naturaleza: enseña a los hombres a compadecerse mutuamente; destruye la preocupación de muchos que miran los infortunios como inmediatos corolarios del crimen, y que por consiguiente, lejos de endulzar con sus lágrimas la suerte de un infeliz, le odian como si fuera un delincuente. Todo lo sabemos: el hombre, por ejemplo, que de buena fe procura el bien de la sociedad sin pedir la más mínima recompensa a sus convulsiones, lejos de ser un criminal, es un filántropo, y sin embargo, el día que naufraga en un temporal político, en lugar de compadecerle, los mismos tal vez cuya suerte quería mejorar exclama con íntima convicción: «Bien merecido lo tiene. Su conducta no podía tener otro paradero». Y estas palabras, que más veces son hijas de la ignorancia que de la ingratitud, le pesan al desgraciado más que la misma desgracia.

[...]

Los que desean ver la tragedia reproducida con todo su vigor en la época actual buscarán en vano en mi drama los pomposos funerales, los combates sangrientos, el muro, el incendio, el traidor caballo de madera de la antigua Troya: los que se titulan románticos, porque se complacen en ver reproducidas en el teatro escenas sangrientas, y creen que en esto consiste el romanticismo, echarán de menos ogros, antropófagos, carroñas, decapitaciones y catafalcos; los clásicos no encontrarán tampoco las tres decantadas unidades, sin las cuales son para ellos intolerables todas las composiciones dramáticas. A los primeros y a los segundos no les he querido dar gusto; a los últimos no he podido. Y digo que no he podido porque no se crea que prescindiera de las unidades por sistema: si la naturaleza de los hechos que presento en mi drama hubiera sido compatible con ellas, las hubiera seguido estrictamente. Hubiera en todos los actos fijado los ojos del espectador sobre los mismos

bastidores, sin enseñarles más que lo que realmente puede suceder en el tiempo que permanezcamos en el teatro. Pero en los dramas como *Colón*, en los dramas que abrazan algo más que un acontecimiento doméstico y vulgar, algo más que una mañana de campo, que una tarde de boda, que una noche de carnaval, el poeta se ve obligado al través de las unidades; a tomarse más de un día, más de una sala; a dar alas al tiempo para que gaste un año en una hora; a dar alas a los espectadores para hacerles andar en una hora el camino de un año, trasladándoles de un lugar a otro, y poniéndoles en contacto con sucesos, que no podrían encerrar en la esfera dramática, si todos los escritores observasen las reglas rigurosas que apenas tienen lugar más que en las comedias de costumbres. Por lo demás, en todo drama en que las unidades pueden observarse, creo que el observarlas es obligación del poeta.

[...]

He considerado casi indispensable una acción amorosa en mi drama, no tanto para aumentar su enredo como para generalizar sus efectos. Todo lo que es un estímulo poderoso en la sociedad debe serlo, también, en el teatro que, como hemos dicho, no es más que un espejo de aquélla. Por esta razón el amor, casi tan necesario a la humanidad como la atmósfera en que vivimos sumergidos, puesto que hace sentir su influjo a todas las clases y a todos los sexos: sus resortes dramáticos son acaso los que producen un efecto más estendido. Porque de todos los sexos y de todas las clases acuden espectadores a estudiarse en el teatro.

En España, sobre todo, los resortes del amor se hacen más necesarios, porque los españoles, ardientes como su cielo, obran más por pasión que por idea. En todas sus operaciones consultan más a menudo al corazón que al cerebro, y por consiguiente sus actos proceden con más frecuencia de su modo de sentir que de su modo de pensar.

Como la acción amorosa que he creado es absolutamente hija de la ficción, y tiene bastante preponderancia en mi drama, acaba de ahogar lo poco que éste ofrece de histórico. Con todo, he procurado conservar en todo el drama, en cuanto me ha

sido posible, un fondo de realidad, no cometiendo anacronismos en las costumbres de la época a que me refiero, si bien que este mismo fondo a menudo debe estar sombreado con algunos esbatimientos de la época actual. Porque todo drama, por histórico que sea, envuelve dos épocas, dos sociedades: la sociedad de la época a que se refiere el drama y la sociedad de la época a que pertenece el escritor. A propósito he rebajado de las imágenes aquel colorido vivo, aquella exageración oriental que caracteriza al siglo xv, y que heredada de los árabes, y sostenida por la naturaleza del clima, predomina todavía en el sur de la Península, entre cuyos habitantes arde generalmente bajo una cabeza cana una imaginación de niño, como el fuego de un volcán entre peñascos cubiertos de nieve.

También muchos echarán de menos en mi drama un objeto moral. En efecto, el plan general no tiene ninguna tendencia que aleccione a la humanidad, pero he procurado animar los diálogos con aquellas máximas sencillas que tanto gustan a mis paisanos, y que contribuyeron no poco al nombre inmortal de los poetas célebres que colocaron en otro tiempo en manos de España el cetro de la Europa literaria. He querido que mi drama fuese tan español como las glorias que refiere: español en sus formas; español en su esencia. Y evitando las escenas sangrientas con que la escuela francesa, resucitando los sublimes delirios del gran Shakespeare, va convirtiendo todos los teatros de Europa en otras tantas plazas de la Grève, he conservado en la escena el decoro, la dignidad y el orgullo caballeresco que en la edad media caracterizaba a nuestros antepasados, y que aún actualmente forma el tipo nacional. Por lo demás, confieso que el plan de mi obra no gira sobre ningún objeto moral.

Ni tampoco lo he considerado necesario, porque un drama no ha de ser precisamente moral. Esta condición le es meramente accesoria. La poesía dramática tiene tres objetos: narrar, instruir o deleitar. Con tal que llene uno de los tres, el poeta ha cumplido su misión. Un drama histórico sin objeto moral no es estéril en resultados, ni tampoco lo es un drama moral, aunque no sea histórico. Y el hombre que cansado de sus negocios, o de la monotonía de la existencia, se desliza por los umbrales

del teatro, y allí, sin oír nada que le instruya ni nada que le corrija, consigue desviar la imaginación de las tareas que le abruma, o llenar este vacío que fatiga, este tedio inherente a nuestro natural descontentadizo, que gasta la vida más que el dolor, este hombre, ¿no debe bendecir al poeta, que sin ser historiador ni misionero, le alegra con escenas grotescas, le conmueve con cuadros patéticos, le abstrae de sí mismo, le modifica, le traslada a un mundo nuevo, en que vive algunas horas como con un narcótico, algunas horas, si puede decirse así, sin ser lo que es?

Aunque ninguna crónica le hayan referido, aunque ninguna lección le hayan dado de moral, no podrá decir con verdad que sea perdido el tiempo que ha pasado en el teatro. Tal vez un diálogo animado, tal vez una prosa palpitante de expresión, o una versificación llena de armonía, han embelesado su espíritu. Y al caer el telón, antes que su tristeza habitual tenga tiempo de reaccionarse sobre las impresiones recibidas, en medio de la luz que la inunda, bebe la magia de la orquesta que ocupa los entreactos y eslabona la diversión. Este hombre, sin haber aprendido nada, no puede dejar de exclamar: «Bendito sea el poeta; benditas sean las artes».

Concluiré advirtiendo que mi drama no tiene nada de inmoral, porque, aunque considero que una obra sin moralidad puede ser buena, de ninguna manera puede serlo si es inmoral. El poeta que se prevale de la superioridad de su genio para corromper las costumbres es como el fuerte que asesina al débil; el que formula el crimen con teorías seductoras, el que hace agradable el vicio con la armonía de las palabras, el que cubre astutamente con flores las márgenes de un abismo para precipitar en él a la incauta sociedad, es un ser maléfico, que emplea los dones del cielo en profanar al mismo cielo que se los ha concedido.

2. LA RECEPCIÓ I L'ACCEPTACIÓ DELS PRINCIPIS ROMÀNTICS

L[uigi] M[ONTEGGIA]., ²⁸ «Literatura. Romanticismo», *El Europeo*, núm. 2, 25-X-1823, p. 48-56.

Al solo nombre de romanticismo se recuerdan las infinitas disputas que tienen dividida toda la república literaria. Nuestro intento no es mezclarnos en ellas, sino decir algo sobre la significación y máximas fundamentales de este sistema de literatura.

La lengua romanza (que es la que se hablaba en Europa mientras se iba perdiendo el uso de la latina y formándose las modernas) fue la que dio nombre a las poesías que se llamaron románticas. La esencia del romanticismo no consiste, sin embargo, en la tal lengua de que ha derivado el nombre, sino en los elementos poéticos que componen el *estilo*, en la elección de los *argumentos* y en el modo de tratarlos por lo que toca a la *marcha*: tres puntos que serán el objeto de este artículo.

28. Luigi Monteggia (segles XVIII-XIX). Publicista italià, va ser un dels fundadors i impulsors d'*El Europeo* (1823-1824). Disposem de molt poques dades biogràfiques de Monteggia. Sabem que va col·laborar en la tercera edició de la *Grammatica de la lingua spagnola*, de Francisco Marín -Milà: Antica Casa Libreria Giovanni Silvestri, 1862-, afegint-hi uns temes finals (exercicis de prosòdia). A la portadella d'aquesta edició, Luigi Monteggia hi apareix com a membre de l'Institut Històric de França i professor del Seminari de Marsella.

Las costumbres y la religión de los antiguos, en particular de los griegos, eran un pábulo continuo para la fantasía, por lo que los poetas entonces todo lo pintaban a la imaginación con caracteres vivos y personales. No hacían la descripción de un bosque, de un río, de un fenómeno de la naturaleza (observa Chateaubriand en *El genio del cristianismo*) sin poner ninfas, sátiros, y dioses que presidiesen al objeto que querían representar. La mitología era pues para ellos un elemento poético omnipotente, que todo lo animaba, razón por la que las poesías griegas interesan tanto con los alegres cuadros que ofrecen a la fantasía. No dejaba sin embargo la poesía de ser un retrato fiel de las costumbres, pues tanto como los poetas, eran vivaces los pueblos de aquellos tiempos, y siempre las canciones y los himnos eran la interpretación de lo que habrían espresado más groseramente las palabras del vulgo. Las producciones de los verdaderos poetas se distinguen en que son el espejo de los caracteres de los tiempos en que fueron escritas.

Después del establecimiento del cristianismo, las ideas religiosas empezaron a interesar el espíritu más que la fantasía, y las imágenes de las costumbres debían ser más patéticas. A esta causa añadiremos otra, y es la invasión del mediodía de Europa efectuada por los habitantes del norte, llevando consigo las lúgubres ideas de los climas septentrionales y el gusto por las melancólicas canciones de los bardos y de los druidas, recreo de los hijos del terrible Odino, cuando descansaban de los combates libando a las vírgenes de Escandinavia en medio de los convites y de la música. Posteriormente, las costumbres caballerescas que trajeron los moros acabaron con despertar en los ánimos de los valientes los interesantes impulsos del sentimiento con que obsequiaban a las damas, poniendo en los escudos por emblema del honor: Dios, la patria y amor. En tales épocas ¡cómo podían ser agradables las poesías mitológicas! Lo que en tiempo de los griegos y de los romanos era bello, religioso y penetrante, habría sido entonces obscuro, pesado y de ninguna aceptación. Por eso los verdaderos poetas de aquellos

tiempos son los trovadores, que cantan los torneos, las aventuras de amor, las magias y los milagros.

La erudición de algunos pocos conservó el gusto por las poesías antiguas, y a ellos debemos que no se hayan perdido para nosotros. Parece, sin embargo, que estos hombres ilustrados, para oponerse a la ignorancia y a la barbarie, hayan caído en el otro extremo de venerar demasiado los modelos antiguos; por lo que ya nada sabían pintar sino con los colores de la mitología, sin reflexionar que lo que estaba bien a los griegos no conviene, tal vez, para nosotros cuando se toma por resorte principal de la poesía. En esto consiste una de las principales desavenencias entre los románticos y los clasicistas: que los segundos todo lo quieren según los antiguos, y los primeros pretenden imitarlos más filosóficamente, es decir, haciendo lo que hicieron ellos, servirse por elementos poéticos de las imágenes que son más análogas a las costumbres de los tiempos en que escriben, porque, de otro modo, la poesía no es más que un juego de palabras.

En efecto, todos los autores clásicos verdaderos dejan en sus obras el color de las épocas en que vivieron, y en este sentido son románticos por sus tiempos Homero, Píndaro, Virgilio, & c., y lo son entre los modernos, Dante, Camoens, Shakespeare, Calderón, Schiller y Byron. El carácter principal del estilo de los románticos propiamente dichos (que son los modernos después de la lengua romanza) consiste en un colorido sencillo, melancólico, sentimental, que más interesa el ánimo que la fantasía. Quien haya leído *El corsario* y *El peregrino*, de Lord Byron, el *Atala* y el *Renato*, de Chateaubriand, el *Carmañola*, de Manzoni, la *Maria Stuart*, de Schiller, tendrá una idea mas adecuada del estilo romántico de lo que podamos dar nosotros hablando en abstracto. Un escollo de este estilo es el que las ideas tristes se vuelvan demasiado terribles y fantásticas, como las del *Manfredi*, de Lord Byron: entonces la poesía se convierte otra vez en un juego de palabras, y cesa de interesar a la mente y al corazón.

Argumento

Siendo el objeto principal de los románticos interesar con cuadros que tengan analogía con las costumbres de sus tiempos, lo que es también más útil por la ventaja que puede proporcionar el ejemplo de acontecimientos de la misma clase que los que nos ocurren en sociedad, los argumentos románticos deben a preferencia tomarse de la historia moderna o bien de la edad media. Los argumentos antiguos, en particular los griegos y los romanos, no tienen para nosotros un interés tan inmediato, como los de las cruzadas, del descubrimiento del nuevo mundo y de las revoluciones modernas. A más de que tanto han escrito ya los poetas sobre asuntos griegos y romanos que el interés que inspiran semejantes obras es más de convención que de naturaleza, como es el que escitan los lances de la verdadera poesía, cuando no es dictada por las solas reglas de imitación, sino por el genio y el sentimiento.

La historia de la edad baja y la moderna ofrecen una infinidad de argumentos que todavía no fueron tratados y que tienen mucha más relación con las costumbres de la edad presente, y a tales argumentos se acomoda muy bien el estilo de los poetas románticos. Un héroe (dicen ellos) que nada conserva de las pasiones humanas, cuyas ideas, cuyas aventuras no se pueden comparar con las de nuestra vida para conocer si son verosímiles y bien expresadas, es mucho más fácil de retratar, porque allí todo está al arbitrio del poeta, de lo que lo son las vicisitudes de un hombre, en las que todos podemos ver las propias como en un espejo, y juzgar en consecuencia más exactamente sobre el mérito del poeta. Los clasicistas no conocen de los caracteres griegos y romanos sino lo que trae la historia, muchas veces exagerada y siempre imperfecta, de aquellos tiempos: no pueden, por lo tanto, pintar a sus protagonistas sino con colores generales, y más como se los figuran ellos que como verdaderamente fueron. Para darles mayor realce los ponen más allá de los sentimientos modernos, sin contentarse con representar hombres valientes que arrostran cualquiera peligro, y dándolos a conocer como si apetecieran la muerte en lugar de evitarla,

como si ninguna desgracia los conmoviese, como si nada fuese imposible para ellos. Los espectadores modernos no toman interés en estas composiciones, porque ven allí personajes de una naturaleza distinta de la nuestra, y como no pueden hacer comparación de aquellas aventuras con las propias, se quedan, admiradores de bellezas, que juzgan grandes porque no las conocen, mas que sin embargo no llegan a conmoverlos.

Los eruditos, entretanto, los que se han acostumbrado desde la infancia a las bellezas de convención aprendidas en las escuelas y en los autores clasicistas, gustan de un placer que es más el resultado de un cálculo que del entusiasmo de las pasiones. Cuando los argumentos románticos, al contrario, son manejados por un verdadero poeta ¡quién es el hombre que no se halle arrebatado al verlos representar! Las virtudes y los delitos, las dichas y las desgracias, nos recuerdan las circunstancias de nuestra vida, y hasta los clasicistas no pueden contener las lágrimas, entretanto que con las palabras critican el uso de tales argumentos, que forman la delicia de los románticos. También los asuntos antiguos pueden servir a los poetas románticos, con tal que sepan tratarlos románticamente, es decir, no con los colores y los resortes de convención que se enseñan en las escuelas, sino con aquellos que dicta a pocos el genio y que nos dejan conocer también en los heroes de la antigüedad a hombres como nosotros. Modelo de esto sean los mismos poetas antiguos, los clásicos y no los clasicistas. El *Edipo*, de Sófocles, no se avergüenza de confesar que le duele el abandonar la vida, y nos interesa entonces más que otros a quienes la muerte no arranca tampoco un solo lamento, como en general los héroes de las tragedias francesas. En cuanto a los modernos, pondremos por ejemplo la sola tragedia de Shakespeare titulada *La muerte de César*, que basta para persuadir de la inmensa distancia que media entre los poetas hijos de las escuelas, que todo lo han aprendido por las reglas aristotélicas, a [sic] los inmortales hijos del genio, que todo lo sacan de la naturaleza y del corazón.

Tocante a las poesías líricas, la diferencia entre los clasicistas y los románticos sólo consiste en que los últimos son más libres en la colocación de sus pensamientos y en la aplicación de los metros, esperándose en hacer de modo que la forma de los poemas sea dependiente de los lances de las pasiones, en lugar de sujetarlas a demasiada regularidad, como tal vez por sobrado escrúpulo lo practican los clasicistas. Hablando, empero, de la epopeya y de las composiciones dramáticas, las opiniones son mucho más divergentes. Los clasicistas son muy rigurosos observadores de las tres unidades de acción, de lugar y de tiempo, mientras los románticos no reconocen más que una sola unidad que es la de interés, y las razones principales en que apoyan sus opiniones son las siguientes. Como es imposible, dicen ellos, lograr una ilusión perfecta en los poemas y en los dramas de modo que la acción no necesite más tiempo para ejecutarse de lo que se consume presenciándola. Por eso, ya que debemos hacer una abstracción, tanto vale hacerla por un mes o por un año como por veinte y cuatro horas. Del mismo modo con que leemos la historia de varios tiempos y vemos cuadros de acciones de distintas épocas y nos interesan; también han de interesarnos representaciones que no sean compasadas en un término de convención, que tampoco es exacto por dos razones: la una porque la representación de un drama no necesita más que tres o cuatro horas, por lo que ya es un esfuerzo de la imaginación el alargarlo hasta veinte y cuatro, y no se debería permitir, queriendo lograr una ilusión perfecta: la otra es que muchas veces una acción dramática representada a lo clasicista es tal que en la realidad necesitaría por su desenlace más de una semana, y que sin embargo en el teatro empieza y se concluye en el término prefijado por las reglas de Aristóteles y tiene cuidado el poeta de indicar a los espectadores las horas que consumen, a fin de que no se equivoquen, juzgando sólo por las probabilidades de sociedad. En efecto, ¡cuántas veces no ocurre oír un actor que promete empeñarse en un asunto y haberlo concluido antes del día siguiente, asunto que en los cál-

culos de los verosímiles necesitaría tal vez un mes para llegar a su término! Como, por ejemplo, un matrimonio, que en el teatro suele efectuarse por la noche entre dos que se vieron por la mañana, tuvieron que superar dificultades inmensas a mediodía, y al cabo de las veinte y cuatro horas fueron felices.

Los románticos, como ven que la ilusión perfecta por lo que hace al tiempo es imposible lograrla, tampoco se cuidan de colocarse inútilmente en la cama de Procasto, porque lo hicieron los antiguos. Un argumento preferente para ellos es que cuando un vaso está lleno de agua ya no coge ni otro vaso, pero ni tampoco una gota. De esto deducen ellos: o la unidad de tiempo ha de limitarse exactamente a la representación de los dramas o no ha de haber ninguna. Este último partido siguen los románticos, porque más quieren contentar los ánimos de los espectadores que el cálculo de los eruditos. En efecto, lo que interesa al público es el manejo de la acción y no el tiempo. Y no sabemos si atribuir al bueno o al corrompido gusto el que en todos los teatros modernos donde se ejecutan piezas románticas no dejan de tener una acogida la más lisonjera para sus autores y partidarios.

La unidad de lugar trae su origen de que, como los antiguos eran nuevos en el mecanismo de los teatros, por eso no conocían todavía el artificio de mudar las decoraciones, como lo hacemos nosotros. Los poetas se hallaban pues en la precisión de arreglarlo de modo que todos los incidentes del drama acaeciesen en el mismo lugar. Lo que en los antiguos era un atraso (dicen los románticos) ha servido de regla a los ciegos imitadores de todo lo que proviene de ellos. Consecuencia de este error son las inverosimilitudes con que se ve prepararse una conspiración en el gabinete del mismo monarca que ha de ser la víctima, intrigas de amor en el mismo aposento donde más fácil es el descubrirlas, y otras incongruencias por este estilo. Los románticos han examinado que más chocaban al público estas inverosimilitudes que no el mudar de escenas. También los clasicistas se concedieron en este punto algunas mudanzas, pero limitaron esta libertad al mismo palacio, o a lo más a una sola ciudad; límite que no observan los románticos, juzgándole

como la opinión de algunos y no como una regla necesaria sacada de la naturaleza. Y contestan a los clasicistas con las mismas razones que hemos indicado hablando de la unidad de tiempo, es decir, que cuando la ilusión no ha de ser exactamente como si la acción fuese presente, los límites han de quedar a discreción del poeta, que no ha de hallarse estorbado en dar con desahogo a las producciones de su genio por impedimentos hijos de las reglas escolásticas y no de la razón; que los clasicistas tampoco reparan que con la sola división de los actos ya cesan las unidades de lugar y de tiempo, y que las transacciones hechas por ellos mismos sobre estos dos puntos denotan más una obstinación en pretender que de todos modos son necesarias estas dos reglas que una razón suficiente en apoyo de sus opiniones. El efecto es que los espectadores ven pasar a Otelo de Venecia a Cipro, y no dejan por eso de interesarse en sus amores y en la muerte de la desdichada Desdémona. Y por el mismo principio verían el padre Lascasas abogar por la causa de la humanidad en Madrid, y después pasar como ángel de consolación a las Américas. Y sus ánimos quedarían conmovidos sin reparar el esfuerzo de imaginación que se figuran los clasicistas, ni quedar disgustados de una libertad del poeta que les habría proporcionado sensaciones deliciosas.

El hecho es que los hombres clásicos de todos los tiempos y de todas las naciones escriben lo que les dicta el genio, y después vienen los eruditos y sacan reglas de aquellas obras, pretendiendo que todos deban conformarse a ellas, y de aquí las doctrinas de las escuelas, donde más se esplican los clásicos por las formas que por el sabor de sus bellezas filosóficas. Imitar a los clásicos en los lances de las pasiones, en la moral de sus obras, en los rasgos de la imaginación, esto es lo que pretenden proponerse los románticos; imitarlos en cualidades secundarias de que ni siquiera ellos tal vez harían caso, esto es lo que se proponen los clasicistas, según la opinion de sus contrarios.

Nos quedaría que hablar de la unidad de interés, que consiste en hacer que la acción o las acciones que se representan tengan un objeto solo, en el que esté siempre interesado el es-

pectador desde el principio de la representación hasta su desenlace, y del que no le distraigan demasiado los incidentes accesorios. Mas como este punto daría margen a una infinidad de observaciones, nos limitaremos a decir que los románticos siguen religiosamente esta sola unidad, porque la juzgan la más filosófica. Y para los que quieran profundizar más las ideas románticas de lo que hemos podido hacer en este artículo concluiremos con aconsejar la lectura de las obras de Schlegel, Sismondi,²⁹ Manzoni, y de lo que han dejado escrito sobre este particular los redactores del *Conciliatore*,³⁰ de Milán, en Lombardía.

29. Jean-Charles-Leonard Simon de Sismondi (Ginebra, 1773-Chêne, 1842). Crític, historiador i economista vinculat a Madame de Staël i al cercle literari romàntic que l'envoltava al castell de Coppet, a prop de Ginebra. Va obtenir un gran prestigi amb *Nouveaux principes d'économie politique* (1819) i amb tractats com *De la littérature dans le midi d'Europe* (1813), on oferia una visió renovada de les literatures romàntiques segons el gust de Coppet, i *Histoire des républiques au moyen âge* (1809-1819), publicat en vint-i-dos volums, on presenta l'edat mitjana com un període regit pel principi de llibertat col·lectiva, que entrarà en decadència amb l'inici del Renaixement.

30. Periòdic literari i polític d'orientació liberal fundat pels comtes Luigi Porro Lambertenghi i Federico Confalonieri. Va tenir una vida molt breu (1818-1819) a causa de la censura austríaca, però una importància notable en la difusió del romanticisme, perquè van confluïr a les pàgines de la publicació milanesa diversos escriptors romàntics, entre els quals destaca Silvio Pellico (Saluzzo, 1789-Torí, 1854).

(1) S[ense]. S[ignar]. «Crónica teatral. Del dramā moderno. Artículo 1º», *El Vapor*, 13-VII-1834, p. 2-3.

Sólo aquel periodo de la vida de los pueblos es favorable a la inspiración poética del drama en que, saliendo el alma nacional de su entorpecimiento selvático, descuella enérgica y robusta para obrar en el mundo civilizado a tenor del destino que la compete. En tanto que sufren los pueblos el agudo estímulo de las necesidades físicas, su vida es harto material aun para que se deleiten viéndola reproducida en la escena, problema sobrado grave e incierto a fin de que se complazcan en los fosfóricos incidentes de una ingeniosa ficción. La edad heroica, edad de perpetua lucha, periodo que determina el carácter nacional, está sujeta a un vaivén tan rápido de pasiones y afectos que desdeña los áticos placeres que inspiran a la mente los histriones. Tendrá su Homero, pero no su Moratín. Porque es el teatro un establecimiento que anuncia, en medio de ideas rígorosas, cierta chispa de aquella refinada cultura que envuelve no sé qué síntoma de costumbres varias y de pública corrupción. Sólo es concedido, pues, a esas privilegiadas colonias, que nacen ya cultas y vienen a ser desde su primer instante una copia más o menos fiel de su metrópoli, el tener teatros antes que alcázares y acueductos.

Mientras, ocupada la media edad en sus guerras de oriente y occidente, se mostraba a la vez caballeresca, marcial y católica, asistía a pasatiempos más brillantes y menos delicados, más propios para halagar a los sentidos que para distraer la imaginación. Apenas reinó sólidamente el catolicismo, abriéronse los templos de Tespis, ensayáronse en ellos los autos sacramentales, y de aquí tomaron origen las representaciones modernas. Verdad es que se puede tachar a ese primitivo alarde de algo incompleto y pálido, pero nótese que rodeado de huracanes políticos, pueblos beligerantes y ambiciosos señores, rodeado, decimos, de vasallos que apetecen emanciparse, de bravos arranques de independencia, de ingenios que ya pretenden lu-

cir, de industrias que aspiran a inventar, no hallan aún época bastante oportuna para su perfección y decoro. Pero apenas se apoyó la sociedad de Europa sobre bases algo sólidas, apenas el triunfo de la religión cristiana en España, las conquistas mercantiles en Inglaterra, la independencia del trono en Francia comunicaron a estos varios pueblos un aliento generoso, un espíritu nacional, tuvieron un teatro culto, intérprete feliz de su ilustre orgullo y esplendorosas empresas. Así es que en cada uno alcanzó cierta fisonomía original: en España, caballeresco y católico; en Francia, ático en el diálogo y tibio en la acción; en Inglaterra, libre en las voces, enérgico de pasiones cual convenía a un pueblo aventurero y marítimo. Echad una ojeada antes de Elisabet en Bretaña, en Francia antes de Richelieu, en España antes de Carlos V, y sólo hallaréis recias porfías entre la aristocracia y el príncipe, entre el trono y el clero, entre la representación popular y los penachudos poderes que la sofocaban de continuo. No diremos que en semejantes épocas deje de sobresalir aquel himno enérgico y vulgar, epopeya gentil de acciones caballerescas, pero fáltale todavía el interés dramático, fáltale una sociedad más adelantada para que luzca variedad de caracteres y contraposición robusta de pasiones. En cuanto alcanza este atractivo, en cuanto se enriquece de un enlace, una acción, deslumbra la fantasía de los pueblos y los atrae en tropel a desaliñados corrales. ¿Qué importa que cuatro tablas desnudas formen el foro, que tremolen en su fondo unas móviles cortinas de filipichín, que se reduzca la orquesta al desairado rasgueo de una guitarra bárbara? Así que hable el actor para revelar una intriga, para pintarse a sí mismo, para dar fuerza a una pasión, no habrá uno solo de los circunstantes que deje de oírle con entusiasmo y silencio.

De aquí es que la comedia española, apenas tomó carácter de tal, ya quiso apoderarse de todas las ocurrencias de la vida. Aventuras galantes, inauditas proezas, lances de amor, astucias de hechiceros, cuanto hería, en fin, la imaginación de un pueblo ardiente y guerrero era desenvuelto ante fogoso auditorio para su entretenimiento y aplauso. Bien puede provocarse a cualquiera para que invente una intriga de amor o celos, una

novela de aventuras y pasiones cuya idea matriz no se encuentre en la inmensa biblioteca de teatro castellano. Y no se crea que la belleza de los razonamientos sopla la debilidad de la acción, pues suele mostrarse tan ingeniosa y vehemente que atropella las leyes de la verosimilitud y apenas halla espacio en lo posible donde correr a su arbitrio. Puede achacarse a tales dramas el olvido del código aristotélico y cierta uniformidad en el modo de concluirlos; pero ¡cuánto no contribuyen en cambio a enardecer las pasiones, a persuadir el ánimo, a mantenerle embelesado y suspenso! ¡Cuánto no brilla en sus lances el pundonor nacional y el efecto producido por las costumbres de entonces! No sucedía eso de adivinar por un carácter otro carácter, por una escena otra escena, por un acto el acto siguiente; mucho menos esa monotonía de usos, vicios y modales, que con sólo cambiar los nombres lo mismo pueden convenir a Roma que a Viena, a Florencia, a Madrid, sino el admirar la pintura de un pueblo que progresaba en la carrera de las luces sin despojarse por esto de su genuino carácter.

Por descontado que las comedias de ahora son más regulares y metódicas, que lucen personajes más artísticamente opuestos, colores, aunque tibios, mejor distribuidos; pero ¿ha ganado el espíritu nacional en hacerlas griegas, romanas o francesas? ¿Ha ganado en pintar unas costumbres de convención en vez de las que manifiestan la índole especial de un pueblo culto? Apenas vamos al teatro para admirarnos o sentir, sino para complacernos en criticar. Mírase como una distracción de buen gusto, como un placer elegante, como una especie de hábito. No hemos sabido hallar el difícil arte de imitar lo bueno sin despremiar lo propio; el arte de hermanar el espíritu clásico con el sabor nacional, transformando de esta suerte el drama en un cuadro de costumbres, rico de estímulo patriótico sin faltar a los sanos preceptos de la razón y al ático sabor del buen gusto. Tenemos en el día comedias bien escritas a la francesa, comedias de regularidad ingeniosa, de artística templanza, de plácida moral, pero muy pocas que recuerden los partos de Caldeñón, Moreto y Tirso con la inapreciable ventaja de reflejar en ellos la sobresaliente cultura que sin disputa nos trajo la restauración de las letras.

(1) S[ense]. S[ignar]., «Crónica teatral. Del drama moderno. Artículo 2º», *El Vapor*, 18-VII-1834, p. 3.

El teatro francés hubo de vacilar largo tiempo entre los diversos modelos de extranjeras naciones que alternativamente influían en su índole natural. Jodelle,³¹ émulo de Ronsard, escribió la tragedia según la manera de Séneca. Hardy³² imitó la imperfecta escuela de Italia. Imbuido Corneille de la lectura de Lucano, hizo penetrar en sus escenas algo de la energía española. Y estudiando Racine los modelos de la Grecia sabia, combinó con gentil gracia y delicado artificio los elementos del drama helénico, para que pudiesen servir de pasatiempo y provecho a la corte oriental de Luis XIV. Entonces llegó el drama francés a cierto punto de perfección, del que se ha ido separando a pesar de las tentativas de algunos hombres de mérito. Porque si bien los que salían de la pluma de Voltaire iban recomendados por lances teatrales de sumo efecto y una versificación esmerada y valiente, mejor que com testimonio del arte han de considerarse a manera de singulares esfuerzos para acre-

31. L'autor del text, per error, escriu «Josdelle». Étienne Jodelle (París, 1532-1573). Poeta i dramaturg, és autor de composicions en francès i en llatí i d'obres teatrals entre els quals destaquen la comèdia *L'Eugène* (1552) i les tragèdies *Cléopâtre captive* (1553) i *Didon se sacrifiant* (1558). Jodelle és el primer dramaturg que escriu tragèdies en vers francès, inspirant-se en els models clàssics grecollatins i cenyint-se a les regles establertes per Horaci en l'*Epistola ad Pisones*.

32. Alexandre Hardy (París, cap a 1570-cap a 1632). Dramaturg vinculat a una companyia ambulat, va escriure més de tres-cents peces, la major part de les qual s'han perdut. Pròxim en els plantejaments als autors elisabetàns britànics, va desenvolupar temes i arguments extrets de la mitologia clàssica, de la història, de narradors espanyols i italians. Hardy és el creador d'un tipus de teatre que s'allunya tant de la farsa popular com del divertiment culte, i que es pot veure, en part, com una anticipació de la dramaturgia francesa del segle xvii. Entre les seves obres conservades, podem destacar pastorals, com *Alcée ou l'infidélité*, tragicomèdies, com *Les chastes et loyales amours de Théagène et Caricléé*, o tragèdies, com *Coriolan*.

ditar y dar impulso a la especie de insurrección filosófica imaginada y puesta en planta por este solitario de Ferney.³³

Suficiente nos parece tal bosquejo a fin de manifestar cuán limitado sea el período en que brilla el drama según todo su esplendor. Aun cuando tenga por origen, como en España y en la Grecia antigua, el entusiasmo de la religión, sólo produce cierto número de obras maestras y anda muy pronto en decadencia y descrédito. En vez de recrear a la inteligencia humana, adula a sus más torpes pasiones, dirígese a los entimios, promételes pinceladas cáusticas, situaciones voluptuosas, corrupción por pereza, halagüeño vivo en lugar de patriótica virtud. Suceden al drama selecto, al que tiene por objeto al hombre moral en su ingeniosa variedad de caracteres y situaciones, los combates arlequínicos, los lánguidos conciertos y las afeminadas danzas. Profanan los saltimbanquis y los titiriteros el santuario de Melpómene, y el deleite sensual es ya la única impresión que se apetece en las representaciones. En vano las personas de gusto, aquéllas sobre todo que conservan cierto pudor de inclinaciones, cierto deseo sincero del bien, se esfuerzan en escribir para volverle su decoroso ascendiente y comunicar siquiera a la musa dramática la energía galbánica de un empírico, pues desdeña la multitud las nobles inspiraciones que halagan sólo lo que ya en ella no existe: elevación de ideas y pureza de costumbres.

Digamos también, respecto a Francia e Inglaterra, que el gobierno representativo contribuye no poco al descuido que se advierte en su teatro nacional. El parlamento y las cámaras son el verdadero foro de la gente de pasiones y saber. Disfrútase sobre todo en sus galerías la duplicada prerrogativa de actor y de espectador: los aplausos ensalzan a un héroe; los silbidos derriban a un ministro. Así es que cuando ocupaba Napoleón Bonaparte el trono de Carlo Magno, cuando se sentía en todos los ángulos del reino la gran pesadumbre del despotismo militar, florecían los teatros, y no menos se hablaba del papel inventa-

33. Referència a Voltaire, que el 1758 va comprar aquest castell situat en territori francès, però molt proper a la frontera amb Suïssa.

do por el ingenio de Talma³⁴ que de la reciente victoria conseguida en Austerlitz. Apenas Luis XVIII abrió las cámaras, fueron otra vez sus galerías el teatro nacional, y los coliseos dramáticos, un pasatiempo accesorio. Tomaron, desde luego, las ideas un rumbo desconocido desde muchos años. La distracción del público arruinaba al empresario, y fue preciso apelar a extraordinarios esfuerzos para siquiera irritar su curiosidad. Los ingenios franceses imaginaron ser originales por medio de la mera imitación; originales copiando a Shakespeare y despojando sin misericordia a Schiller, a Calderón, a Goethe. Rompieron las trabas de aquellas mismas unidades miradas con una especie de idolatría por sus maestros, y no hubo llamarada de imaginación ni rasgo histórico de algún resalto que no acomodasen a sus obras para pasmo y placer del auditorio. No contentos de introducir los lances del teatro español e inglés, cual lo habían practicado Corneille, Crebillon³⁵ y Ducis,³⁶ quisieron añadirles el lujo de los incestos, el de raras violencias, el de un género de crímenes escepcionales por la naturaleza del veneno y el arte de saborearlo y difundirlo.

Ya la escuela inventada por Kotzebue,³⁷ esta escuela henchida de declamaciones huecas y bañada de lágrimas histéricas,

34. François Joseph Talma (París, 1763-1828). Actor, de gran prestigi en l'època, especialitzat en papers tràgics. Es va presentar a la Comédie-Française el 1787 amb *Mabomet*, de Voltaire, i després, durant la Revolució, protegit pel règim republicà, va representar les obres més significatives del moment. També va aconseguir la protecció de Napoleó i dels monarques de la Restauració. Preocupat per la posada en escena, va buscar la col·laboració del pintor David i de Jean François Ducis. Les interpretacions de Talma responien als principis de l'estètica neoclàssica, però va reeixir a incorporar-hi un apassionament ombrívol que preludiava el romanticisme.

35. Prosper Jolyot de Crébillon (Dijon, 1674-París, 1762). Autor que va introduir en la tragèdia neoclàssica –*Atrée et Tieste* (1707), *Électre* (1708), *Xerxès* (1714)– el terror com a realitat dramàtica. Voltaire va ser el seu gran rival.

36. Jean-François Ducis (Versalles, 1733-1816). Dramaturg que va obtenir el reconeixement públic amb tragèdies que són, en realitat, versions de les obres de Shakespeare sotmeses al gust neoclàssic francès –*Hamlet* (1769), *Le roi Lear* (1783), *Othello* (1792), entre altres.

37. August von Kotzebue (Weimar, 1761-Mannheim, 1819). Va ser un dels autors dramàtics de més renom a l'Alemanya del seu temps. Va escriure

había empezado a desterrar el tono ático y placentero de la comedia menándrica. En medio de una generación incrédula e inmoral, generación que menospreciaba los más sagrados vínculos, acordárase establecer una especie de culto cosmopolita al arrepentimiento tardío; culto que reconía por ídolos a las fáciles solteras que llegaban a ser madres y a las impúdicas casadas que no habían a mucha mengua engañar a sus maridos. He aquí la especie de molde en que se vaciaron todas las piezas dramáticas durante el espacio de muchos años. He aquí el sublime artificio que arrancaba lágrimas vulgares y mujeriles, usurpando el predominio de aquellos rasgos valientes que engrandecían al auditorio. O de las delicadas gracias que, templando sus pasiones virulentas, manteníanle jovial, complaciente y urbano. La Europa entera había ponderado el pensamiento de Kotzebue, y las mujeres, y los amartelados que adoran sus flaquezas, hallaran sumamente cómoda esa rehabilitación de la virtud sin más que melifluos suspiritos, frases almibaradas y artificiosos pucheros. ¿De qué servía que los hombres cuerdos alzasen el grito contra la invasión germánica, favorecida a la vez por madama de Staël y Benjamin Constant?³⁸

La sociedad era un verdadero amalgama de cosas grandes y pequeñas, de frenesíes y egoísmos, sin costumbres privadas,

més de dues-centes obres, caracteritzades per l'efectisme, l'exaltació sentimental i la voluntat moralitzadora, amb algunes de les quals va aconseguir grans èxits –*Menschenhass und Reue* (*Misanthropia i penediment*, 1789). De pensament polític ultraconservador i informador del tsar de Rússia, va ser assassinat per un estudiant de Mannheim, probablement per sospita d'espionatge.

38. Benjamin Constant de Rebecque (Lausana, 1767-París, 1830). Tractadista polític i narrador, molt vinculat a Mme. de Staël, va escriure obres de teoria política –*De l'esprit de conquête et de l'usurpation* (1814), en què s'oposava decididament a Napoleó; *Principes de politique applicables à tous les gouvernements* (1815), en defensa del liberalisme constitucional; *De la religion considérée dans sa source, ses formes et son développement* (1824-1831)–, diverses obres autobiogràfiques –entre les quals destaquen els interessantíssims *Journals* (no publicats fins al 1952)– i la gran novel·la *Adolphe* (1816), anàlisi, minuciosa i vibrant alhora, d'una passió amorosa fictícia, tan destructiva i més desoladora que una de veritable.

sin conciencia pública, sin bienhechora moral. Y el teatro reflejaba, como es de razón, sus alardes de falsa virtud, su petulancia viciosa, sus lágrimas novelescas. Así lo encontraron los corifeos de un nuevo género de romanticismo: los Sres. Víctor Hugo y Alejandro Dumas.

(1) S[ense]. S[ignar]., «Crónica teatral. Del drama moderno. Artículo 3º», *El Vapor*, 27-VII-1834, p. 3.

No sabremos decir si aun con el talento más vasto y el ingenio más florido fuera fácil lograr el ardua empresa de una reforma tan peregrina, cual la que, respecto del teatro, se propusieron los autores de que hicimos mención en las últimas líneas del artículo anterior. Un pueblo estragado no era fácil que gustase del drama según la selvática lozanía de Calderón y Shakespeare. Necesitábanse para irritar su deseo, para comunicar a su aletargado espíritu una chispa de curiosidad e interés, violencias sin cuento, estremados afectos, y fantasmagóricas perspectivas. Bien porque lo conociesen así, bien porque se dejasen llevar de una vehemencia de sensaciones a la que sirve de insoportable dique el más leve indicio de regularidad, imitaron a Shakespeare y Calderón en el fondo, y en cuanto a la forma, el lujoso aparato del melodrama. Este último esfuerzo de un talento destemplado acabó de clasificar a los partidos literarios, fue un nuevo grito de alarma a fin de que, con mayor pujanza, se lanzasen en la arena. *Clásicos y románticos* hicieron otra vez público alarde: aquellos de su pedantería, estos de su extravagancia; los primeros de desconocer la gallarda flexibilidad del genio, y de rebelarse los otros contra los preceptos del buen gusto. Decímoslo porque nada les place como no arguya exageración y frenesí. Sus enemigos, blasonando de formalistas, equivocan la regularidad con el ingenio, la erudición con la fantasía, pero éstos la oportuna imitación con la copia servil, el sabor ático con el fanatismo escolástico, la posibilidad con la verosimilitud. Nacido el teatro romántico en época de mudanzas y trastornos, en medio de graves crisis que ofrecen el lastimoso cuadro de una civilización incompleta, no ha podido menos de reflejar en sus escenas los desacatos y porfías de tan sangrientos periodos. Y no es decir que falten a sus obras los raptos poéticos, el volcánico movimiento, los delicados pormenores: sino que se hallan revueltas con tales extravagancias y

delirios que duda el espectador si son partos o abortos, si fruto de una imaginación harto sublime o de un cerebro harto doliente.

Tal es el derrotero por donde navegan Hugo, Dumas y cuantos aspiran en el día a llamar la atención del público francés. No parece sino que la misma exageración que encuentra numeroso séquito en política inspire igual fanatismo en literatura. ¡Lástima que algunos hombres sobrado tímidos o sobrado hipócritas se valgan de la anarquía para argüir contra la libertad, y de las obscenidades románticas para declamar contra el teatro!... Alterad la naturaleza del medicamento mas benéfico, adulterad los simples de que se componga; y fácil os será convertirlo en un veneno sutil. Así que nos declaramos contra los vicios de un teatro escepcional por lo mismo que conocemos el saludable ascendiente que con los pueblos alcanzan las máscaras de Talía y los coturnos de Melpómene. En defensa de esas deidades, a quienes debe Francia Racine y Molière, y España, Quintana³⁹ y Moratín, diremos de la nueva secta que sus diez dramas más célebres, los diez de que se muestra mas eriguida, ofrecen según una estadística rigurosa los virtuosos personajes de ocho adúlteras, seis doncellas que ya sólo pueden hacer alarde de solteras, cinco galanes que se introducen de noche en la habitación de sus queridas, y variando sobre tan decorosos temas, diversos lances que no dejan duda acerca de las fragilidades de todos estos señores. Y todavía pudiéramos aumentar tan delicioso catálogo con cuatro madres enamoradas de sus propios hijos, con once amantes que asesinan al objeto de sus amores y con seis héroes de cepa bastarda, que, sin duda por el furor de entronques generosos e ilustres, declaman contra la legitimidad del nacimiento. Véase pues si con tales elementos han de salir comedias muy ejemplares o que no parezcan fundidas en una misma turquesa.

39. Manuel José Quintana (Madrid, 1772-1857). Poeta i dramaturg neoclàssic, d'idees liberals, sobretot reconegut en l'època com a autor de poemes patriòtics. És autor del drama *El duque de Visco* (1801) i la tragèdia *Pelayo* (1805).

Hernani, la primera obra dramática de Victor Hūgo, luce cierto entusiasmo lírico que no pocas veces chispea de elocuencia y animación. El carácter general de la pieza es caballeresco, heroico, español, y el hidalgo de Castilla que domina en sus escenas, uno de los caracteres más bien dibujados del teatro francés. Sentimos no poder tributar iguales elogios al plan de tal composición, ni aun a los demás personajes que intervienen en su enlace. Aquel guerrillero que se vende a sí mismo, aquella *cornela* poco menos que mágica cuyos ecos, como la del flechero de Scott, anuncian un singular acaecimiento, pertenecen a la hechicería, a las fábulas caballerescas, a la ópera tal vez, pero nunca a la tragedia.

Así como *Hernani* dió a conocer a Victor Hugo, *Enrique III* manifestó el ingenio de Alejandro Dumas. Una y otra pieza indican, desde luego, los defectos de la escuela, pero observan todavía una especie de templanza artística o dramático pudor. No se nota la preferencia que dan sus autores al crimen, ni el extraordinario capricho de buscar su hipocrene y su mitología especial en las gacetas de los tribunales. Sólo sí que la inspiración de Hugo, en medio de su grandiosa vehemencia, pasa bruscamente del tono trivial al enfático; que la de Dumas es más tibia y regular, más combinada y pedestre, pero a lo menos no se tiene sospecha de tantos incestos, adulterios y puñaladas, como habían de tejer las tramas y los desenlaces de sus composiciones sucesivas. El terror y la compasión no son el resultado de la fuerza de los caracteres, mucho menos de una fábula discreta, verosímil e ingeniosa; sino el que de sí arroja la misma duplicidad y atropellamiento de los lances. Cuando el autor de *Las bodas de Fígaro*,⁴⁰ queriendo acreditarse de hombre patético, publicó (antes de la Revolución Francesa) el drama plañidero *La madre delincuente*, estaba muy lejos de suponer que, andando el tiempo, había de entrar su obra mediocre en los modelos de una escuela que blasona de original. No obstante, Beaumarchais no hubo de apelar para mover al auditorio a esa monotonía de crímenes, a esa estéril ilación de declamaciones,

40. Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (París, 1732-1799).

a esa saciedad de la vida que ensarta la bastardía, la seducción, el adulterio, como las cuentas de un rosario primoroso. Así los nuevos autores se han creído con derecho de desdeñar las obras maestras de Racine y Molière; así sustituyen a sus risueñas ilusiones mitológicas el fárrago sangriento de una audiencia criminal; así recrean y enardecen la fantasía de uno de los pueblos más cultos del universo.

Tal se muestra la suerte del drama en la patria de Corneille: aúlla en vez de suspirar, y sus últimos esfuerzos se parecen a las convulsiones de un cadáver magnetizado. Y es lo más triste que casi en toda Europa ofrece la misma imagen de decadencia y vilipendio. Fueron los tiempos de su pureza y esplendor: el melodrama y la ópera reinan despóticamente en los coliseos. Verdad es que puede hacerse respecto de España alguna excepción honorífica; que nuestras comedias originales, si bien inferiores a la *vis cómica* de Moreto, a la fluidez de Lope, a la sonoridad y artificio de Calderón, conservan sabor de buena escuela, delicadeza ática y no pocos rasgos de un filosófico pincel. Pero ¿qué pueden para restablecer el buen gusto si andan cual flotantes y perdidas en medio de un bochornoso nubarrón de insípidas traducciones? Respóndese a esto que harto hacen sus autores en arrostrar, de tiempo en tiempo, la censura del auditorio por medio de un trabajo áspero de sayo, destituido en España de lucro y de protección... Y confesamos, francamente, que no sabemos como redargüir a los que producen semejante réplica.

S. B.,⁴¹ «Folletín. Clásicos y románticos», *El Vapor*, núm. 337, 3-XII-1835, p. 1.

Griegos y troyanos, montesgos y capuletos, abencerrajes y *cegríes*, radicales y jacobinos, ultras y exaltados, perros y gatos, y clásicos y románticos, viene todo a ser lo mismo. ¡Qué encono! ¡Qué furor! ¡Qué aborrecerse, qué insultarse unos a otros! Para el clásico todas las obras románticas son malas, son despreciables, son un repertorio de desatinos sin ligazón ni concierto; el romántico halla siempre en las producciones clásicas frialdad, insulsez, nimia y servil sujeción a unas reglas que o ponen trabas a un ingenio claro y animado o sirven para ocultar una imaginación pobre y sin medios. Donde, empero, se ha encarnizado con mas braveza este sanguinario espíritu de partido es en todo lo que corresponde a literatura y composiciones dramáticas. ¡Guerra perpetua entre poetas y autores! ¡Ni paz ni tregua entre espectadores y sectarios! Mi mala estrella acaso me conduce en la representación de un drama furibundamente romántico a una luneta junto la que ocupa D. Mamerto, el clásico a prueba de venenos y puñales, que se horripila tan luego como ve pasar los interlocutores de la sala a la alcoba, o de la alcoba al jardín, y se le eriza el cabello al sonido de las carruchas que se llevan las columnas y arquitrabes de un palacio, dejando detrás los trofeos y obeliscos de una plaza. Si los personajes de la comedia a que asiste viven un día mientras él ha vivido dos horas, se indigna y dice, gritando, que dos horas son dos horas, y que querer vendérselas⁴² por 24 o 36 es tan engaño como tratar de persuadirle que han sido dos meses o cien años. Cuando va a una tragedia, sabe muy bien que ha de haber en la fiesta desastres y asesinatos, pero ¡cuidado como se mata en su presencia tan siquiera una araña! Ha de venir a con-

41. No hem pogut identificar l'autor de l'article.

42. Probablement per error, el text imprès diu «quería vendérselas» en lloc de «querer vendérselas».

tarle la matanza en una larga tirada de versos heroicos asonantados, un confidente asustado o una nodriza plañidera; y desde que leyó las poesías de Arriaza, no se le caen de la boca estos versos:

El quinto, no matar, da el catecismo
Y el precepto de Horacio da lo mismo;
No matar en la escena, o por lo menos,
No destrozár los corazones buenos.

Con este hombre por vecino en una comedia dividida en tres cuadros, y cada cuadro subdividido en dos actos; en que los personajes que figuran al principio no son ni parientes de los que luego se presentan, o cuando más, sus abuelos o tíos segundos; en que unos y otros viajan que se las pelan por todo el terráqueo globo, hallándose tan pronto en Amsterdam como en Lima, y andan listos trabajando como primeros galanes el cuchillo y el veneno, el fuego y el cadalso; con este hombre, digo, por vecino en semejante drama, es inútil para mí la fatiga de los actores. Los denuestos, las invectivas, la mofa del irritado D. Mamerto son los que zumban en mis oídos. «¿Que esto se represente sin un torrente de chiflidos y un diluvio de naranjazos? ¿Dónde estamos? ¿En el cosmorama o en la linterna mágica? ¡Moratín! ¡Racine! ¡Si alzarais vuestras venerables cabezas y vierais a un público ignorante aplaudir absurdos y elogiar extravagancias, cuántas, cuántas lagrimas amargas por vuestras mejillas corrieran!... ¿Qué dice V. D. Deogracias? –Hombre, yo... Que puede haber algo bueno entre tanto como V. encuentra malo; que el verdadero mérito brilla en todos los géneros; que tiene este romántico muchos y muy ilustres partidarios; que el público sensato a él se va acostumbrando; que nuestro Calderón y Lope de Vega en él escribieron con gigantesca y justísima fama; que... –Que no tiene V. pizca de buen gusto Sr. D. Deogracias», esclama exasperado D. Mamerto. Y no vuelve a dirigirme la palabra en toda la función, de lo que doy gracias mil a Dios por poder aprovechar algo de mi dinero, y algo con firme propósito de cambiar mi luneta siempre que acierte a caer junto a la suya.

Otra noche, empero, que un clásico mas que Aristóteles hace el gasto de la escena, me lleva mi hado a dar brazo con brazo con D. Periquito, el romántico, que en el teatro se halla no sé por qué, pues jamás entra en él a oír en las tablas gente que se parezca a la que todos los días trata, ni ver (como dice) galerías ambulantes de estatuas griegas y romanas. Se levanta apenas el telón, y ya me ataca y distrae incesantemente. ¡Qué cosa tan fastidiosa! ¡Qué desanimado espectáculo! Para oír reñir al suegro con la nuera, al tutor con la pupila, o para burlarme de la vieja bachillera, o del baboso amante, en mi casa me quedo. O voy a la del vecino, y me cuesta la diversión mas barata. Yo quiero en el teatro grandes pasiones, lenguaje que me hable al corazón, cuadros hábilmente combinados, y sobre todo, situaciones, situaciones. Lo demás no son comedias ni obras de teatro: son sátiras o epopeyas dialogadas.» ¿No es V. de mi parecer? –No enteramente, querido D. Periquito. Yo pienso que, aunque tal vez haya escelentes inspiraciones en el romanticismo, aunque existan un Saavedra,⁴³ un Hugo, y un Ducange, han vivido un Moratín un Molière y un Corneille; que nada podrá eclipsar la gloria de estos clásicos inmortales; que los sabios se deleitan en sus obras; que es tan difícil por lo menos hablar al entendimiento y a la razón como al corazón y a los sentidos; que más pronto yerra una viva imaginación sin freno ni dique que la que, aunque menos brillante, es más obediente a los sanos y prudentes preceptos de maestros consumados en el arte; que tampoco es preciso seguirlos con rutinera

43. Àngel de Saavedra y Ramírez de Baquedano, duc de Rivas (Còrdova, 1971-Madrid, 1865). Es va iniciar com a autor teatral amb tragèdies neoclàssiques escrites sota la influència d'Alfieri. Exiliat el 1823 per causa de les seves idees liberals a Londres –on va entrar en contacte amb els corrents romàntics–, Itàlia, Malta i, finalment, París. Retornat a Espanya, el 1835 estrena *Don Álvaro o la fuerza del sino*, un dels drames emblemàtics del romanticisme espanyol, en el qual un destí terrible, radicalment injust, empeny un home honest al suïcidi. Aquest drama es va convertir, d'altra banda, en la base del llibret de l'òpera de Verdi *La forza del destino*. És autor d'altres drames romàntics i dels poemes narratius i llegendaris reunits en *Romances històrics* (1841).

exactitud para componer una comedia buena y arreglada, y en fin... –Vaya, amigo D. Deogracias, V. tiene un gusto estragado y fermentado. Buenas noches, que me aburro».

¿Creerán Vds. que hace variar mi opinión ni un punto el tremebundo exabrupto de ambos sectarios? No, por cierto. Me mantengo en mis trece como antes: ni apruebo ni desprecio una composición sólo porque pertenezca al linaje clásico o a la romántica raza; me gusta y gustará siempre lo bueno (esto es, lo que tal me parezca); me desagradará lo malo, donde y como quiera lo halle, y seguiré la doctrina que en la bodega proclamaba el veterano mosquito de nuestro Iriarte.

El mal vino condeno.
Le chupo cuando es bueno;
Y jamas averiguo
Si es moderno ni antiguo.

F. RAÜLL,⁴⁴ «*El Libertador*. Drama nuevo moderno, en tres actos, cada uno de los cuales tiene su título particular, a saber: 1º El engaño. 2º El Sordo-Mudo. 3º Una madre. Imitado del francés por D. José Andrew de Covert-Spring», *El Propagador de la Libertad*, I, 1835, p. 351-352.

Decididamente el público de Barcelona es *romántico*. Los innumerables aplausos al drama que nuestro apreciable colega acaba de dar en nuestro teatro son pruebas incontestables de esta verdad. Era más que un triunfo, era una ovación, y no nos cabía a nosotros poca parte de ella, pues un colaborador muy laborioso y adelantado del *Propagador* era quien obtenía esta victoria, en favor de la escuela de nuestra particular predilección.

El Libertador pertenece a ese género ligero, vaporoso, que ha reemplazado en la escena moderna a la comedia clásica de nuestros abuelos, del mismo modo que el drama de *impresiones terribles*, como *El tirano de Padua*, toma el lugar de la decrepita y moribunda tragedia. El pueblo de Barcelona acaba de probarnos que no sólo comprende el *progreso* en política, sino también en literatura. No ha mucho que dio muestras nada equívocas de impaciencia y descontento en *El paso de las Termópilas*, tragedia escrita con pureza y elegancia, que no pudo repetirse a pesar de sus hermosos versos, sin que bastasen a salvarla de un completo naufragio los nombres de *patria*, *libertad*, *independencia*, que resuenan a cada paso en los oídos del espectador. No hay política apenas en *El Libertador*, y sin em-

44. Francesc Raüll (?-?). Periodista d'ideologia liberal avançada, va ser alcalde de Barcelona el 1823, l'últim any del Trienni Constitucional. Reinstaurat el règim absolutista, es va exiliar a França. Retornat el 1833, va ser director d'*El Propagador de la Libertad* i col·laborador d'*El Vapor*. Implicat en el motí progressista de 1836, va ser empresonat a les Canàries. Sobre F. Raüll, v. especialment Manuel JORBA, «Els romanticismes de Catalunya». En M. JORBA; M. A. TAYADELLA; M. COMAS (eds.), *Actes del Col·loqui sobre el Romanticisme*, p. 209-248.

bargo, el pueblo no ha dejado de manifestar su gozo y su aprobación desde el principio hasta el fin del drama. Un solo silbido se oyó la 2ª noche después de la pantomima en que se da la definición del rey constitucional, y precisamente en el mismo instante en que el sordo-mudo acababa de figurar la corona debajo de las tablas de la ley. Bien castigado quedó su atrevimiento; cien robustos ¡fuera! salieron al mismo tiempo de todos los ángulos de la sala e impusieron un silencio vergonzoso al necio silbador.

Hasta los actores, desempeñando con mas acierto este lindo drama que cuantos se han dado de algún tiempo a esta parte, contribuyen a probar que ya no podemos llevar ninguna especie de cadenas. Lo que era del gusto de nuestros antepasados no puede serlo del nuestro, porque el tiempo no es el mismo, ni nuestras costumbres, ni nuestras ideas, ni nuestras necesidades. Poner todos los ramos en que se subdivide la inteligencia y la materia del hombre en armonía con la época en que vivimos será, de hoy más, el grande objeto de nuestros literatos. Y el teatro, esa escuela popular del siglo XIX, ha de dar un poderoso impulso a esta mejora. Para ello escojamos dramas, si no siempre del mismo género, de la misma familia del *Libertador*, y dejemos a la rancia tragedia, como un monumento antiguo de gloria y esplendor, en uno de los mejores lugares de nuestras bibliotecas. Pero que no pretenda descender a las tablas desde sus polvorosos estantes, pues la Europa moderna ya no comprende su lenguaje. ¡El pueblo ha hecho pedazos el puñal de Melpómene!

(2) S[ense]. S[ignar].,⁴⁵ «Clásicos y románticos. Artículo primero», *Diario de Barcelona*, 25-IV-1836, p. 933-936.

Parece que vuelve a suscitarse entre los literatos la famosa y, tiempo hace, ventilada cuestión sobre la preferencia que deba darse a la literatura clásica o a la romántica, y al estilo que de una y otra deriva. En una época en que las agitaciones políticas dejan apenas tiempo a la polémica literaria, no es siempre fácil meditar con sosegada detención los antecedentes que militan para declararse por uno u otro de ambos extremos, y la costumbre de decidirse por el espíritu de partido no dejará de influir en algunos para adoptar con estremado calor o sin examen suficiente una opinión exclusiva. No pretendemos nosotros dar el fallo en esta gran causa literaria, nuestro objeto es presentar la dificultad de darle con conocimiento de causa y esponer sucintamente el estado de la cuestión en cuanto podamos alcanzar.

Pretender dar una preferencia exclusiva al gusto clásico sobre el romántico, o al contrario, es lo mismo que fallar sobre la

45. Tot i que els tres articles consecutius titulats «Clásicos y románticos» recollits aquí van aparèixer anònimament en el *Diario de Barcelona*, el professor Manuel Jorba, a qui donem les gràcies per la valuosa informació, ens assabenta que són atribuïbles a Joaquim Roca i Cornet (Barcelona, 1804-1873), redactor únic de l'esmentat periòdic durant la major part de la dècada dels anys trenta del segle XIX, i com a tals figuren en un factici dipositat a la biblioteca de l'Ateneu Barcelonès. J. Roca i Cornet, advocat, bibliotecari municipal de Barcelona, traductor –de Lamartine i d'altres autors francesos i italians– i membre de l'Acadèmia de Bones Lletres, va fundar la revista *La Religión* i va col·laborar amb Jaume Balmes en *La Civilización*. Va ser, igualment, un dels primers difusors a Espanya de l'obra de Walter Scott. Romàntic conservador, va ser un dels inspiradors de la denominada Escola Apologètica Catalana, que es proposava defensar l'Església i el catolicisme de les doctrines considerades revolucionàries que s'enfrontaven a la tradició romana. Entre l'abundant obra apologètica de Roca i Cornet destaca el tractat *Ensayo crítico sobre las lecturas de la época en su parte filosófica y social* (1847), que revela un bon coneixement de la cultura europea del seu temps. També és autor de l'oratori bíblic *La última noche de Babilonia* (1848), amb partitura del mestre Bernat Calvó Puig.

superioridad entre antiguos y modernos. Estos son en general, según hace observar un escritor de nuestro siglo, más sabios, más delicados, más sutiles, y aun a veces más interesantes en sus composiciones que los antiguos. Nosotros conocemos mejor las pequeñas fibras del corazón, sabemos anatomizar, o disecar, por mejor decir, con más delicadeza los sentimientos⁴⁶ del alma y tenemos más abundancia de lo que llaman resortes. Los antiguos son más sencillos, más magníficos, más castos, más trágicos, más abundantes, y sobre todo, más verdaderos que nosotros. Tienen un gusto más grande y una imaginación más florida. Sólo componen substancias, despreciando los accidentes. Los llantos⁴⁶ de un pastor, las historias que un viejo cuenta, los combates de un héroe, he aquí para ellos todo el asunto de un poema. Y yo no sé en qué consiste que este poema, que no tiene nada, está [sic] sin embargo mejor desempeñado que nuestros romances, con estar llenos de incidentes y personajes. El arte de escribir parece haber seguido las huellas del de la pintura: la tablilla del poeta moderno se cubre de una variedad infinita de tintes y matices; el poeta antiguo compone todas sus pinturas con los tres colores de Polignoto. Los latinos colocados entre la Grecia y entre nosotros usan a un tiempo los dos estilos: el de la Grecia en la sencillez de los fondos, el nuestro en el arte de las descripciones.

No hay duda que el romance tuvo origen entre nosotros desde la invasión de los árabes. O a lo menos, siguiendo a los autores más notables, no hallamos vestigio de esta especie de composición durante la monarquía goda, ni en los tiempos de la baja latinidad, ni mucho menos durante los últimos períodos del imperio romano: esto es, no hallaremos la cuna de los cuentos románticos, o de la poesía romántica, antes que la imaginación ardiente y destemplada de los pueblos del Oriente y del Mediodía hubiesen dado a las producciones literarias aquel carácter fogoso y, por decirlo mejor, fantástico que se advierte en los romances más antiguos. Sepultadas las semillas del buen gusto entre las ruinas de la civilización romana con la invasión

46. El text, per error, diu «llanos».

de los pueblos septentrionales, debía nacer por necesidad un nuevo género de gusto literario, bueno o malo, y éste debía llevar el carácter de aquellos invasores cuyo genio e imaginación le supiese producir. Tales fueron los árabes en cuyos escritos se halla el origen de aquellos príncipes enamorados de un retrato cuyo original se halla al extremo del mundo, y muchas veces no existía; de aquellos que, para buscar el desconocido objeto de una pasión, daban la vuelta al globo y sólo lograban saber, pasados muchos años, que la señora de su pensamiento era una de las favoritas de Salomón. La galantería entusiasta de los castellanos y de los árabes, dice La Harpe, las pasiones exaltadas, los paladines invencibles que disponían del destino de los reyes y de los imperios, todas aquellas ideas tan ajenas a la naturaleza como a la verosimilitud dominaban en la literatura europea cuando el poder español daba el tono a la Europa, haciéndola adoptar sus trajes, sus fiestas y sus torneos: tan cierto es que la historia del gusto corre siempre pareja con la de las costumbres. Preciso es añadir, continúa el mismo crítico, para disculpar hasta cierto punto la estravagancia de semejantes invenciones, que éstas, como en todos los errores sucede, estaban fundadas originariamente en un poco de verdad. La pasión por el amor en los pueblos asiáticos y meridionales había llegado a un punto de entusiasmo que el espíritu caballeresco de los pueblos occidentales había imitado sin poder igualar, y con los esfuerzos que hacía, para sobrepujarle, la ambiciosa imaginación de nuestros romanceros, debían éstos por precisión tocar el extremo de la más delirante estravagancia. A vista de las proezas de Duguesclin en España y Varvic en Inglaterra, ambos destruyendo tronos y volviéndolos a poner, cuando los reyes sin grandes ejércitos ni grandes trenes de artillería dependían casi del todo del ascendiente de un hombre, o de los golpes de la fortuna, ¿cómo debía exaltarse el entusiasmo para pintar héroes! Tan famosos ejemplos parecían dar algún fundamento a la suposición de aquellos aventureros a los que representaban nuestros romances haciendo y deshaciendo reyes, pero con circunstancias demasiado distantes de toda apariencia de razón.

Pueden igualmente entrar en la antigua clase romántica, por lo que pertenecen a la imaginación, las maravillas de los duendes, el poder de los genios y de los tahimanes, y todas aquellas ficciones de la teología oriental fundadas sobre la creencia de seres intermedios entre Dios y el hombre, común a todos los pueblos bien que bajo diversos caracteres. Verdad es que ésta especie de maravilloso es un abuso de la imaginación, pero puede perdonarse fácilmente por el placer que produce. Nadie ignora que el Oriente fue la cuna del apólogo y el origen de tantos cuentos como han llenado el mundo. Y aunque la molicie de su clima y de su gobierno no haya dejado elevar a estos pueblos hasta la altura de la filosofía, la fecundidad, la variedad, el fondo de interés con que saben hermohear la moral por el atractivo de las fábulas y de los apólogos, les han dado imitadores en todos los países del globo.

Tal vez en la diversa índole de las dos mitologías que originaron las dos especies de literatura clásica pudiéramos hallar, si no todas sus diferencias o respectivas ventajas, a lo mejor la causa de aquel principio de gusto que se fue difundiendo en las producciones de ambas escuelas, si bien alterado en una y otra por las vicisitudes de los tiempos y de las costumbres. La mitología griega, hermosa y suave como su clima, se fue formando y modificando entre un pueblo filósofo y observador que buscaba en la naturaleza el verdadero principio de sus gustos y de sus sistemas. Aquellos griegos tan amantes de las artes y de las letras, enriquecidos con la sabiduría del Asia y del Egipto llevaron en todas sus obras el sabor de aquel gusto hijo inmediato de la naturaleza bella, que, si bien se ceba en lo ideal, no se estravió por los extremos; aquel gusto que se descubre en las elegantes proporciones de su arquitectura, y en las invenciones de su imaginación. Las fábulas de los árabes en nada ceden a las griegas en espíritu, en gusto y en arte, pero adviértese, desde luego, una diferencia que a entrambas caracteriza.

Las fábulas de los griegos parecen hechas para hombres: en ellas la imaginación reconoce límites y reglas; la naturaleza misma se presenta como tipo, como un modelo por cuya imitación se mide la perfección de las copias. Las fábulas arábicas no tie-

nen reglas, y sus invenciones parecen hechas para niños. Mas ¿acaso no somos todos niños cuando se trata de encantarnos?

El carácter de los cuentos y de las historias árabes, a más del placer con que nos transportan a un mundo enteramente ideal, nos dan una fiel idea del carácter y de las costumbres del Oriente y sobre todo de los árabes que reinaron allí en otro tiempo. Admíranse en ellas rasgos de aquella generosidad extraordinaria tan propia de su genio que no pudo sufocar ni envilecer el más estúpido despotismo, aquel menosprecio de la vida efecto tal vez del dogma de la fatalidad que siempre han profesado tenazmente los orientales. El fondo de la mayor parte de sus fábulas consiste en presentar el contraste y choque de situaciones opuestas. Pásase rápidamente del fondo de la desgracia al colmo de las prosperidades, del abatimiento más humillante al más alto punto de la elevación, y de la embriaguez del placer al abismo de los dolores. Parece que se empeñan en hacernos comprender hasta qué punto nos hallamos sujetos al eterno destino escrito sobre la *tabla de la luz*.

El genio de la Grecia, como nacido en el seno de la libertad y de la filosofía, no se place en conmovernos con estos terribles contrastes: busca el móvil de las sensaciones en el fondo del sentimiento, deja obrar libremente a las pasiones, cuya expansión natural nos agita a veces más fuerte y sencillamente que la violenta oposición de situaciones estremadas, más frecuentes sin duda en los gobiernos asiáticos, en los que la voluntad de un hombre solo puede destruirlo todo en un momento, y en que este mismo hombre puede pasar de la grandeza a la nada con la misma facilidad con que precipita a los demás. Así es que los estados despóticos son por necesidad el teatro más móvil de todos los juegos de la fortuna. Y esta circunstancia debía marcar una diferencia notable entre la antigua literatura y la que nacía entre las ruinas de la cultura primitiva.

(2) S[ense]. S[ignar]., «Clásicos y románticos. Artículo segundo», *Diario de Barcelona*, 2-V-1836, p. 991-994.

No es difícil concebir como de los invasores orientales se difundió el gusto por España y por todo el resto de Europa. Como los sabios de todos los siglos han procurado vestir con los adornos de la fábula los severos documentos de la moral y las máximas de la filosofía, no dejó de cultivar la Antigüedad este cómodo y oportuno recurso de historias ficticias para deleitar instruyendo. Sin contar la lira, la trompa y el coturno, tenían los griegos sus cuentos jonios y milesios que perecieron entre las ruinas del tiempo, del cual se han podido salvar como monumento, tal vez mutilado, los amores de Teágenes y Cariclea.⁴⁷ De la decadencia del imperio romano nos quedan algunos fragmentos de un género análogo en Apuleyo, Tacio y Heliodoro. Pero estos vestigios incompletos de unos pueblos deslumbrados únicamente por el heroísmo de la guerra, y sensibles sólo a los ilustres infortunios de sus reyes y de sus jefes, desaparecen a la súbita mudanza con que el fogoso genio del Oriente penetró los pueblos semibárbaros del mediodía. Nacido el régimen feudal de la espulsión de los árabes, se pegó a los vencedores el carácter de los vencidos. El valor marcial y el entusiasmo caballeresco dominó todas las imaginaciones. Las aventuras maravillosas de incógnitos paladines, ofreciendo un campo inmenso a todas las combinaciones del capricho, reemplazaron a los héroes de la Grecia, cuya olvidada grandeza no ofrecía ya los variados atractivos de las ilusiones modernas: los dioses del Olimpo cedieron su lugar a los hombres de la fortuna, y los fantasmas, los enanos, los castillos encantados, reemplazaron las brillantes ficciones de la mitología pelasga.

47. Aquest relat llegendari va ser el fonament de la novel·la amorosa grega, d'Heliodor d'Èmesa (segle III d. de C.) –alludit per l'artista unes línies més endavant, coneguda per *Les etiòpiques* o, també, per *Teágenes i Cariclea*, noms dels protagonistes.

Antes que el genio de la religión cristiana, tan fecunda en bellezas de todo género, se hubiese desplegado por medio de una civilización más adelantada, se satisfizo la credulidad del vulgo, siempre amigo de lo sobrenatural, con la extravagante invención de un sistema maravilloso, cuyo gran mérito era superar el que más podía [sic] el orden de la realidad. El poder del mago, del hechicero, del nigromante, ofrecía aquellos desenlaces milagrosos que los antiguos se facilitaban con la aparición de una deidad.

Tan absurdo como fuese el sistema de caballería no dejaba de encerrar documentos de moral, y algunas virtudes desconocidas en la brillante epopeya de los antiguos clásicos. La fidelidad en el amor, conservada a toda prueba, la religión, la fe del juramento, una rigidez de costumbres llevada al extremo, y a veces la ridiculidad, y una generosa cortesanía eran comúnmente las virtudes del caballero. La modestia, la reserva, la dignidad distinguieron a las heroínas. Las costumbres no eran tan feroces, ni los héroes tan sanguinarios. Verdad es que para poner en contraste estas virtudes se pintaban vicios cuya deformidad repugnaba no sólo a la decencia y al pudor sino a la misma verosimilitud.

Tales fueron, según los humanistas de mejor nota, las primeras composiciones que se llamaron romances. Aquellos primitivos escritores, que nos conservaron algunos restos de literatura, escribieron en una mezcla de latín y de galo a que llamaron lenguaje romano o romance. Lo propio sucedió entre nosotros pues sirve aún para distinguir a los romancistas de los latinos en algunas facultades. La voz, pues, de romance, aplicada a las obras que los franceses califican de *roman* no tuvo en su origen una aplicación castiza española a las obras del género que llamamos romántico, aunque el uso la haya generalizado. Romance se aplica en español a un género de metro, cuya antigüedad se confunde tal vez con la de los romances franceses, y así como en ellos ha quedado el nombre para clasificar los asuntos, o fijar un género de literatura, entre nosotros ha quedado para señalar el metro en que aquellos mismos asuntos eran cantados por nuestros antiguos trovadores o romanceros,

a quienes, en especial los provenzales, atribuye el erudito obispo de Avranches⁴⁸ el origen de las composiciones románticas. Quédannos todavía, y nos encantan por su fluidez, ternura y naturalidad, algunos romances árabes o moriscos, que varios poetas modernos han imitado con felicidad, entre otros, el padre del immortal Moratín.⁴⁹

Es por demás recordar las obras clásicas, por decirlo así, del romanticismo primitivo, porque sus bellezas, relativas tan sólo al siglo en que aparecieron, son ya pábulo más bien de la erudición que del gusto. Prescindamos de mentar los *Doce*

48. Al·lusió a Pierre Daniel Huet (Caen, 1630-París, 1721). [Devem la informació a l'amabilitat de la professora Hélène Rufat.] Eclesiàstic erudit, el criteri literari i històric del qual va ser molt respectat en el seu temps. A causa del prestigi que va aconseguir des de jove amb els treballs d'erudició, va ser nomenat sotspreceptor del delfí per Lluís XIV, amb la qual cosa es va convertir en un dels col·laboradors de Bossuet. Va dirigir la publicació d'una col·lecció de clàssics grecollatins destinada, sobretot, a l'educació de l'hereu de la corona. D'altra part, el seu *Traité sur l'origine des romans* va encapçalar l'edició de la novella *Zaïde* (1670), de Mme. de Lafayette. Tot i que, filosòficament, de primer es va manifestar partidari de Descartes, després es va convertir en un dels seus adversaris més combatius, tal com demostren la *Censura philosophiae cartesianae* i les *Mémoires pour servir à l'histoire du cartesianisme* (1692). Dues obres de finals de la seva vida, els *Comentarii de rebus ad eum pertinentibus* –traduïts amb el títol de *Mémoires de D. Huet*– i *Traité philosophique de la faiblesse de l'esprit humain* (publicat pòstumament el 1723), van situar Huet ente els filòsofs escèptics. També és autor de *Poemata* (1700), un volum de poesia en llatí i en grec, i d'una amplíssima *Correspondence*. Entre 1690 i 1699 va ser bisbe d'Avranches, però va renunciar a la seu episcopal per poder-se dedicar completament a l'estudi. La Fontaine li va dedicar la faula *Épître à Huet*.

49. Nicolás Fernández de Moratín (Madrid, 1737-1780). Poeta i autor dramàtic neoclàssic, pare de Leandro Fernández de Moratín, va ser un dels fundadors de la famosa tertúlia literària de la fonda de San Sebastián, de Madrid, i de l'Accademia degli Arcadi, de Roma, on era conegut amb el pseudònim de Flumisbo Thermodonciano. Com a poeta va escriure anacreòntiques, odes, silves, romanços i dos poemes popularitzants, *Fiesta de toros en Madrid* i *Oda a Pedro Romero*, amb els quals va obtenir una gran fama. També va escriure *El arte de las putas*, un poema llarg que no va ser publicat fins al 1898, però en el qual, conegut en alguns cercles literaris, es va inspirar Goya per pintar els *Caprichos*. És autor de quatre obres dramàtiques, entre les quals destaca *La petimetra* (1762).

Pares,⁵⁰ el *Amadís de Gaula*,⁵¹ el furioso *Orlando* de Ariosto y otros de menor nombradía que pululaban en todo el mediodía de la Europa, mientras los vates de Caledonia buscaban en la oscura y nebulosa mitología de Ossián⁵² las almas de sus héroes evocadas por el canto de los bardos. Tampoco es necesario ponderar el grande impulso que el armamento general y las famosas empresas de los cruzados dieron en Europa al genio caballeresco y a las invenciones románticas. Los nombres de algunos españoles célebres en la literatura dramática no fueron ni tan fecundos ni tan felices en el arte de escribir historias y novelas. Desaparecen como centellas débiles y fugaces al lado del invencible, y dado un golpe mortal a los andantes aventureros, la historia de la imaginación debió seguir un nuevo rumbo.

No obstante la empresa de los caballeros de la Cruz y el rescate del Santo Sepulcro, apareciendo con toda la pompa épica de la Antigüedad, dio materia a la tercera obra clásica del mundo. Las espadas de Aquiles y de Héctor brillan en las manos de Solimán y de Tancredo,⁵³ y el cantor de Bullón,⁵⁴ aun-

50. Referència probable al relat en prosa castellana *Historia de Carlo-magno y los doce pares de Francia* (1528), de Nicola di Piamonte. En realitat és una versió de la narració francesa *Les conquêtes du grand Charlemagne* (1478), també coneguda per *Fièvrebras*.

51. Novella de cavalleries anònima, però refosa i completada per Garci Rodríguez de Montalvo (segles xv-xvi). Va ser publicada el 1508. Rodríguez de Montalvo en va escriure una continuació titulada *Las Sergas de Esplandián* (1510).

52. Poeta llegendari suposadament recuperat per James Macpherson (Ruthven, 1736-Belville, 1796). Macpherson va originar una de les polèmiques literàries més interessants del segle XVIII, la que va enfrontar els classicistes i la generació preromàntica a partir de la publicació de *Fingal* (1761) i *Temora* (1762), dos poemes en prosa que ell va presentar com a reelaboracions de textos d'Ossian, un poeta gaèlic antic, reunits a *The poems of Ossian* (1765). Aquests poemes són fragments de cants populars que Macpherson va introduir en un marc creatiu de construcció pròpia que suggereix una idealitzada edat mitjana cèltica. D'altra part, van exercir una gran influència sobre molts poetes romàntics de tot Europa.

53. Personatges del poema èpic *Gerusalemme liberata* (1575), de Torquato Tasso (Sorrento, 1544-Roma, 1595).

54. Referència a Goffredo, protagonista de *Gerusalemme liberata*

que siguiendo a medias las inspiraciones de la musa cristiana, nos transporta con su hermosa fantasía a los tiempos heroicos, aunque sin las galas genuinas y el fondo de ternura de sus inmortales modelos.

El carácter español, que no obstante su gravedad ha tendido siempre a la agudeza ya a la sátira, satisfizo su inclinación a las novelas cómicas y picarescas. El *Lazarillo de Tormes*, *Guzmán de Alfarache*,⁵⁵ y otras descuellan en esta parte por el chiste de su ingeniosa malignidad. El mismo Cervantes que, dejando aparte su inimitable gracia de lenguaje, tan poco feliz había sido en las novelas morales por el poco interés de los lances y el ningún calor en los afectos, sobresalió en el género de lo satírico a todos los ingenios del mundo, y Quevedo desplegó en la vida del gran Tacaño aquella facundia inagotable de burla y de gracejo que le distingue en sus *Sueños*, y aun en obras más graves.

Pensóse también en renovar en el género pastoral el sabor de los antiguos bucólicos, y en dar este nuevo pábulo al gusto de la multitud, poco susceptible en verdad de apreciar la delicadeza que aquél requiere. Así es que los españoles siguieron en este género el mismo gusto que habían manifestado en el dramático: arrastrados por el espíritu de variedad, compilación y sorpresa en los lances y en las personas, prodigaron en tan inoportuno artificio todas las fuerzas de un genio inagotable y de una riquísima imaginación. Pero en esta parte no tuvieron un éxito tan feliz como [en] sus comedias, pues mientras nuestro teatro, a pesar de todas sus estravagancias, servía de norma a los demás de Europa, ni la *Diana* de Montemayor,⁵⁶ a pesar de

(1575), reflex literari de Godofred de Bouillon, (Baisy, 1060-Jerusalem, 1100), duc de la Baixa Lorena. Encapçalant els exèrcits de la Primera Croada, va conquerir Jerusalem el 14 de juliol de 1099. Va ser proclamat Defensor del Sant Sepulcre.

55. Novel·la picaresca de Mateo Alemán (Sevilla, 1547-Mèxic, cap a 1614).

56. Referència a *Los siete libros de Diana* (1559), de Jorge de Montemayor (Montenor-o-Velho, cap a 1520-Piamonte, 1561). L'èxit de l'obra va ser molt notable en el seu temps, i diversos escriptors en van escriure continua-

sus bellezas, ni la de Gil Polo,⁵⁷ ni la de la *Galatea* de Cervantes, ni las novelas pastorales de Lope de Vega,⁵⁸ Balbuena,⁵⁹ Montalvo,⁶⁰ Figueroa⁶¹ y otros pueden entrar en parangón con la *Aminta*⁶² y el *Pastor Fido*.⁶³ Aquellos famosos ingenios quisieron desconocer en sus novelas bucólicas la verdadera esencia de esta poesía que tanto nos encanta en Teócrito, Virgilio y

cions. *Los siete libros...* van tenir una influència indubtable sobre *Astrée* (1607-1627), d'Honoré d'Urfé (Marsella, 1567-Villefranche-sur-Mer, 1625), la novella cortesana més important de la França del segle XVII. D'altra banda, Montemayor, cavaller portuguès que va escriure en castellà, hi va traduir una part de l'obra d'Ausiàs March (*Cantos de amor*).

57. Gaspar de Gil Polo (València, cap a 1529-Barcelona, cap a 1591) és autor de *Diana enamorada* (1564), una continuació de *Los siete libros...*, de Montemayor.

58. Al·lusió a *Las fortunas de Diana* (1621), una de les quatre novel·les de Félix Lope de Vega (Madrid, 1562-1635) que formen el cicle *Novelas a Marcia Leonarda*.

59. Al·lusió a *Siglo de oro en las selvas de Erifile* (1608), una novella pastoral de Bernardo de Balbuena (Valdepeñas, 1568-Puerto Rico, 1627), que també és autor d'un excel·lent poema èpic sobre la figura llegendària de Bernardo del Carpio i la derrota de Carlemany a Roncesvalles: *El Bernardo o Victoria de Roncesvalles* (1624).

60. Al·lusió a la novella *El pastor de Filida*, de Luis Gálvez de Montalvo (1549-1591), un escriptor molt oblidat fins a l'aparició de l'estudi de José M. ALONSO GAMO, *Luis Gálvez de Montalvo: vida y obra de ese gran ignorado* –Guadalajara: Institución Provincial de Cultura Marqués de Santillana, 1987– i la reedició de la novella –Guadalajara: Patronato Municipal de Cultura, 1994.

61. Al·lusió a *La constante Amarilis* (1609), de Cristóbal Suárez de Figueroa (Valladolid, cap a 1571-Nàpols, cap a 1639), autor també, entre altres obres, del poema èpic *España defendida* (1612), sobre Bernardo del Carpio, i d'*El pasajero* (1617), un treball en prosa, molt important per conèixer la societat de començament del segle XVII.

62. Faula pastoral de Torquato Tasso (Sorrento, 1544-Roma, 1595) destinada a la representació (1573).

63. Tragicomèdia pastoral (1590), de Giovanni Battista Guarini (Ferrara, 1538-Venècia, 1612) que va motivar una llarga controvèrsia entre teòrics aristotèlics estrictes, adversaris del subgènere a què s'adscrivia l'obra de Guarini, i altres que es mostraven més interessats en les innovacions creatives. Cristóbal Suárez de Figueroa (Valladolid, cap a 1571-Nàpols, cap a 1639) la va traduir al castellà amb el títol *El pastor fiel*.

Gessner,⁶⁴ que cada día se hace más deliciosa a medida que nos alejamos de sus apacibles escenas, y cuyo destino y verdadero objeto es llevarnos con la imaginación a la infancia inocente del mundo o a los días saturnales de la feliz Arcadia.

Hasta aquí no podemos oponer a la literatura clásica otro género capaz de rivalizarla. El genio había como tanteado varias veces separarse de la senda trazada por los primeros fundadores del buen gusto, había acertado con algunos caminos, y aunque no dejó de coger algún fruto de su atrevimiento, halló más de una vez en su desvío escollos y precipicios. Sin embargo, en el siglo de Luis XIV y de Carlos II la novela familiar, aunque de poca importancia, descubría ya que la pintura del mundo actual, de sus vicios, costumbres y maneras, así como presentaba nuevo campo a las invenciones dramáticas, abriría a todos los ingenios sendas no trilladas, y causaría en el género romántico o novelero una nueva y feliz revolución. El ingenio de Molière presentaba en la escena un mundo casi del todo nuevo personificando los vicios y extravagancias de la sociedad actual. El autor del *Telémaco*,⁶⁵ dejando el aparato métrico, trazó en una prosa deleitable un plan épico, creando por decirlo así una mitología cristiana. Y a principios del mismo siglo, las novelas de toda clase iban tomando un giro notable de utilidad y de interés. Enriquecióse el romance con todos los despojos del clasicismo, y los rasgos de la epopeya más sublime embellecieron cuadros enteramente modernos. De otra parte, la aparición del *Gil Blas*⁶⁶ y del *Bachiller de Sa-*

64. Salomon Gessner (Zurich, 1730-1788). Es autor de *Der Tod Abels* (1758), un poema en prosa de tema bíblico, lleugerament sentimental, i dels *Idyllen* (1756-1772), inspirats en Teòcrit, en què canta la serenitat d'una vida campestre convertida en amable i artificios decorat mitològic.

65. Novel·la pedagògica de François de Salignac de La Mothe Fénelon (Chateau de Fénelon, 1651-Cambrai, 1715).

66. Novel·la d'Alain-René Lesage (Sarzeau, 1668-Boulogne-sur-Mer, 1747) publicada amb el títol *Histoire de Gil Blas de Santillana* (1715-1735, en 4 volums) en què l'autor hi prolunga la tradició de la novel·la picaresca espanyola i hi traça un dibuix satíric de la societat francesa del període de transició del segle XVII al XVIII.

*lamanca*⁶⁷ manifestó que, en esta clase de composicions, vendrían a ser una escuela práctica de la ciencia del mundo, una pintura fiel y deliciosa de los vicios existentes en la sociedad y que, con el tiempo, tendrían un interés general. El arte de reinar, la educación, la felicidad del hombre virtuoso, los enredos tortuosos de la política, todo se enseñó con novelas, muchas de las cuales eran a un tiempo romances y poemas. Montengón,⁶⁸ Marmontel,⁶⁹ Arnaud,⁷⁰ Fielding⁷¹ y Richard-

67. Novella de d'Alain-René Lesage (Sarzeau, 1668-Boulogne-sur-Mer, 1747) publicada amb el títol original francès de *Le bachelier de Salamanque*.

68. Creiem que l'articulista fa referència a Pedro de Montegón –no Montegón, com diu el text– y Paret (Alacant, 1745-Nàpols, 1824). Jesuïta secularitzat resident a Nàpols una gran part de la seva vida. Entre altres obres, és autor d'una traducció al castellà dels poemes de Macpherson atribuïts a Ossian, i de novel·les considerades heterodoxes en l'època: *Eusebio* (1786), *Anténor* (1788), *Eudoxia* (1793), *Rodrigo* (1793), *El mirlo o los pájaros trashumantes* (1795).

69. Jean-François Marmontel (Bort-les-Orgues, 1723-Gaillon, 1799). Escriptor il·lustrat d'un gran prestigi en el seu temps, director del *Mercur de France*, redactor de l'*Encyclopédie* autor de novel·les filosòfiques, d'uns *Contes moraux* (1763), d'òperes i de diverses comèdies sentimentals –*Lucile* (1769)– o fantàstiques –*Le huron* (1768), *Zémire et Azor* (1771). Probablement avui les obres més interessants de Marmontel són les *Mémoires d'un père pour servir à l'instruction de ses enfants* (1807), que són un document molt important per entendre personatges i esdeveniments de l'època, i el conjunt de la seva poètica, que presenta dues etapes: *Poétique française* (1763) i *Elements de littérature* (1789, reeditats el 1822).

70. François Thomas Marie de Baculard d'Arnaud (París, 1718-1805). Autor de novel·les sentimentals i, sobretot, d'obres dramàtiques del *genre sombre*, del qual és el creador i el teòric principal, com *Les amants malheureux ou le comte de Comminge* (publicada el 1765 i representada el 1790) o *La mort de Coligny* (publicada el 1740 i representada el 1791). És característic d'aquesta mena de peces l'ambientació en presons, criptes i altres llocs tètrics i els desenllaços sinistres.

71. Henry Fielding (Sharpham Park, 1707-Lisboa, 1754). Autor, en la joventut, de comèdies i farses, després es va donar a conèixer com a novel·lista amb *The history of the adventures of Joseph Andrews and his friend, Mr. Abraham Adams* (1742) –una paròdia de *Pamela*, de Richardson–, i va continuar amb *The history of the life of the late Mr. Jonathan Wild the great* (1743), per culminar amb *The history of Tom Jones, a foundling* (1749), en què combina l'estudi de costums, la sàtira social i les aventures. Fielding és un dels

son⁷² demostraron prácticamente que la novela abrazaba todo el conocimiento del hombre político y moral, toda la filosofía del corazón humano, que era el medio universal para pintar la vida y las costumbres de siglos y países, y abrazar todos los lances y todas las pasiones. La poesía toda entera vino a ser absorbida por ese género que los abrazaba a todos, ora acercándose a la majestad heroica de los antiguos, ora inclinándose al gracejo familiar de la sátira moderna.

El torrente general del nuevo gusto arrastraba a todos los genios y lisonjeaba todas las inclinaciones. Ya trazada por el modelo de D'Arnaud, respiraba la novela el puro ambiente de la sensibilidad, ya sombría como los fantasmas de Shakespeare, estremecía con el terrible grito de víctimas de pasiones atroces. No dejemos de tributar de paso un justo homenaje de admiración al genio extraordinario que concibió la Julia de Etange,⁷³ genio tan fanáticamente endiosado por unos, como neciamente deprimido por otros, y cuyos delirios políticos o religiosos en nada pudieron degradar la sublimidad original de su alma. Sin copia y sin modelo elévase *La nueva Heloísa* como un coloso sobre todas las obras del género sentimental. Sus suspiros penetran hasta el fondo del alma y nos transporta a la región ideal más deleitosa de las pasiones. El extremo de tanta sensibilidad puede ser peligrosa al corazón desprevenido, pero para quien tiene alma capaz de sentir, será la Julia la obra más bella de las de su clase.

Tiempo es ya de que sobre la rápida reseña acabada de trazar acerca [de] este género fecundo de [la] literatura moderna,

màxims representants en el segle XVIII del corrent heroicòmic de la narrativa britànica, que Oliver Goldsmith i Laurence Sterne continuaran.

72. Samuel Richardson (Derbyshire, 1689-Londres, 1761). Un dels creadors de la narrativa anglesa moderna amb novel·les epistolars en què presenta una minuciosa i sutil anàlisi ètica dels sentiments. Destaquen, en la seva producció, *Pamela or virtue rewarded* (1740-1742) i *Clarissa or the History of a Young Lady* (1747-1748). Tant *Pamela...* com *Clarissa...* van ser traduïdes al castellà a finals del segle XVIII –el 1795 i el 1794-1796, respectivament.

73. Protagonista de *La nouvelle Heloise* (1761), novel·la sentimental de Jean-Jacques Rousseau (Ginebra, 1712-Ermenonville, 1778).

deduzcamos de ella algunas reflexiones, roboradas además con la observación del giro todavía más valiente y general que ha tomado en nuestro siglo. Esta será la parte más difícil de nuestra investigación y en que no desesperamos de manifestar nuestra imparcialidad.

(2) S[ense]. S[ignar]., «Clásicos y románticos. Artículo tercero», *Diario de Barcelona*, 18-V-1836, p. 1119-1123.

Al estender la vista por el inmenso campo de la moderna literatura, puede decirse que el siglo XIX es por excelencia el siglo del romanticismo. Los idólatras del anterior saber, por mucha admiración y respeto que justamente les merzcan las sombras augustas de los patriarcas del gusto y de la poesía, ¿cómo desdenarán de acatar los grandes y famosos genios que la opinión europea coloca como al frente de la civilización moderna? Confesamos con placer que los sabios de la patria de los dioses y de los héroes no han podido ser eclipsados en su gloria por rival alguno, que los monumentos de su espíritu, triunfando siempre del olvido y de la barbarie, renacen cada vez con más esplendor, y sobrevivirán a las ruinas de todos los sistemas, recorriendo a ellos como a un inmenso depósito de sabiduría y de invención los mismos que más afectan despreciarlos. Prueba es de su grandeza el cortísimo número de los que, aun en materias de ingenio, han osado competir con ellos, y el que nadie haya podido sobrepujarles. El mismo Milton, rodeado de las galas magníficas del cristianismo, se valió para engrandecer sus héroes de muchos coloridos de la antigua epopeya, y aunque la sublimidad de sus grandiosas escenas le hacen algunas veces superior a todos los antiguos, esta superioridad nace no tanto de su maravilloso genio como del interés y del fondo del asunto.

El romance moderno se presenta al espectador como el resultado necesario de los adelantos sociales, de numerosos descubrimientos y de una agitación que forma uno de los caracteres de la edad presente. Treinta siglos atrás era mucho más limitado el círculo de la invención. La naturaleza presentaba sus cuadros y sus pastores, el valor de sus héroes: los dioses mismos no eran grandes sino por su mayor o menor influencia en los sucesos de los hombres. He aquí reducida la esfera de todas las concepciones antiguas. Pero esta esfera respiraba gran-

deza y majestad porque era sencilla: las pasiones eran vehementes, mas no complicadas. Si nos fijamos, pues, en las reglas que trazaron los primeros maestros del gusto y de la filosofía, hallaremos en ellas el tipo de una perfección ideal apoyada sobre las bases inmutables de la razón y del buen sentido, reglas invariables en su esencia, pero modificables también, hasta cierto punto, en su aplicación, y cuya estricta observancia ha producido bellezas de primer orden.

Añadid, empero, a época tan remota los incalculables progresos del espíritu humano, la serie de pueblos y de siglos que se han ido sucediendo, diversos en sus leyes, costumbres, creencias y preocupaciones, el cambio consecuente de la opinión en las ideas accesorias de lo sublime y de lo bello, y veréis como, por precisión, debían hallar nuevos rumbos las producciones del ingenio, así como los descubrimientos trazaron sendas nuevas a la inteligencia. Así que condenar los primitivos modelos de la hermosura ideal reconocidos por los esfuerzos más admirables del ingenio humano como obra de unos inventores arbitrarios, y a sus imitadores, como esclavizados inútilmente por un sistema demasiado estricto y circunscrito, es para mí tan vicioso extremo como escluir de la línea de lo grande, de lo bello y de lo perfecto cuanto no se sujeta estrictamente a las leyes prescritas por los primeros filósofos de la literatura, y pretender que el genio del hombre no puede hallar en la naturaleza, siempre inagotable, nuevos originales que imitar. Porque, hablando ingenuamente, no sabemos atinar el motivo que ha puesto una barrera de división entre dos clases de literatura que deben considerarse como hermanas. Bien pudieran parecer diversas atendido el tiempo en que nacieron y los límites que les prescribió el gusto dominante de cada época y de cada país. Pero se confundirán en un solo y único género para el ojo perspicuo que las ve como copias más o menos acabadas del mundo existente o posible

Verdad es que el romance moderno forma el heroísmo de otras virtudes que la epopeya y la tragedia. Preséntanos las situaciones deliciosas de la vida privada y el vivo retrato de los vicios sociales. Los héroes antiguos eran más ilustres y esplén-

dados; sus virtudes, públicas y ostentosas. El cristianismo ha suavizado las costumbres, ha formado héroes pacíficos, y en el seno del reposo doméstico da un interés, antes desconocido, a las porfiadas luchas de los afectos y a los combates de las pasiones. Rectificando la moral antigua, ha creado como otra de nueva, y ha añadido nuevas cuerdas al corazón. Circunstancias accesorias, bien que importantes, han clasificado dos literaturas que, en el fondo, vienen a ser una misma: la imitación de la bella naturaleza.

Hay, pues, reglas invariables de las que ni una ni otra pueden separarse por ser contrarias a las ideas universalmente recibidas de perfección. De su inobservancia nacen los defectos que notamos en muchas de las producciones de la Edad Media, y no pocas del presente. Todo lo que se eleva sobre la verdad relativa de las cosas, cuanto se opone a conservar la ilusión que nos encanta en las obras de genio, lo que produce confusión, oscuridad, complicación, incredibilidad, lo que se halla más allá de la esfera de lo posible, lo que repugna a la sensibilidad y al decoro, a la armonía, al íntimo convencimiento, a la razón, esto no pertenece a género alguno.

Fácil sería comprobar estas verdades con el análisis de producciones de toda clase, y demostrar que los vicios y abusos de todas las obras de invención tienen un mismo origen. Mas una tal investigación nos llevaría mucho más allá de nuestro objeto, y ni aun la creemos necesaria para la convicción de los inteligentes. Esta observación, aunque obvia, no es inútil y nos conduce, como por la mano, a otra no menos importante.

El espíritu de algunos defensores exclusivos del romanticismo parece que tiende a quitar toda traba a los raptos del ingenio y todo freno a los vuelos de la imaginación. Verdad es que la naturaleza del género romántico y la prosa en que regularmente se escriben sus producciones ofrecen al autor una cierta independencia, que le son permitidas la variedad de estilos y de adornos, la variación más súbita de escenas, mayor número y oposición de caracteres y más complicación de lances de lo que toleraría la gravedad clásica. Pero hay leyes generales de unidad de objeto, de claridad, de verosimilitud y de placer que no

admiten exención y que han respetado los talentos mōdernos con la misma escrupulosidad con que los antiguos respetaban las leyes mucho más estrictas de su escuela.

Como el romanticismo no reconoce, por decirlo así, leyes escritas, a diferencia del género clásico, sino que en sus varias ramificaciones depende más bien de las leyes generales del gusto, hijo de la razón cultivada, no faltan autores que, prevalecidos de esta libertad, la han convertido en licencia, y faltos enteramente de genio, han sacrificado, al placer efímero de halagar a la multitud poco conocedora, la observancia de las reglas primordiales de toda composición ideal. De aquí los abusos introducidos en todos los géneros; de aquí tantos aspirantes a inventar, como si el escribir en el género romántico no requiriese tanto ingenio, disposición, talento, instrucción y facilidad como cualquier otro, y aun, en cierto modo, más pulso y delicadeza. Pues así como, en un país en que las leyes señalan estrictamente la senda que se debe seguir, no se exige de los súbditos tanta virtud como en aquél en que una libertad racional deja con menos trabas las acciones, así el escritor moderno, aunque no tan sujeto a las reglas severas de la composición, vese obligado, por la libertad misma de escoger su senda, a ser más ingenioso y circunspecto. Fáltale, por lo común, la gala de la versificación y el aparato heroico de los clásicos; quédase como aislado en su propio ingenio; con la novedad, belleza o travesura de su invención ha de captarse el interés, la admiración y la gloria. Dese una ojeada sobre los autores que han adquirido celebridad en una época tan difícil de obtenerla, y se conocerá si nuestra proposición es o no aventurada.

A fines del siglo pasado, algunos talentos que parecían nacidos para engrandecer la esfera del clasicismo moderno, o dejándose llevar de la corriente del siglo, o previendo la decadencia de aquella especie de aristocracia literaria que habían disfrutado las antiguas formas en siglos menos innovadores, despojaron a la epopeya de la majestad del metro, y fabricando el cuerpo y los contornos de su obra por el molde de los clásicos, siguieron las inspiraciones de aquella musa intermedia que parecía destinada a enlazar el viejo gusto con el reciente: *Musa*

pedestris. Tras las huellas de Fénelon,⁷⁴ cuyo poema se colocó en la modesta categoría de las novelas, Florian⁷⁵ cantó al segundo rey de Roma, bravo como Aquiles y prudente como Néstor. Transportándonos, después, a las orillas deliciosas del Betis, hermano en el héroe cordobés la galantería árabe con la intrepidez griega, enlazando graciosamente los caracteres de ambas edades.⁷⁶ El ilustre autor de los *Mártires*⁷⁷ quiso probar, en la brillante prosa de una epopeya sublime, la superioridad de la inspiración cristiana sobre las fábulas mitológicas, así como había ensayado en las selvas del Canadá y de la Luisiana un carácter original y fecundo de poesía salvaje, que nadie más se atrevió a imitar.⁷⁸ Mientras Goethe, dotado de un talento universal, ardiente, elevado y profundo, creaba en Alemania aquel romanticismo de ilusión que nos lleva a las regiones mis-

74. Al·lusió a *Les aventures de Télémaque* (1695), de François de Salignac de La Mothe Fénelon (Chateau de Fénelon, 1651-Cambrai, 1715). Fénelon és autor de diverses obres pedagògiques, entre les quals destaquen *Examen de conscience sur les devoirs de la royauté* (1694) i la novella pedagògica en vers –el poema de què parla l'autor de l'article– *Les aventures de Télémaque*, una veritable guia de reis en la qual el concepte de tolerància hi té un gran relleu, i que va ser interpretada com una sàtira de la cort de Lluís XIV i que avui s'hi pot veure un antecedent de les idees pedagògiques de la Il·lustració. Fénelon és autor, igualment, d'una *Lettre à l'Académie* (1714), en què proposa una renovació de la poesia, la història i el teatre a partir de la senzillesa i la veritat, d'unes *Fables* (1712), i de *Dialogues des morts* (1712), en què retrata personatges desapareguts, i de *Traité de l'existence et des atributs de Dieu* (1712), influït pel quietisme.

75. Al·lusió a *Numa Pompilius, second roi de Rome*, una de les novel·les històriques de Jean-Pierre Claris de Florian (Florian, 1755-Sceaux, 1794). Florian també és autor de novel·les pastorals –*Galatée* (1783), *Estelle* (1788)– molt apreciades pel corrent rococó de la segona meitat del segle XVIII, d'unes quantes comèdies lleugeres i, sobretot, d'unes *Fables* (1792) molt iròniques. Va ser molt traduït al castellà des de finals del segle XVIII fins a mitjan segle XIX.

76. Al·lusió a la novella històrica *Gonzalve de Cordoue* (1791) de Jean-Pierre Claris de Florian (Florian, 1755-Sceaux, 1794).

77. *Les martyrs* (1809), epopeia en prosa ambientada en l'època de les persecucions contra els cristians de l'emperador Dioclecià, de François-René de Chateaubriand (Saint-Malo, 1768-París, 1848).

78. Referència a les novel·les *Atala* (1802), *René* (1805) i *Les Natchez* (1826), de François-René de Chateaubriand (Saint-Malo, 1768-París, 1848).

teriosas de un sentimiento estremado, prestigio seductor que parece darnos un ser nuevo, y se desvanece, tristemente, con la realidad. Distínguese, además de [por] su brillante poética, por un sabor moral y filosófico que le caracteriza. Más irregular y extravagante, pero menos profundo y sentimental, D'Arnim⁷⁹ se daba a conocer por las originales creaciones de un talento fácil y vivaz, dejando en sus obras, a pesar de su negligencia, el sello de una riqueza inagotable de fantasía. Augusto Lafontaine,⁸⁰ uno de los autores románticos más fecundos y agradables de Alemania, observador sublime y perspicaz de la sociedad que le rodeaba, supo pintar con superior ingenio las escenas diversas e interesantes en que la verdad y el deber luchan con las propensiones del alma. Esto marca en sus romances un carácter de uniformidad y en sus personajes, un cierto aire de familia, que sería un defecto notable si no se respirase en todo su estilo una suave melancolía que seduce y encanta la sensibilidad.

Si la antigua Grecia podía gloriarse de que el bello sexo tuviese su parte en las encantadoras producciones del ingenio, nuestra edad tiene también sus Safos i sus Aspacias. Historiadora, política y literata, la Sra. Staël hállase con admiración al frente de las ingeniosas románticas modernas. Con la extensión

79. Ludwig Achim von Arnim (Berlín, 1781-Wiepersdorf, 1831). Col·lector, juntament amb Clemens Maria Brentano, de les cançons i balades populars alemanyes de *Des Knaben Wunderhorn* (1806-1808) –*El corn meravellós de l'infant*–, una obra que és una síntesi poètica de les idees romàntiques sobre la puresa primigènia de la veu popular lligada al cristianisme medieval i a la tradició germànica. Va deixar incompleta una novel·la cavalleresca i fantàstica, *Die Kronenwächter* (1817-1856) –*Els custodis de la corona*– i moltes narracions, entre les quals destaca *Isabella von Ägypten* (1812), que alguns crítics veuen com un antecedent del relat surrealista.

80. August Henri Jules Lafontaine (Brunswick, 1758-Halle, 1831). Va ser un dels principals representants alemanys de la novel·la sentimental. Les seves obres es caracteritzen per les situacions convinents, els personatges ben dibuixats i la defensa d'una moral amable. August Lafontaine és autor de més de dues-centes novel·les, entre les quals destaquen *Clara du Plessis und Clairaut* (1794), *Henriette Bellemann* (1802), *Die Familien Papiere* (1807) i *Arkadien* (1808).

de su conocimiento y con un alma llena de fuego y de sensibilidad, despliega igual maestría en la investigación de la tortuosa política y en el estudio de las pasiones. Es preciosa muestra de su brillante pincel el hermoso cuadro de la *Corina o Italia*,⁸¹ obra que reúne rasgos de magnificencia y de ternura, y en toda la cual resalta el suave colorido de la pasión profunda. Madame Genlis,⁸² sin tanto fondo de filosofía, brilla por la fecundidad de una bella imaginación y por la variedad de sus conocimientos, y posee el arte de dar interés romántico a lances por sí mismos indiferentes. Menos flexible, pero más delicada, Madame Cottin⁸³ ha probado, además, un nuevo género que ensayaron felizmente Gessner y Florian. En vez de buscar en la fabulosa antigüedad o en las costumbres de los siglos medios el germen de sus ficciones, le ha buscado en las sagradas letras. El pueblo de Jacob le ha suministrado escenas tan interesantes como las de los descendientes de Agar, y ha cultivado con fruto un campo casi virgen.

Llegamos, por fin, al grande ingenio de la Edad Moderna, al hombre inmortal que la remota posteridad verá, tal vez, al lado de Homero y de Cervantes, al que, rompiendo todas las trabas conocidas, supo formarse para sí un género peculiar, a

81. Referència a la novel·la autobiogràfica *Corinne ou l'Italie* (1807), d'Anne-Louise-Germaine Necker, coneguda com a Mme. de Staël (París, 1766-1817).

82. Stéphanie-Félicité Ducrest de Saint-Aubin, madame de Genlis (Chanpécéri, 1746-París, 1830). Vídua del comte de Genlis, decapitat per la Convenció el 1783, va ser institutriu del rei Lluís Felip. Va publicar obres pedagògiques, novelles en què combina amb habilitat sentimentalisme, gust per la història, voluntat moralitzadora i un cert psicologisme —*La duquesse de La Vallière* (1804), *Mademoiselle de La Fayette* (1813)— les faules de *Les veillées du château* (1784) i unes interessantíssimes *Mémoires* (1825, en 8 volums).

83. Marie Risteau de Cottin, anomenada Sophie de Cottin (París, 1770-1807). Autora de novelles romàntiques caracteritzades per la presència d'heroïnes apassionades que lluiten per imposar-se a la fatalitat. Cal destacar-ne *Claire d'Albe* (1799), *Malvine* (1801), *Amélie Mansfield* (1803), *Mathilde ou mémoires tirées de l'histoire des Croisades* (1806, en sis volums) i *Elisabeth ou les exilés de Sibérie* (1806).

Walter Scott. Tres anys atrás consagramos, con gusto, dos artículos a este célebre romántico tan original en su fin como en sus medios, que como si hiciera retroceder el tiempo, nos pinta los siglos pasados cual si fueran presentes, desde los palacios hasta las chozas, a un tiempo sencillo, entusiasta, brillante, flexible, inagotable. El Manzoni le imita en Italia; Carolina Lamotte,⁸⁴ en Alemania; D'Arincourt,⁸⁵ en Francia. Pero Walter Scott es el ídolo de la Europa literaria. Lord Byron hace percibir los gritos penetrantes de los espectros que evoca su fantasía fecunda y destemplada. Cooper⁸⁶ se levanta en el nuevo mundo para rivalizar con el gran genio del antiguo. Vandervelde⁸⁷ renueva con todos los encantos de la imagina-

84. Escriitora alemanya de relats històrics, germana del comte Friedrich Heinrich Karl de la Motte-Fouqué (Brandenburg, 1777-Berlín, 1843), autor, entre altres, de la novel·la *Undine* (1811), intensament romàntica i idíl·lica. Caroline de la Motte-Fouqué és autora de les novel·les *Feodora* (1814), *Das Heldennädchen aus der Vendée –La noia heroica de la Vendée–* (1816), *Ida* (1820) i *Bodoron Hohenried* (1825), entre altres. Agraïm la informació a la professora i amiga Teresa Vinardell.

85. Charles Victor Prévot, vescomte d'Arincourt (1789-1856). Escriptor legitimista francès –en la maduresa–, autor d'una producció molt àmplia, en la qual destaquen novel·les històriques en clau política –*Les rebelles sous Charles V* (1832), *Le brasseur roi* (1833), *Le double règne* (1835)–, drames històrics –*Le siège de Paris* (1827), *La peste noire* (1835)–, i *Le solitaire* (1827), una obra narrativa que combinava amb efectisme trama històrica i novel·la negra, i amb la qual va aconseguir un èxit extraordinari de públic i crítica –i traduccions a tot Europa.

86. James Fenimore Cooper (Burlington, 1789-Cooperstown, 1851). Narrador que va crear el mite del pioner nord-americà amb novel·les caracteritzades per l'exaltació de la natura, en les quals l'home blanc, el pioner sobretot, s'agermana –de vegades violentament– amb els indis en la recerca de l'autenticitat vital. Cal destacar-ne, entre altres, *The pioneers* (1823), *The last of the mohicans* (1826), *The pathfinder* (1840) i *The deer slayer* (1841), integrades en el cicle *The Leather-Stocking tales*.

87. Karl Franz Van der Velde (1779-1824). Narrador alemany, avui completament oblidat, autor de novel·les històriques moltes de les quals van ser editades en francès, entre 1826 i 1828, en una traducció d'A. Loève-Veimars. Entre aquestes novel·les hi ha *Arved Gyllenstierna (Histoire du commencement du XVIII siècle)*, *Les patriciens (Histoire de la fin du XVI siècle)*, *Paul de Lascaris ou le chevalier de Malte*, *Les bussites (Histoire du temps de la*

ción las escenas de la Edad Media y las guerras de religión. Tomás Moore,⁸⁸ delicado, tierno y sublime, nos hace penetrar en los voluptuosos harims y suspira con dulzura los amores orientales. No hemos hecho más que indicar al autor de la *Estran-gera*, del *Solitario*, del *Ipsihoé* y de los *Rebeldes*.⁸⁹ Conocidas son las bellezas de este conocido secuaz de Byron y el temple audaz, rápido, terrible y apasionado de sus pinceladas. ¿No presentará España un solo genio que pueda figurar en esta asamblea augusta de adalides literarios? Nos complacemos en indicar a López Soler. La posteridad, siempre más imparcial que los contemporáneos, colocará las obras de este apreciable ingenio en el lugar que se merecen, y el español patriota preferirá su lectura a mal forjadas e insulsas producciones.

Hemos trazado un rudo y rápido bosquejo de la naturaleza relativa de una y otra escuela. El examen minucioso de sus leyes respectivas y la determinación de cuál debe ser preferida nos llevaría más allá de nuestro objeto. Lo primero es más propio de disensiones académicas; lo segundo lo dejamos a la decisión de los concedores.

Guerre de Trente Ans) i altres. També hi ha una traducció castellana, a partir de la versió francesa, d'una d'aquestes novel·les: *El filibustero o el pirata generoso* (París: Librería Americana, 1828).

88. Thomas Moore (Dublín, 1779-Devizes, 1852). Va escriure i publicar una col·lecció de poemes patriòtics irlandesos que, en part va musicar ell mateix —*Irish melodies* (1807-1834). També és autor de *Lalla Rookh* (1817), un poema orientaltzant influït per la poesia que Byron, amic de Moore, va escriure seguint aquest gust. A partir dels diaris de Byron, Moore va escriure uns records biogràfics del poeta de *Childe Harold's pilgrimage*.

89. Referència a les novel·les *L'étrangère* (1825), *Le solitaire* (1821), *Ipsihoé* (1823) i *Les rebelles sous Charles V* (1832), del vescomte d'Arincourt (1789-1856).

M[anuel]. MILÁ [Y FONTANALS], «Literatura [Clásicos. Románticos]», *El Vapor*, 7-VIII-1836, p. 3.

Clásicos. Cuando a principio de siglo xvi mudó la Europa de aspecto, sucediendo a las antiguas nuevas costumbres, nuevas creencias, empezó a dominar en las obras de imaginación la musa seductora de la Grecia. Pero a medida que muchos ingenios reproducían incesantemente las bellezas de la antigüedad, apareció una escuela que ha viciado la mayor parte de poetas estos tres últimos siglos. Una imitación imperfecta de las obras bucólicas de Teócrito y Virgilio, un empeño en transformar en pastores de la Arcadía nuestros labradores cristianos, laboriosos, que no conocen tradicionalmente al dios Pan, ni a los lascivos sátiros, ni a tanta espresión erudita como se ha puesto en su boca, fueron la ocupación de escritores sin número del siglo decimosesto, sétimo, octavo, y de muchos que en éste se han honrado con el título de clásicos. En breve se vio el gabán con caperuza y el sombrero de paja de nuestros labradores unidos a las pieles de oso que cubrían a Acis; se vio al resplendor de nuestros fuegos de San Juan el dios ceguezuelo con venda y arpones. Los poetas, transformados en pastores, sabían a duras penas en tan violenta situación qué juicios, qué afectos fingir. Y así es que, a pesar de la dulzura de su avena, lo rico de sus ganados y las lecciones de Apolo y el sabio Elpino, no tardaron, después de valerse de aparatos mitológicos, a acudir a discusiones metafis[ic]as sobre sus imaginados amores. Y esa galantería ingeniosa y afectada, que nació en las *cátedras de amor* de la Edad Media, que seduce al italiano en los poemas de Tasso, y es encantadora a veces, y a veces insípida para el español en los guerreros del emperador Carlos o en los cortesanos de los Felipes; esa galantería puesta en boca de unos seres procedentes de la Arcadía o del Olimpo vino a ser la jerga más ridícula y dislocada. En la parte descriptiva, nada se hizo, generalmente, que no fuese de malísimo gusto...

Todos hemos visto que, en los cuadros más despreciables, el pintor que desconoce los matices propios a embellecer las facciones recarga buenamente carmín brillante el rostro de su heroína... Careciendo del don de describir, que hace amar las cosas naturales por la misma razón de ser naturales, y que de algunos objetos armónicamente dispuestos forma grupos que hieren la imaginación, se contentaron los bucólicos con prodigar al campo, al río, a la selva, los epítetos honrosos de verde, claro, espesa, cien veces repetidos. Los pájaros perdieron sus nombres: no se oyó el canto del chorlito, de la cogujada sino el de ciertas aves enamoradas, siempre las mismas, siempre cantando, siempre saltando de rama en rama. En una palabra, cuanto supiese a naturaleza pareció a tales escritores que ofendía o a su locución poética o a su languidez bello-ideal.

Afortunadamente, no todos los poetas se dieron al partido de la rutina, y jamás admiraremos debidamente a los pocos que bebieron sus inspiraciones de las aguas del Parnaso. No del Parnaso de las églogas y octavas reales sino del de la Grecia, con sus rocas salvajes y majestuosas, su fuente de piedra tosca y su corona de nubes.

Proscríbase, en buena hora, la epopeya de asuntos antiguos, pues no es nuestra la historia de los romanos e ignoramos sus tradiciones genealógicas y populares; proscríbase, en general, la tragedia de los griegos, de cuyas relaciones sociales y domésticas no nos es dado juzgar. Pero, ¿olvidaremos la oda griega, hija toda de la sensibilidad e imaginación en un siglo en que Chateaubriand y Byron han cantado el país de los dioses, en España, donde olvidar la oda antigua sería arrancar las más brillantes páginas de la literatura nacional? Estúdiense este género de composición en la *Descansada vida*,⁹⁰ la *Profecía del Tajo*, el *Santiago*,⁹¹ de León, en el *Tirsis*, de Francisco de la Torre,⁹² en

90. Referència al primer vers de l'*Oda a la vida retirada*, de Fray Luis de León (Belmonte, 1527-Madrigal de las Altas Torres, 1591).

91. Referència a l'*Oda a Santiago*, de Fray Luis de León (Belmonte, 1527-Madrigal de las Altas Torres, 1591).

92. Francisco de la Torre (?-cap a 1570). Encara avui és un misteri la personalitat d'aquest poeta, del qual Francisco de Quevedo va publicar, el

la oda *A Jovino*, *La fiesta de Lendinara*, *La despedida a las musas*, de Moratín, en las magníficas producciones de Cabanyes,⁹³ y buscaremos en vano aquella frialdad y falta de poesía que tanto se ha achacado al arte clásico. Cuadros magníficos suceden en éste a los sentimientos por medio de giros graciosos y elegantes; sus formas sencillas se prestan a una rica variedad, a los fuegos a la vez de la fantasía y a los del corazón. La imaginación del hombre, ingeniosa en percibir relaciones entre los diferentes sentidos, que halla armonías en los colores y en los sonidos dulzura, al materializar las formas de la oda clásica no se la figura como un paralelógramo o un desnudo prisma sino como una columna, una urna graciosa. Esta misma noble facultad del alma pocas veces goza emoción más deliciosa que cuando en la oda griega siente acompañar a la música de los versos cierta música de pensamiento.⁹⁴

Románticos. ¡Qué de escenas hechiceras recuerda esta palabra! El ciego coplero que rodeado de labradores refiere junto al hogar antiguas leyendas, hazañas de sus abuelos y tradiciones horribles; el viejo menestral que, al cantar en frente de las ruinas del castillo de su señor, siente renacer en el pecho los fuegos de la juventud; el trovador airoosamente vestido que, con voz dulcísima acompañada de bandurria provenzal o del arpa sobre la cual brillaba la cigarra de oro, encantaba los campos del Llobregat o Languedoc, que cantaba el paladín, la virgen bella, los juegos caprichosos de la hada desconocida; el gondo-

1631, una collecció de poemes amb influències de Petrarca, Virgili, Horaci i Ovidi. Va dedicar a *Tirsis* l'oda IV i els sonets XX i XXI.

93. Manuel de Cabanyes i Ballester (Vilanova i la Geltrú, 1808-1833). Poeta d'inspiració neoclàssica, en l'obra del qual, molt breu, es combinen les influències dels autors antics grecollatins, de Fray Luis de León i dels italians Ugo Foscolo i Vittorio Alfieri. Tot i això, Cabanyes introdueix un cert sentiment romàntic en els dotze poemes que componen *Preludios de mi lira* (1833). Va traduir la tragèdia d'Alfieri *Mirra*, el relat de Maquiavel *Belfagor arquidiablo*, quaranta-dues faules d'Isop i, amb Joaquim Roca i Cornet, *Noches de Torcuato Tasso*, de Giuseppe Compagnoni. Va morir, tuberculós, als vint-i-cinc anys.

94. Quien no se haya conformado con un estudio superficial del género de composición que aquí se recomienda conocerá que en nada exageramos.

lero veneciano que, al cruzar su batel anchos canales plateados por la luna, suspiraba dulcísimas querellas; la hurí de oriente que, durante una noche serena, cantaba cantaba voluptuosa en vergeles de naranjos y rosales; la ondina de Alemania; el sachem que al pie de una cascada recordaba los cantares de su infancia; el bardo que, sentado sobre un desnudo peñasco, unía su voz a la de cien espíritus que bramaban durante el ruido del trueno; la maga del norte que, con silvestres sagas, conmovía los gigantescos altares de piedra que la dedicaban; hasta el profeta que derramaba lágrimas de dolor sobre las desgracias de Sión..., todos estos cantores han resucitado en este siglo y han hecho olvidar, con su voz, los sublimes versos del padre Homero. ¿Y no podrán suceder los prados de la Provenza, los jardines de Granada, las islas de la Grecia moderna, que, según tradiciones, habitan bellísimas princesas encantadas, las cuevas de hielo del Norte, donde los genios de varios colores preparan sus hechizos, los palacios de Venecia, las catedrales góticas a los templos griegos *situados como un vaso de piedra azul en medio de un campo de flores*, a las cuevas de la Arcadia, las famosas márgenes del Simois, y el promontorio de Leucates, donde Safo cantó sus últimas quejas a Faón? ¿No podrá suceder la cabeza religiosa melancólica, angustiada del paladín de la Edad Media a la testa franca pero feroz de Aquiles o a la del brutal atleta romano? ¿La virgen cristiana a Helena *más bella que las diosas*? ¿La descripción romancesca de costumbres modernas que escita los confusos y misteriosos recuerdos de nuestra niñez a las majestuosas costumbres de la Antigüedad?

La Europa ha decidido la cuestión. Ha hallado verdad, novedad, belleza en los cuadros románticos, y ha preferido a hermosas, pero envejecidas costumbres, las que más nos conmueven, las que más convienen a nuestro corazón, a nuestras creencias, a nuestras necesidades.

Hemos considerado tres especies de poesía: la falsamente llamada clásica, la clásica y la romántica. Puede llamarse a la primera juego de palabras; a la segunda, poesía de los sentidos,

y a la tercera, poesía del espíritu. Olvidada enteramente la primera, reina la romántica, siendo la clásica un recuerdo de la bella Antigüedad, el canto del viajero a las ruinas de Grecia y Roma. Los poetas hallaran en la escuela clásica bastantes recursos para evitar la frialdad; los románticos, en su escuela considerada bajo el verdadero aspecto, bastante sencillez para precaver los extravíos de la imaginación. No se pretenda, sin embargo, crear un monstruoso *justo medio*:⁹⁵ lo clásico como clásico, lo romántico como romántico, cada escuela tiene su fondo, sus bellezas, sus ilusiones, sus formas, su locución, hasta su combinación en los metros y arte en los versos. Pretender unir el arte antiguo al romántico es cargar un arco gótico sobre una columna corintia. O adornar una urna giega con grifos de la Edad Media y caprichosos arabescos.

95. No entra en las intenciones del que esto escribe la de ridiculizar los esfuerzos que algunos literatos han hecho para evitar descarríos, de que quizá no se han librado muchos genios privilegiados. Sólo se pretende indicar que no se amalgamarían tan fácilmente las dos literaturas, y que mal se les podría aplicar un *justo medio* concedido bajo las mismas relaciones que el moderantismo político.

P[ablo]. P[IFERRER]. Y F[ÁBREGAS].,⁹⁶ «Variedades. Teatro. Alfonso Munio (Segunda representación)», *Diario de Barcelona*, 20-VII-1844, p. 2966-2970 (fragment).⁹⁷

El entusiasmo y la sensibilidad, que la poesía lírica requiere, frecuentemente han sido y son en España, como en las demás naciones, prendas de algunas damas, que pulsando con estro verdadero las cuerdas de aquel harpa, cantan las maravillas y el poder de Dios, la tristeza, el amor y las penas del alma. Mas no tan crecido es el número de las que, levantándose en alas de un talento robusto a la más alta región del arte, aspiraron a em-

96. Pau Piferrer i Fàbregas (Barcelona, 1818-1848). Poeta, periodista i historiador, va ser un liberal exaltat en la seva joventut. Però a partir del 1839, i després d'haver viscut les experiències revolucionàries dels primers anys d'instauració d'un règim liberal a Espanya, va evolucionar cap a posicions moderades, juntament amb amics seus, com Manuel Milà i Fontanals. Havia col·laborat en diaris i revistes liberals com *El Vapor*, *El Guardia Nacional* i *El Propagador de la Libertad*, i des del 1841 va exercir la crítica musical i teatral en el *Diario de Barcelona*, i també en *La Verdad* i *La Corona*. Va ser el principal impulsor i el director de *La Discusión* (1847), una ambiciosa revista conservadora que va aparèixer pocs mesos. Una part important dels articles de Piferrer van ser reunits anys després de la seva mort prematura, víctima de la tuberculosi, en el volum *Estudios de crítica* (1859). D'altra banda, Piferrer va ser el redactor literari dels dos volums dedicats a Catalunya (apareguts el 1839 i el 1848, respectivament –Francesc Pi i Margall va completar la redacció de l'últim volum– i a Mallorca (1842) de l'obra històrica, típicament romàntica, *Recuerdos y bellezas de España*, il·lustrada pel dibuixant Francesc Xavier Parcerisa, i que Josep M. Quadrado dirigiria després de la mort de Piferrer. Influït pel romanticisme dels germans Schlegel i de Walter Scott i interessat en la poesia popular, va deixar, igualment, una obra poètica breu, caracteritzada per un lirisme narratiu des del qual va intentar adaptar la balada. Els poemes de Piferrer van ser recollits per Milà i Fontanals i publicats en un volum que també aplegava la poesia de dos altres poetes morts en plena joventut: *Composiciones poéticas de D. Pablo Piferrer, D. Juan Francisco Carbó y D. Juan Semís y Mensa* (1851). Sobre P. Piferrer, v. especialment Ramón CARNICER, *Vida y obra de Pablo Piferrer*. Madrid: CSIC, 1963 (Anejos de Revista de Literatura, 21).

97. Article recollit a Pablo PIFERRER, *Estudios de crítica*. Barcelona: Imprenta del *Diario de Barcelona*, 1859, p. 171-175.

bargar con sus fábulas la atención de un pueblo entero. Y pues el género dramático es el complemento de toda poesía, razón sobrada hubo para coronar las frentes de esas escasas poetisas, cuanto más no siendo aquélla la senda reputada a propósito ni aun para las mejores escritoras.

La acción dramática, que no se cuenta sino que está aconteciendo viva y progresiva a los ojos del espectador, no se deja dominar sino por una mano diestra que recoja y anude los incidentes, y estrechándolo todo en un conjunto lleno, rápido, animado y enérgico, estienda y retire a su placer el hilo o los hilos de la trama. Aquí la moral es también viva, las lecciones van en los hechos, las descripciones de sitios se revelan por la impresión de los lances, los caracteres no se esplican de antemano sino que van existiendo y dándose a conocer por sí mismos. Y una vez comenzada la marcha, el interés precisa a caminar al fin con verosimilitud sin volver nunca atrás la cabeza. Casi nada de esto, si esceptuamos los caracteres en los autores de la escuela de Walter Scott, acontece en la novela: su narración y sus límites mucho mayores consienten y dan lugar a esposiciones más detenidas; los sucesos más sorprendentes encuentran su esplicacion oportuna, pues es lícito al novelista reconducir al lector a donde dejó pendiente un cabo de la acción en uno de los capítulos antecedentes, y las descripciones de paisajes y localidades, y las reflexiones morales o psicológicas, por no decir sentimentales, a que tan aficionadas se mostraron las más de las escritoras de este género, llenan oportunamente los intervalos, y amenizan y sazonan las mejores páginas. Por esto no es estraño que, entre lo más difícil, haya venido a mirarse la novela como lo más adecuado a las inclinaciones y al talento de las mujeres. Y cierto, hay motivo para maravillarse siempre que una persona de ese sexo más sensible, delicado y tierno que profundo, fuerte y sublime acomete empresas que demandan fuerza viril y las da cima con gloria.

La señorita doña Gertrudis Gómez de Avellaneda⁹⁸ se cuenta de hoy más en el número de esas escritoras favorecidas del

98. Gertrudis Gómez de Avellaneda (Camagüey, 1814-Madrid, 1873). Poetessa romàntica, és autora d'algunes novel·les i d'obres dramàtiques on

cielo. Y si sus buenas producciones anteriores le habían valido una justa fama en todo el reino, su nueva obra dramática se la acrecienta, en un solo día, cuanto pudiera en más largo tiempo una serie de sus recomendables escritos: testimonio clarísimo de lo que acabamos de esponer. El ánimo generoso y, si podemos decirlo, caballeresco de la nación española esta vez ha sido doblemente herido por la consideración debida a una dama y por el poder del talento. Y a la verdad era muy natural que la obra, a cuyo frente iba el nombre de una señora y que de tan buenas condiciones se presentaba revestida, fuese en Madrid objeto de un triunfo. La crítica hizo en la corte lo que debía enmudeciendo. Mas nosotros, que ya nos hallamos muy apartados de aquel lugar y del éxito primero, ¿no podremos discurrir con mayor calma sobre la obra de tan distinguida escritora? Al menos siempre creímos que cuanto más elevado es el autor, más noble y francamente puede la crítica ejercerse, y mayores y más palpables son sus efectos.

El tono de la tragedia llamada clásica, que nosotros apellidamos entonación francesa, reina en esta composición, que también tiene otra de las cualidades de esta escuela, como luego veremos. Este tono constantemente sostenido, que es una consecuencia de este género, en su mayor parte convencional, perjudica en no pocos trozos el colorido histórico, si ya no lo hace posible de todo punto. Porque ¿cómo marcar el espíritu, las maneras, los giros, la forma de ciertos sentimientos más peculiares a una época que a otras por medio de aquel estilo y cadencia siempre graves, siempre acompasados? Así las supersticiones y los rasgos populares y caballerescos hijos de la Edad media, o por mejor decir, enteramente góticos, aparecen como latinizados y revestidos de cierto sabor romano. Y si, en las escenas sublimes, la sonoridad del verso endecasílabo y la alteza del lenguaje favorecen al efecto, las menos importantes, aquellas en que solo se tratan incidentes comunes, ofrecen un contraste que repugna al menos entendido. Además, esas obras

conflueixen la tragèdia neoclàssica d'ambientació històrica i el drama romàntic *Alfonso Munio* (1844), *Egilona* (1845), *Saül* (1849), *Baltasar* (1859).

caen en una monotonía que, a su vez exagerada por los actores, les roba gran parte de su buen efecto y llega a cansar al oyente. Y decimos ésas porque el tono es casi el mismo en todas las tragedias. Aun por esto los escritores de la época en que este género fue moda y sistema hicieron bien en atenerse a los asuntos griegos y romanos, porque el carácter de éstos, severo y modelado poco menos que uniformemente, consentía algo más la entonación siempre majestuosa, y no les comprometía a las dificultades que hubieran traído y traen consigo los argumentos histórico-nacionales de la Edad Media, que es nuestro verdadero pasado.

Ellos también tuvieron otra ventaja con que ya no puede contar ningún compositor de nuestros días. Las reglas de su artificio no admitían sino pocas figuras y un movimiento pausado y escasísimo, a favor del cual evitaban la complicación y los contrastes de categorías y situaciones que exigen tono diferente. Ahora no en vano se han vuelto a estudiar los teatros inglés y español antiguos y el alemán moderno: ni el más rígido clasicista – perdónesenos el vocablo– puede evitar la influencia de aquellos riquísimos tesoros. Y también la señorita de Avellaneda ha tenido que ajustar a las proporciones clásicas de su obra la variedad, el movimiento y el número de personajes que ya la escuela moderna a todos impone y comunica, sea cual fuese el grado.

Sin embargo, una sobriedad de medios escesaiva prueba en esta tragedia que todavía el elemento clásico pugna con el moderno y procura rechazarlo, si ya no es que a la abundancia de éste le vienen estrechos los límites del primero. No nos quejamos nosotros de que haya sobriedad en las obras dramáticas, antes bien es otra de las cualidades que en ellas buscamos, sino que no podemos aplaudir que, rayando en exceso, dé cierta frialdad y aire de pobreza e inmovilidad a un conjunto, que, desarrollado con mayores combinaciones, hubiese cautivado el ánimo por rico y por más poderoso.

Tampoco somos nosotros de los que aprueban el desordenado cúmulo de lances, situaciones y lugares que afean los más de los dramas de hoy en día. Mas si también amamos la regula-

ridad y el orden, entrambos nos repugnan cuando, por otro exceso, fuerzan al poeta a no motivar las escenas o acumularlas contra lo que dictan la verosimilitud y el buen juicio. Nada nos ofende tanto como los cambios súbitos de lugar en un mismo acto. Pero para admitir sin escrúpulo aquellas escenas en que los unos salen cabalmente cuando los otros apenas acabán de desocupar las tablas, y de cuyo encuentro pudiera originarse una gran complicación y, a veces, una catástrofe en la fábula, creemos fuera menester que la unidad de lugar se ensanchase un poco y se cambiase la decoración.

En una palabra, abrigamos la convicción profunda de que es necesario amalgamar ambos elementos, antiguo y moderno, pedir al primero la parte que de su orden y de sus proporciones consientan los asuntos de nuestra historia, y animarlo con el vigor, los caracteres, la variedad, el movimiento, las pasiones y, sobre todo, el colorido histórico del segundo. Y sólo en la exposición de las ideas y de los afectos establecemos una separación eterna entre el estilo afectado, monótono, lento, recargado de afeites y de epítetos de los clasicistas, hermano del llorón y no menos afectado y recargado de los llamados románticos, y el que con su claridad, con su sobriedad, energía y limpieza, con sus giros siempre poéticos aun cuando los más simples, así traduce el espíritu de época y la manera de ver y de sentir que tiene cada período de nuestro pasado. Como consigna los adelantos con que la estética y la psicología honran nuestros tiempos.

[...]

Rafael de CARVAJAL,⁹⁹ «Literatura dramática», *El Fénix*, Cuarta época, núm. 1, 13-V-1849, p. 1-2.

La poesía dramática está en revolución en toda Europa y apenas si el poeta puede encontrar el medio de satisfacer el gusto variado del público y los exigentes preceptos de la moderna crítica, que, en medio de su utilidad, ofrece el inconveniente de embarazar la acción de los ingenios. Empapada la atención de los pueblos en asuntos harto dramáticos y verdaderos para dar importancia a los fingidos, mal puede prestar su consideración a las composiciones teatrales, ni fijar su imaginación en el análisis de las reglas o bellezas del arte. La política influyendo en la literatura, porque influye en la sociedad, ejerció su mágico poder en nuestra patria, trastornándose el gusto literario con la subida al trono español del príncipe francés Felipe de Borbón. Lope, Calderón, Tirso, Moreto, esos ingenios portentosos, esos poetas de tan vivo colorido, de tanta espontaneidad en sus obras, esos poetas románticos y clásicos a la vez como el país donde estudiaban y componían; de fresca imaginación, ideas fecundas y originales pensamientos, tuvieron que retirarse poco a poco de la escena y ceder el puesto a la poesía transpirenáica, que se presentaba pidiendo carta de naturaleza, y apadrinada en sus pretensiones por el representante de la nueva realeza.

Con la poesía dramática francesa vino también la crítica de aquel país, con sus reglas fijas e imprescindibles, convirtiéndose en clásicos nuestros autores dramáticos, perdiendo su primitivo y original carácter y naciendo de esta revolución la tragedia moderna española, que a excepción de alguna de

99. Rafael de Carvajal (segle XIX). Periodista i publicista, va ser director de la revista de València *El Fénix* (1844-1849), on també va publicar narracions històriques i hi va exercir la crítica teatral signant amb el pseudònim La Mosca. Va traduir al castellà *Viaje pintoresco de París a Tours*, de Stanislas Bellanger, *La última fantasma*, de Joseph Méry, i *Antonia*, de Wilhelm Tenint.

Cienfuegos,¹⁰⁰ no acertaba a complacer al público que sólo aplaudía con entusiasmo piezas traducidas en que descollaba el extraordinario talento de Máiquez.¹⁰¹

Más afortunada que la tragedia estuvo la comedia española en estos últimos tiempos, y Moratín, émulo de Molière y poeta cómico de relevantes dotes, fijó otra nueva época literaria de españolismo y originalidad. Como él mismo dice, intentó vestir la comedia española de basquiña y mantilla, y sea dicho para su gloria, llenó cumplidamente su objetivo: pintó las costumbres de su época y con especialidad las de los viejos y gente de medio pelo, pero nunca se remontó a la alta sociedad ni a profundizar las pasiones fuertes del corazón.

El clasicismo francés, enseñoreado de la escena, iba sin embargo a sufrir una profunda revolución, revolución que iba a desquiciar la crítica, destrozarse las reglas e introducir en la república literaria una libertad anárquica y desenfrenada, causando en el mundo intelectual una profunda sensación y dividiendo a autores y críticos en banderías o partidos literarios que convirtieron la literatura dramática en otra nueva torre de Babel.

Hugo y Dumas, fueron los apóstoles de esa nueva escuela que había de destrozarse todo el artificio dramático y que, arrebatada por un vértigo inconcebible, había de extralimitar las dimensiones a que puede alcanzar, tanto en el orden físico como en el moral, toda fantasía regularmente organizada. En sus primeras producciones, en que descuella el genio, el privilegiado talento de sus autores se consagró, desgraciadamente, a presentar el hombre fisiológico entregado a la energía de sus

100. Nicasio Álvarez de Cienfuegos (Madrid, 1764-Orthez, 1809). Poeta neoclàssic, autor de poemes filosòfics i bucòlics, sovint de to melanconiós. Va deixar escrites també diverses tragèdies –*Zoraida* (1798), *La condessa de Castilla* (1798). Ostatge de l'exèrcit napoleònic el 1808, després de la invasió d'Espanya, en va ser desterrat i va morir a França poc després.

101. Isidoro Máiquez (Cartagena, 1768-1820). Va ser l'actor més destacat de l'escena espanyola de les dues primeres dècades del segle xx. Va sobresortir com a intèrpret de Shakespeare, Calderón i alguns autors neoclàssics –Alfieri, Quintana.

pasiones y cuya suprema felicidad consistía en saciar su amor, su ambición o su venganza sin freno alguno de razón, justicia o religión que lo templara. Estos cuadros terribles, esas escenas palpitantes que un pueblo ávido de sensaciones acogía con frenéticos aplausos, fueron la enseña que sirvió de guía a multitud de dramaturgos que, sin el genio de sus modelos y sin conocimiento de la escena, lanzaron a ella esas monstruosidades morales, esos cuadros repugnantes en que aparece la maldad engalanada con los atractivos de la poesía, como la tempestad de que habla Juvenal. Y se perdió el verdadero efecto moral y dramático, y la juventud, tan simpática con todo lo que es fuerza y movimiento aunque se encamine al mal, se sedujo con el espectáculo de esos horrores y aplaudía y celebraba, acaso por el infeliz orgullo de aparecer dotada de pasiones fuertes.

Como es natural, siguió nuestro teatro el impulso que le daba el del vecino reino y brotaron a docenas traductores que, por un corto estipendio, se encargaron de españolizar malamente los abortos dramáticos de Francia, dándole a este nuevo género de literatura el nombre de romántico. Grande, aunque momentáneo, fue el efecto que produjo en nuestra escena la aparición de estos dramas cuyas representaciones se sucedían sin interrupción entre los gritos y aclamaciones de la muchedumbre fascinada. Con la revolución política, había venido la revolución intelectual; y el pueblo, dormido y aherrojado por largos años, se despertó al primer impulso y se lanzó por la senda que le ofrecía un medio de halagar sus pasiones, enervando sus generosos instintos.

Como sucede en todas las revoluciones, la invasión del género romántico hizo brotar en nuestro suelo más de un genio dramático, que acaso hubiera permanecido oculto y aprisionado con las trabas del clasicismo: *D. Álvaro*, del Duque de Rivas, *Los amantes de Teruel*, de Hartzenbusch,¹⁰² *El trovador*,

102. Juan Eugenio de Hartzenbusch (Madrid, 1806-1880). Dramaturg que es va donar a conèixer com a adaptador d'obres del Siglo de Oro i, d'acord amb les exigències dels escenaris espanyols de l'època, com a traductor de peces franceses. Va obtenir un gran èxit amb *Los amantes de Teruel* (1837),

de Gutiérrez,¹⁰³ el *Carlos III*, de Zárate,¹⁰⁴ y otras obras dramáticas quedarán siempre como monumentos de esa época de transición, y aunque con los defectos propios de la escuela a que pertenecen, sembrados de pensamientos poéticos y originales y engalanados con toda la pompa de una poesía rica, fecunda y meridional.

A las exageraciones del romanticismo, que de sublimes que parecían fueron convirtiéndose en ridículas y retirándose poco a poco de la escena, ha sucedido el drama histórico o caballescico y la comedia de costumbres, en cuyos géneros sobresalen: Vega,¹⁰⁵ Rubí¹⁰⁶ y Zorrilla.¹⁰⁷

un drama històric sobre un amor tràgic que ja havia esta teatralitzat per autors anteriors, com Tirso de Molina. Va escriure altres drames històrics –entre els quals destaca *La jura de Santa Gadea* (1845) potser la seva obra millor–, comèdies diverses –dues de màgia, *La redoma encantada* (1839) i *Los polvos de la madre Celestina* (1841), van aconseguir un acolliment magnífic del públic durant molts anys– i sarsueles. També va publicar edicions de clàssics espanyols i estudis històrics i crítics.

103. Antonio García Gutiérrez (Chiclana, 1813-Madrid, 1874). Es autor d'*El trovador* (1836), sobre el tema de la venjança, una de les obres inaugurals del romanticisme hispànic. Verdi el va usar com a llibret de la seva òpera homònima. García Gutiérrez va escriure també altres drames històrics –*Sí-món Bocanegra* (1843), *Venganza catalana* (1864)– i diverses comèdies.

104. Antonio Gil y Zárate (El Escorial, 1793-Madrid, 1861). Autor teatral que es va donar a conèixer amb comèdies i drames d'inspiració neoclàssica, però que va obtenir els èxits més notables amb drames històrics romàntics –*Carlos II el Hechizado* (1837), *Guzmán el Bueno* (1842). També va escriure un prestigiós *Manual de literatura* (1843), usat durant molts anys. Altrament, va ser el redactor del pla de reforma de l'ensenyament a Espanya que, el 1845, va aplicar el govern moderat presidit per Ramón María Narváez.

105. Ventura de la Vega (Buenos Aires, 1807-Madrid, 1865). Escriptor romàntic que va destacar com a autor teatral i traductor dramàtic. Va ser deixeble d'Alberto Lista, i amb José de Espronceda i altres escriptors romàntics, va fundar la societat radical Los Numantinos. Passada la primera joventut, va evolucionar cap al liberalisme i el romanticisme conservadors. És autor del drama històric *Don Fernando de Antequera* (1847), de la tragèdia *La muerte de César* (1866), obra ambiciosa en la qual, tardanament, conflueixen neoclassicisme i romanticisme, i sobretot de la comèdia dramàtica *El hombre de mundo* (1845), peça històricament molt important, perquè assenyalava l'inici

¿Pertenece al género romántico o al clásico? Diremos humildemente que, aun cuando en el mundo literario se halla admitida esta división, no la juzgamos acertada ni exacta en lo general. Sólo consideramos clásica a la obra que se sujeta estrictamente a la observancia de las tres unidades, perfecta uniformidad de estilo, no mezclando jamás lo festivo con lo serio y que procura revestirse en las formas externas de la monótona gravedad de la tragedia griega. Y por romántica entendemos la que desprecia totalmente esas mismas reglas, introduciendo el desorden, la anarquía, la inverosimilitud. Y aun así, podría argüírse nos la inexactitud de esta definición con *La vida es sueño* o *La hija del aire*, de Calderón, o *El rey Lear*, *Macbeth* y *Desdémona*,¹⁰⁸ de Shakespeare. El drama novísimo ni es clásico ni romántico: participa de ambas naturalezas, ha tomado lo bello y moral de la primera, la elegancia de formas y razonables licencias a que la segunda le autoriza. Para satisfacer la crítica no necesita seguir humildemente las huellas de Plauto o de Terencio. Dígalo *Guzmán el Bueno*:¹⁰⁹ para conmovier y seducir a los espectadores, no le es preciso recurrir al

del conreu de l'alta comèdia en el teatre espanyol. Va traduir al castellà una gran quantitat de comèdies franceses, sobretot d'Eugène Scribe.

106. Tomás Rodríguez Rubí (Málaga, 1817-Madrid, 1890). Dramaturg romàntic, prestigiós a l'època, autor de drames històrics molt aplaudits *Isabel la Católica* (1843), *Bandera negra* (1844), *El Fénix de los Ingenios* (1853). També és autor de peces d'alta comèdia –*El arte de hacer fortuna* (1845)– i costumistes –*La venta de Cárdenas* (1842).

107. José Zorrilla (Valladolid, 1817-Madrid, 1893). Autor d'un seguit de drames històrics, caracteritzats per la combinació eficaç de lirisme i efectisme teatral, entre els quals destaquen *El zapatero y el rey* (1840-1842), *Traïdor, inconfeso y mártir* (1849) i, sobretot, *Don Juan Tenorio* (1844), sobre el mite de Don Joan, probablement l'èxit més rotund del teatre espanyol de tots els temps. Zorrilla és també autor d'una obra poètica molt àmplia i de *Recuerdos del tiempo viejo* (1880-1882), unes memòries indispensables per conèixer la societat espanyola romàntica i postromàntica.

108. Referència al drama *Othelo* (1604-1605), de William Shakespeare (Stratford on Avon, 1564-1616).

109. Hi ha diverses obres amb aquest títol en la tradició dramàtica espanyola. Pel context, cal deduir que l'articulista fa referència a un drama històric (1842) d'Antonio Gil y Zárate (El Escorial, 1793-Madrid, 1861).

desenfreno de pasiones degradantes ni aun al amor, agente primordial del efecto escénico. Dígalo *Don Fernando de Antequera*.¹¹⁰ Le basta halagar nuestros sentimientos dulces, acomodarse a nuestra inteligente civilización, respetar nuestras creencias religiosas y presentar las pasiones de sus héroes atemperadas por la filantropía y amenidad de nuestras modernas costumbres. La época, sin embargo, en la que nos encontramos es también una época de transición literaria [...] y en la cual se están formando los cimientos de una nueva literatura nacional.

La poesía dramática generalmente hablando, está en decadencia así en nuestro país como en Francia y en Inglaterra, y a ello contribuye la postración en que la han dejado las diferentes fases porque ha pasado durante siglo y medio, las convulsiones políticas que conmueven el globo, la indiferencia de un público que asiste a las representaciones menos para juzgarlas que para distraerse de sus graves cuidados, y esa inmensa turba de autores y críticos que en fraternal hermandad escriben y se alaban, traducen, imitan, desbarran y siembran la escena de malos dramas y los periódicos de versos insulsos y horripilantes.

Al ver tanto ingenio, tanto crítico, tanto poeta imberbe, casi, casi nos vemos obligados a exclamar con Lope de Vega:

O sabe naturaleza,
más que supo en otros tiempos
o muchos que nacen sabios
son porque lo dicen ellos.

110. Drama històric (1847) de Ventura de la Vega (Buenos Aires, 1807-Madrid, 1865).

S[ense]. S[ignar]., «Reflexiones. Sobre la poesía dramática», *El Eco Literario*, 6-V-1849 i 27-V-1849, p. 2-3 i 27 (fragments).

Al dirigir algunas reflexiones sobre la poesía, he preferido a los demás el género dramático, porque en mi concepto es el más útil, y por consiguiente el más acreedor a nuestros esmeros e investigaciones. El poeta épico, el lírico y el epigramático serán enhorabuena la gloria de su siglo, pero nunca podrán ser sus reformadores: esto está reservado al poeta dramático que, enterneciendo el corazón de los que le oyen, le maneja a su antojo y se hace el legislador de su patria, o bien por la mofa y el escarnio destierra los abusos perjudiciales y sustituye en su lugar las virtudes que sin este medio no se enseñarían, o si se enseñaban sería por otro medio menos efectivo y mucho más lento.

Dejando aparte este admirable efecto de la poesía dramática, me ceñiré a probar que las comedias no solamente pueden escribirse en prosa, sino que serán más perfectas así que no en verso, y que las tragedias, ya que no se escriben en prosa, no deben admitir otro que el verso libre; esto es, el endecasílabo sin consonante ni asonante.

Eríjase enhorabuena el poeta épico que escriba en verso, porque él es el que habala. Sean éstos, si lo quieren, así necesarios en la poesía lírica, porque ayudan al canto. Pero al poeta dramático, ¿por qué no le ha de bastar el ser conciso, elocuente y sensible?

[...]

Los caracteres de los personajes que figuran en un drama se marcan principalmente con las palabras: el poeta cómico que desee pintarlos con perfección hará que sus personajes se expresen en aquel lenguaje que usan los hombres para quien escribe... Si es pues preciso, entonces, que el poeta siga paso a paso la naturaleza y que deje que ella sola le dicte la expresión y las palabras, el verso y la rima, o el asonante y consonante serán, si no cosa ridícula, a lo menos inútil y sólo capaz de dismi-

nuir la verdad de los caracteres, y por consiguiente, destruir la ilusión y hacer menos perfecta la comedia.

Cualquiera que haya leído algunas de las muchas que hay escritas, no habrá podido menos de advertir en mil partes la dicción poco natural, sacrificada la verdad de ella al verso, y a las trabas de la rima. Los mejores poetas suministran abundantísimas pruebas de ello.

El verso, como todos saben, no consiste precisamente en un número determinado de sílabas ajustadas a una cierta medida y terminadas en un consonante o asonante, sino que es preciso, además, que tenga aquel giro en el orden y colocación de las palabras que constituye últimamente el lenguaje poético. Sin esta circunstancia, no serán sino versos prosaicos, o por mejor decir, prosa rimada. Sí debe, pues, el poeta cómico hacer que sus actores se expresen de la misma manera que lo hacen los hombres de la sociedad para quien escribe. ¿Cómo es posible que pueda dar a las palabras el giro que exige el verso? Sus versos habrán de ser por precisión prosaicos, y darán al lenguaje de sus dramas, con el continuo golpeo del asonante o consonante, un cierto aire de estudio y de afectación que sólo puede servir a destruir la verdad de él, sin darle nueva gracia, y a disminuir, por consiguiente, el interés del drama, sin que sea jamás capaz de darle mayor perfección.

No pudiendo el verso, aun cuando sea prosaico y semejante en un todo al lenguaje familiar, dar a la comedia perfección ninguna, antes bien quitarle gran parte de la naturalidad y sencillez cómica, debe enteramente desecharse y sustituir en su lugar a la prosa, cuya variedad y libertad hará que el diálogo se asemeje en todo a la naturaleza y al tono familiar, que es el solo que tiene lugar en esos poemas.

Si para comprobación de esto se necesitan ejemplos, compárense entre sí algunos buenos dramas en la parte del lenguaje, escritos en verso, con otros escritos en prosa, y estoy seguro que el convencimiento seguirá al examen.

Me parece que las razones indicadas prueban suficientemente la mayor ventaja y perfección que resultaría a la poesía cómica si, desechando del todo el verso, se escribieran en pro-

sa las comedias. Y si es así, ¿con cuánta más razón no debería hacerse en las tragedias, en donde primitivamente deben reinar las pasiones, cuyo lenguaje tumultuoso no conoce giro ni enlace metódico en la colocación de las palabras, ni orden en el modo de expresarse?

En efecto, tenemos más tragedias que no comedias defectuosas en esta parte; o al menos son de más bulto los defectos de este género en las últimas que en las primeras, y debe ser así. El lenguaje familiar, en medio del desaliño que de suyo reina en él, tiene, no obstante, algún orden y método que lo hace susceptible de la medida rítmica. Pero el lenguaje ininterrumpido e irregular de las pasiones es a veces casi imposible de reducirse a la medida del verso, y al asonante o consonante, sin que se le violente y se le quite por consiguiente aquella verdad, sin la que nada puede significar.

Al lenguaje familiar, si por acomodarlo al verso le quita el poeta aquella sencillez que le caracteriza, aunque afectado, nunca dejará de ser significante. Pero en la tragedia, la afectación en el diálogo lo destruye todo, no hay ni verosimilitud, ni verdad, ni naturaleza, ni expresión, siempre que se quiera dar un giro metódico y concertado al lenguaje con que se manifiestan las pasiones: en la expresión de ellas, lo mismo que constituye el verso destruye, por precisión, toda su esencia, porque el verso camina con el orden que ha prescrito la armonía, y las pasiones no conocen otro que el desorden.

Pero esto, no obstante, como el lenguaje enérgico de las pasiones es siempre noble, pintoresco y poético, no juzgo que el verso sea enteramente ajeno de la tragedia, siempre que se escriban éstas en un metro que reúna en sí la grandeza y majestad con la libertad que caracteriza aquéllas.

[...]

¿Pero cómo será posible desarraigar de nuestras comedias el verso y desechar los consonantes o asonantes en las tragedias, cuando una belleza mal entendida, la preocupación de muchos siglos y el ejemplo de otras naciones abogan en su favor? El verso es un velo que cubre a los ojos de la multitud los defectos de la dicción, y [...] aunque se adviertan impropieda-

des, que sin este recurso serían intolerables. Cualquiera que sepa prescindir del encanto del verso encontrará mil pruebas de lo que digo. Y si algún día llegásemos a poder leer con esta crítica todas las poesías, hallaríamos mil defectos en lo mismo que ahora aprobamos, y nos avergonzaríamos de haber admirado ciertas cosas que llamamos excelentes por no examinarlas de esta manera.

S[ense]. S[ignar]., «Revista crítica», *El Eco Literario*, 13-V-1849, p. 16 (fragments).

El buen gusto y escuela que van caracterizando insensiblemente las producciones dramáticas de los poetas españoles son una garantía de adelantamiento y brillantez a que pueden elevarse por el tiempo. Existe un gusto formado por la generalidad para apreciar debidamente nuestra literatura dramática con preferencia a cualquiera otra, y con ello vemos otra ventaja transcendental que está fundada en la reforma que han obrado el estudio, el influjo de las costumbres y del gusto.

[...]

Ha cesado la especie de maravillosidad que producían los complicados dramas traducidos constantemente del teatro francés en mengua de la literatura española. La dulce y fluida poesía castellana ha prestado reanimación a nuestra escena y las producciones que forman su catálogo son más aceptables, más en armonía con las costumbres y el gusto de la época, más atendidas a las reglas que los optimistas han llamado indispensables y precisas, más verosímiles en la conducción de los accidentes episódicos.

No pretendemos, por ello, negar el mérito que en realidad tengan las obras de teatro francés, porque al hablar así hemos llevado de intento el indicar que al anunciarse una producción en escena que no pertenezca a nuestro repertorio se nota en el público una desconfianza que contrasta con el entusiasmo de otros tiempos, una prevención que le hace cuerdo para juzgar, con entera conciencia y sin deslumbrarse, por el fantástico oropel de sorprendentes impresiones. Tal vez consista todo ello en que las piezas traducidas no sean de las que más honren por su belleza al teatro francés. Pero débase a cualquier circunstancia, ha redundado en beneficio de la literatura nacional, perfeccionada con refinamiento y popularizada para mayor honra del país. En este triunfo notable ha fallado el pú-

blico inteligente con la luz de la razón, del buen gusto y de la filosofía: se ha llegado a conocer la verdad en esta época en que todos discuten la verdad, esa luz de la razón en el debate de los principios.

[...]

[Ramon] L[ÓPEZ]. S[OLER],¹¹¹ «Variedades. Teatro», *El Europeo*, núm. 13, 3-IV-1824, p. 21-28.

Hasta el presente nos hemos abstenido de hablar acerca las composiciones dramáticas de nuestro teatro. Una que otra advertencia, una que otra respetuosa indicación que hayamos hecho sobre la compañía italiana ha llenado un artículo cuyas primeras páginas debían consagrarse al análisis de las piezas españolas, poniendo en claro sus bellezas así como censurando sus monstruosidades. Algunos nos han acusado de poco amor al teatro nacional; otros de que mirábamos a la literatura dramática con desapego o indiferencia, y otros de que la blandura de nuestro carácter nos impedía mojar la pluma en el tintero de Juvenal. Pero, en realidad, por ninguno de estos motivos hemos dejado de hacerlo. Estamos hartos convencidos de la utilidad que produce la representación de una buena pieza para ser

111. Ramon López Soler (Manresa, 1799-Barcelona, 1836). Novel·lista, traductor i periodista, va ser membre de la redacció d'*El Europeo* (1823-1824) i director d'*El Vapor* entre 1833 i 1835. Com a periodista, de vegades va usar el pseudònim Lopecio. Influït pel romanticisme historicista –Chateaubriand, vescomte d'Arincourt i, sobretot, Walter Scott–, va escriure *Los bandos de Castilla o el Caballero del Cisne* (1830), que és la primera novel·la històrica d'autor hispànic, encara que basada en *Ivanhoe*, de Walter Scott. El pròleg, del mateix López Soler, és un veritable manifest romàntic. Usant el pseudònim de Gregorio Pérez de Miranda va publicar, posteriorment, altres novel·les històriques, com *Kar-Osmán o memorias de la casa de Silva* (1832), i alguna d'ambientació contemporània, com *Jaime el Barbudo o la sierra de Crevillente* (1832). Sota el pseudònim de Bachiller Cantaclaro va editar dos volums satírics: *Curso completo de gramática parda* (1833), en prosa, i *Los señores dputados: 400 semblanzas en verso* (1834). També va publicar una adaptació de *Notre-Dame de Paris*, de Victor Hugo, amb el títol *La catedral de Sevilla* (1834). Sobre R. López Soler, v. especialment Juan Ignacio FERRE-RAS, *El triunfo del liberalismo y de la novela histórica (1830-1870)*. Madrid: Taurus, 1976 (Persiles, 94), p. 105-143; Enrique RUBIO CREMADES; M. de los Ángeles AYALA ARACIL, Introducció a Ramón LÓPEZ SOLER, *Jaime el Barbudo o la sierra de Crevillente, Las señoritas de bogaño y las doncellas de antaño*. Sabadell: Caballo-Dragón, 1988 (Los inencontrables, 2).

fundada la acusación de los primeros; harto dedicados a este interesante ramo de literatura para que fuese justo el cargo de los segundos; y harto somos celosos de cuanto pueda difundir la sólida ilustración para que conengamos con la opinión de los terceros. El teatro, segun nuestro sentir, aun no mirándolo en cuanto contribuye a formar el buen gusto, a presentar el language en toda su pureza y a la dicción con el nervio de que es susceptible; siempre será entre los establecimientos importantes el que más llame la atención de los reguladores de la moral pública por la poderosa influencia que tiene en la conservación de las costumbres, en su cultura y en su perfección.

Por lo demas, el verdadero motivo que habíamos tenido para guardar silencio sobre un objeto tan del gusto de todos y que proporciona dilatado campo a un escritor público, ha sido el temor de no acertar en nuestras críticas y de poder darlas el carácter de imparcialidad y de fundamento que sólo debe esperarse de sujetos profundamente versados en nuestra literatura, dotados de aquel fino y delicado tacto que sabe separar el agua del cieno, distinguiendo una pincelada original entre muchas dignas de reprobación, y purificando un hermoso pasaje de algún lunar sólo perceptible a un talento por esencia analizador. Porque es preciso confesarlo: al paso que los rasgos más brillantes y felices embellecen las obras de nuestros autores de comedias, las afean los más clásicos errores y los descuidos más groseros. Golpes sorprendentes de imaginación, argumentos fecundos maravillosamente desenvueltos, caracteres originales y sostenidos, diálogos vigorosos, versos fluidos, blandos y sonoros, se hallan interpolados con escenas ridículas, con asuntos mezquinos, con indecentes caricaturas, con gracias obscenas y chocarreras, con pobre, lánguida y nada armoniosa versificación. Además de esto tenemos distintas especies de comedias: heroicas, de capa y espada, de santos, de figurón, sentimentales, novelescas, y finalmente comedias de verdadero argumento, verdadera marcha y verdadera moral. Y en vista de cuanto llevamos dicho ¿dejará de ser osadía atreverse a analizar las bellezas y los defectos, que se encierren en cada uno de estos géneros para orientar a los lectores sobre su origen, progresos y

estado actual, para indicarles el concepto que deba merecerles cada uno de por sí y para clasificar las piezas que se vayan representando a tenor de estas nociones preliminares? ¿No hay más que examinar detenidamente una comedia teniendo a la vista el género a que pertenece, las costumbres y la ilustración del tiempo en que se escribió, sin despreciar la menor circunstancia de cuantas pudieran contribuir, según la época, en la elección del argumento y en la adopción del estilo? Empresa es ésta que, al paso que pudiera dar margen a que se luciera algún profundo y juicioso literato, la juzgamos muy superior a nuestras fuerzas para poder desempeñarla ni aun con aquel pequeño acierto que se nos pudiera tolerar en gracia del buen deseo y de nuestros pocos años.

Pero como quiera que sea, ya que varios de nuestros lectores nos han manifestado su anhelo de que consagremos uno de los artículos de *El Europeo* a la crítica de las piezas dramáticas españolas que se representen en la escena de esta capital de Cataluña, no omitiremos la oportunidad de poder complacerles, a pesar de que, según hemos tenido ocasión de manifestar, estamos bien penetrados de las dificultades que en sí envuelve tanta empresa. Nos dedicaremos con placer a ensayarnos en semejante crítica con aquellas obras que no sean enteramente indignas de ella, procurando rectificar el gusto de los espectadores, si ya no con la extensión que llevamos indicada, a lo menos en cuanto alcancen nuestras fuerzas, pues también deseamos la perfección de nuestro teatro, y que, desterrando de él las impuras composiciones que le desacreditan y profanan, se empezase a prestar un homenaje algo noble y correspondiente a la musa de la poesía dramática.

Y echando una ojeada sobre nuestros antiguos poetas cómicos, no podemos menos de admirar su abundancia, su facilidad, su invención y las sales del buen decir en que tan felices son, tan naturales y fecundos. Lope de Vega se distingue por la gracia y soltura en el versificar, por la naturalidad del diálogo y por la decencia y nobleza de sus personajes. Sobre todo trata los asuntos amorosos con tal decoro y delicadeza que merece ser considerado en esta parte como un modelo casi inimitable.

Es verdad que en el aglomeramiento de sucesos o lances episódicos, comunmente traídos fuera de sazón, y en el no saber sacar partido del asunto principal cuando podía desenvolverse con el éxito más feliz, nos da la idea de la demasiada precipitación con que escribía y de que se resienten casi todas, o las más de sus comedias; pero es necesario advertir que el arte se hallaba entonces en su infancia, y que, además de no conocerse por esta razón todos los efectos y situaciones teatrales que se podían derivar de un argumento, el público español deseaba la duplicidad de incidentes, de personajes y de fábulas, por lo que dijo de él el mismo Lope:

...no se templa
sino la representan en un acto
hasta el final juicio desde el Génesis.

Pero en cambio de esto, ¡qué versos tan blandos y tan armoniosos!, ¡qué de bellezas deducidas a veces de objetos frívolos y al parecer insípidos!, ¡qué language tan puro! Y aun de cuando en cuando, ¡qué personajes tan noble y hermosamente delineados!

Es preciso convenir, sin embargo, en que al arte dramático ya lo encontramos muy adelantado en Moreto, por lo cual hallamos mucho más placer en la lectura de sus comedias. Aquí se nos presenta un escritor de nuevo carácter: la fábula se desarrolla como por sí misma con inteligencia y maestría, los caracteres son más cómicos, más combinados y más bien descritos, las situaciones más dramáticas, el diálogo más vivo, más lleno de expresión, más vigoroso. Sobresale, en medio de semejantes perfecciones, la fuerza característica y aquella inimitable sal que tantos aplausos ha merecido a este célebre poeta.

Calderón se diferencia de entrambos por la brillantez de sus cuadros y por un language más culto, alambicado y cortésano. Nacido en una época en que la predilección a lo maravilloso tenía deslumbrados a los españoles, trató de dar a la escena un aire mágico y encantador que los sedujera. Aprovechóse para ello de cuanto podía servirle: a sus galanes les revistió de

esplendidez, de sentimientos valientes y generosos, de pñndonor caballeresco; a las damas de urbanidad, de noble altivez, de belleza, de osadía y de cultura; y a los demás personajes distribuyó, igualmente, otras prendas a tenor del papel que habían de representar. El lenguaje que pone en boca de estos sublimados caracteres es musical, sonoro y sorprendente: en la variedad y elegancia de las rimas, en la pompa y majestad de las imágenes, en los complicadísimos enlaces, en las más sutiles combinaciones y agudezas de la espresión, se descubre una fantasía acalorada que, cediendo al genio que le inspira, se ha de abandonar a sí misma. En su fèrvido arrebató, todo le encanta y le transporta, y por esto amalgama, pinta y combina las cosas más estrañas, más distantes y más opuestas. Colocado como en medio del universo y en el centro de las relaciones, pone en movimiento a toda la naturaleza, y cual si aquella alma fogosa no pudiese separar ni clasificar, no descubre en la armonía de los seres sino el secreto de enlazarlos entre sí por medio de las más atrevidas y maravillosas comparaciones. Las estrellas y las flores, el sol y los ojos, el coral y los labios, las lágrimas y las perlas, el metal de la voz y el agradable murmullo de los vientos se cruzan, por decirlo así, y engalanan sus magníficas descripciones, de suerte que, para servirnos de la espresión de un célebre literato de Alemania, se puede decir de sus comedias lo que de los estados de Carlos V, que nunca se ponía el sol en ellos.

Pero es preciso convenir en que ninguno de estos grandes hombres había fijado el verdadero carácter de la comedia española. Parece que estaba reservada a nuestros días la gloria de tan feliz hallazgo. Y a la verdad, no era fácil de vaticinarlo, pues cuando, por haber desaparecido aquellos colosales ingenios y sus más diestros imitadores, se habían apoderado de la escena española talentos adocenados que no llegaban ni a una tolerable medianía y nos iban llenando de producciones mal concebidas, peor dialogadas y pésimamente escritas, no era nada probable que estuviésemos tan cerca de gozar de los verdaderos modelos de nuestra comedia, en los admirables partos de un talento que reuniese a la vez la fluidez de Lope, el artificio

de Calderón, la gracia de Moreto y la profundidad de Molière. Ninguno de nuestros lectores dejará de conocer que hablamos del célebre poeta árcade Inarco Celenio, a quien podíamos llamar justamente el Terencio español.

A pesar de que nuestro teatro puede gloriarse de las producciones con que lo han enriquecido los aplaudidos autores que acabmos de describir, y aun otros muchos que, sin haber sobrepujado a los tres primeros, acaso han llegado a igualarles, estaba inundado de comedias ya originales, ya traducidas, que, sobre ser contrarias al buen gusto y a los preceptos del arte, ni tener ninguna de aquellas cualidades que hacen disimular otros defectos, son de malísima y despreciable moral. Por desgracia, el público ha tomado inclinación a muchas de ellas por cuanto le han acostumbrado a que las viese aparecer sobre la escena, y aunque aquellos sujetos que consideran al teatro como la verdadera escuela de las costumbres no pueden menos de dolerse de semejante propensión, conocen, por otra parte, que faltan los principales recursos para atajarla.

Hemos observado también que aun en aquellas piezas dramáticas en que abunda lo malo y lo bueno, más comunmente que a lo último se tributan aplausos a lo primero. Cuantas veces una espresión fina, una pincelada característica, una frase culta y felizmente colocada no mueve a los espectadores, o cuanto más, a unos pocos que tienen la suficiente dosis de instrucción para penetrarlas, al paso que les agitan y entusiasman las insulsas gracias de un criado que hace el papel de bufón. ¿Y de dónde nace que el público esté tan atrasado que apenas sepa distinguir lo malo de lo mediano, y lo mediano de lo realmente bueno? Primero, de no acostumbrarle a la representación de buenos modelos, y segundo, de no indicarle las bellezas y los defectos de cada uno. A buen seguro que si los papeles públicos analizasen con tino y rigurosa crítica las comedias que se representaran y se procurase, por otro lado, que éstas fuesen bien combinadas y agradablemente escritas, que una gran parte del público se iría ilustrando como por grados, hasta hallarse en la situación de no apreciar sino lo verdaderamente apreciable, y despreciar lo que fuese contrario sin disputa a la decencia y al buen gusto.

Y aun por esto estamos persuadidos de que el dedicamos a hacerlo encierre alguna utilidad, no tanto si se quiere por la confianza que se pueda tener en el desempeño de nuestras censuras como por la consideración de que nuestro ejemplo anime a algun escritor a mezclarse en este asunto, ya combatiendo errores en que podamos incurrir, ya haciéndonos notar bellezas o descuidos que no hayamos tenido presentes, o ya, finalmente, por el placer de escribir sobre un objeto que inspira parcialidades a muchos, celo y satisfacción a otros, ganas de lucirse a algunos, e interés y curiosidad a todos. Púrguese nuestro teatro de las comedias de hambres y de pestes, de las de moros y cristianos, de las de Valladares,¹¹² Comella,¹¹³ Fermín del Rey¹¹⁴ y otros semejantes autores; destiérrense para siempre de él las que tienen por argumento la vida de algun santo, en mengua del decoro y de la veneración que se debe a los asuntos religiosos; arrincónese esa multitud de insípidas traducciones, que a manera de una funesta plaga, ha venido a inundar nuestra literatura dramática; purifíquese de los autos, sainetes y demás obras monstruosas e intolerables, y quedémonos en hora buena con lo más selecto de Lope, de Moreto, de Rojas,¹¹⁵ de Tir-

112. Antonio Valladares y Sotomayor (Madrid, 1740-cap a 1820). Dramaturg prolífic, és autor de traduccions i versions nombroses i de més de cent peces originals, algunes de les quals van obtenir un èxit notable –com la comèdia *El vinatero de Madrid* (1784). També va publicar una extensa col·lecció de textos inèdits d'escriptors espanyols.

113. Lluçia Francesc Comella (Vic, 1751-Madrid, 1812). Dramaturg prolífic, va escriure en castellà obres, sovint d'argument atrabiliari, dels gèneres més diversos. Va obtenir un cert èxit, però Moratín el va ridiculitzar a *La comedia nueva* (1792), i des de llavors, i durant molt anys, va ser considerat per gran part de la crítica teatral espanyola com el model del mal gust.

114. Fermín del Rey (?-?). Autor de l'últim quart del segle XVIII que va aconseguir èxits notables de públic amb sàinets, comèdies i algun melodrama.

115. Francisco de Rojas Zorrilla (Toledo, 1607-Madrid, 1648). Va ser un dels dramaturgs de la cort de Felip IV, i sovint es va veure implicat en controvèrsies violentes per l'estrena d'alguna de les seves obres o com a conseqüència dels certàmens poètics en què participava. L'obra dramàtica de Rojas, a part de les col·laboracions amb Calderón, Vélez de Guevara, Mira de Amescua i algun altre, consta de setanta peces, una desena llarga d'autos sacramentals i dos entremesos. En aquesta producció tan àmplia, hi sobresur-

so de Molina, de Calderón, de Solís,¹¹⁶ de Iriarte, de Moratín y de algunos otros que han caminado también por la senda del acierto. Sobre todo, las del último, que todas pueden llamarse escogidas, hacen tal honor y aumentan de tal suerte el crédito de las musas castellanas que, difícilmente, ninguna nación, extranjera se lo atreverá a disputar.

A propósito no hemos hablado de la tragedia por creernos muy inferiores en ella. Aun los pocos modelos regulares que en este género poseemos ofrecen en medio de situaciones muy dramáticas, de lenguaje enérgico y sublime, de sentencias expresadas con gravedad, soltura y osadía, lunares algo reparables, que es de esperar se eviten en lo sucesivo. Acaso en el Sr. Cienfuegos perdimos el ingenio que hubiera llegado a ser el padre de la tragedia española, y en el Sr. Quintana, que tan fundadas esperanzas nos hizo concebir con su *Pelayo*, hemos perdido igualmente quien hubiera podido sucederle, desde que, satisfecho de los aplausos que le mereció esta pieza, se despidió al parecer para siempre de Melpómene. Asimismo recelamos que haya abandonado a esta melancólica musa un ingenio barcelonés, cuyas primeras composiciones nos daban una ventajosa idea de sus talentos trágicos y hacían esperar otras con que enriquecer la galería, tan escasamente provista, de nuestras tragedias originales.

ten les figures de les dones venjadors dels seu propi honor i els *figurones*, personatges grotescos a l'entorn dels quals giren les denominades *comedias de figurón*. El mateix Rojas va reunir el seu teatre en dues col·leccions d'obres publicades el 1640 i el 1644, respectivament. Cal destacar *García del Castañar* i *Casarse por vengarse*, entre les peces tràgiques, i *Entre bobos anda el juego* –imitada per Molière i Paul Scarron–, *Don Lucas del Cigarral*, *Obligados y ofendidos* i *Lo que son mujeres*, entre les comèdies.

116. Antonio Solís y Rivadeneira (Alcalá de Henares, 1610-Madrid, 1686). Historiador –autor de la voluminosa, documentada i entusiasta *Historia de la conquista de México* (1684)–, poeta –el volum pòstum *Poesías varias, sagradas y profanas* (1892) recull una part important de la seva poesia– i sobretot dramaturg de producció abundant, en la qual destaquen comèdies com *Triumphos de amor y fortuna*, *El alcázar del secreto*, *La gitanilla de Madrid* i, especialment, *El amor al uso*, que va ser imitada per Paul Scarron en *L'amour à la mode*.

S[ense]. S[ignar],¹¹⁷ «Teatro español», *El Vapor*, 22-III-1834, p. 3.

Acércase ya el día de que se abran los coliseos en justo obsequio de la festividad pascual. Volveremos pues a dedicar algunos ratos al análisis de las composiciones españolas, de aquéllas especialmente que, perteneciendo a remotas épocas, necesitan de cierta clasificación y comentario. El temor de no acertar en tales juicios, de no ataviarles con la erudición y el criterio que indispensablemente reclaman, ha entorpecido quizás el curso de nuestra pluma, por mucho que tenga que agradecer a la generosidad o a la indulgencia. El teatro antiguo español es una especie de archivo desordenado e inconexo, para cuya clasificación sería necesario aquel delicadísimo tacto que sabe separar el agua del cieno, distinguir una pincelada fina entre muchas dignas de reprobación, y purificar alguna escena de mérito de lunares sólo perceptibles a un ingenio por esencia analítico. Porque es fuerza confesar que, al paso que los lances más agudos embellecen nuestras antiguas comedias, aféanlas clásicos errores e imperdonables descuidos. Argumentos robustos maravillosamente desenvueltos, caracteres enérgicos, diálogos vigorosos, fluidas y sonoras rimas, pinceladas, en fin, originalmente fantásticas encuéntranse como hacinadas con pasajes ridículos, pobres caricaturas, chocarreros chistes, lánguida y descolorida versificación. Añádase a esto las varias especies de comedias que componen nuestra riqueza teatral: heroicas, de moros y cristianos, de capa y espada, de santos, de figurón, novelescas, plañideras y las que se recomiendan por su regularidad terenciana y su moral halagüeña y pura. Y en vista de esto, ¿no merece indulgencia del que se dedica al análisis de las bellezas y defectos que encierra cada una de estas especies,

117. Tot i que aquest article va aparèixer sense signatura, l'autor n'és, sens dubte, Ramon López Soler, aleshores director d'*El Vapor*, que en presenta una versió revisada de la publicada deu anys abans en *El Europeo*.

y aspira a dar una idea de su origen y progresos? ¿No hay más que examinar detenidamente una comedia, teniendo a la vista la clase a que pertenece, los usos e ilustración del tiempo en que se escribía, o indicando tal cual leve circunstancia de las que pudieron contribuir en la elección del argumento y el vigor más o menos filosófico del estilo? Empresa es, por cierto, que al paso que pudiera dar margen a formar el crédito del hombre más oscuro, la juzgamos muy superior a nuestras fuerzas para siquiera desempeñarla con aquel esmero que se nos podría tolerar en gracia del buen deseo y de la precipitación de estos artículos.

Por lo demás, sin embargo del talento dramático de Moratín, y los que se han dedicado a escribir según sus principios, carecemos de un teatro moderno y fúndase todavía nuestra vanagloria en el antiguo. Y no se tome a injuria de los beneméritos ingenios que cada día lo enriquecen, sino a que nuestras comedias actuales o son meras traducciones de los teatros italiano y francés, o aproxímanse de tal suerte a ellas que apenas forman una clase especial digna de reflejar los usos, ridiculeces y virtudes de un pueblo culto.

No hay duda en que más es defecto de la época que del escritor; pero cabe cierta originalidad todavía en el modo de hablar, dialogar y sentir, felizmente indicada en alguna de las composiciones del Sr. Bretón de los Herreros. De consiguiente, recomendaremos el estudio de nuestro teatro antiguo a los jóvenes que con tanto acierto se dedican a la carrera dramática: dirémosles que prefieran la inventiva a la imitación, el examen de nuestros poetas clásicos al de los que florecen y descuellan en París no tan capaces de formar entre nosotros un autor original, si bien harto ricos de novedad y vehemencia para estraviar su imaginación.

Porque echando una ojeada sobre nuestros autores clásicos, admiramos siempre su abundancia, su vis cómica, su flexibilidad de pincel. Distínguese Lope de Vega en la soltura de la versificación y el decoro de los personajes. Las damas, sobre todo, merecen a su pluma cierto delineamiento puro, cierta templanza de afectos que las viste de gracia, delicadeza y pun-

donor. Es cierto que se resienten sus comedias de la sobrada precipitación con que las escribía, pero hallábase el arte en su infancia, y además de no conocerse todos los efectos de una situación teatral, deseaba el público la complicación de la fábula y la duplicidad de los lances, frenesí que hizo decir al mismo Lope:

...no se templa
Si no la representan en un acto
Hasta el final juicio desde el Génesis.

Tirso de Molina es mas festivo y travieso, más propio para una edad algo desenvuelta y sensual. Olvídase, empero, la liviandad de sus damas y la osadía de sus galanes, al oír las maliciosas ocurrencias, los sabrosos chistes de su musa anacreóntica y picaril.

Diferénciase Calderon de ambos por la copia de luz que derraman sus composiciones, y el lenguaje artificioso y culto que las realza. Nacido en una época en que deslumbraba a los españoles la predilección por lo maravilloso, quiso dar a la escena un aire correspondiente a esta gala nacional. Dotó a los galanes de cortesanía y generosidad, de varonil entusiasmo y caballeresco pundonor; a las damas de urbanidad, altives y cultura, y a los demás personajes, de prendas que gradualmente correspondiesen al brio de estos sublimados caracteres. El lenguaje que pone en su boca es sonoro y rotundo, flexible para retratar los afectos más sentidos, los ímpetus más vagos de la imaginación. Descúbrese en la variedad y elegancia de las rimas, en la pompa y elevacion de las imágenes, en las agudezas y caprichos de la espresión, una fantasía ardentísima, incapaz de moderarse en los límites que el arte prescribió. Todo la sorprende, todo la exalta, y amalgama y combina las cosas más distantes y opuestas. Colocándose en medio del universo, recorre de una ojeada la naturaleza toda, y cual si sintiese la irresistible inspiracion de la trípode délfica, revélanos la armónica correspondencia de los seres y el secreto de enlazarlos entre sí por medio de audaces y maravillosos símiles. Las estrellas y las flores, el sol y los ojos, las lágrimas y las perlas, el coral y los la-

bios, el sonido de la voz y el murmullo de los vientos dan cuerpo a su metafísica, atavían sus descripciones, hacen razonable la espresión de un celebre literato alemán de que puede decirse de sus comedias lo que de los estados de Carlos V, que «en ellos nunca se ponía el sol».

En estos autores, y sobre todo en Moreto, el verdadero rival de Calderon, es fuerza buscar los originales tintes que pueden todavía aplicarse a nuestras composiciones modernas. Sin ellos, por regulares y combinadas que fuesen, saldrán tibios reflejos de más o menos diestra imitación. Largas épocas han corrido desde que pudo lisonjearse España de autores que tanto prometen a su célebre teatro, y sería por lo mismo de desear que, tomando sólo lo clásico de los extranjeros, detenidamente estudiásemos lo original y lo agudo de los nacionales.

L[uis]. L[amarca].,¹¹⁸ «Teatro. *La mojigata*», *El Fénix*, 20-VI-1847, p. 391-392 (fragment).

Por fin, al cabo de largos años, hemos visto en el teatro una comedia de Moratín, hecho que puede ya mirarse como un acontecimiento, según son raras las veces que se verifica.

Cuando Molière escribía sus escelentes comedias, burlábase de nosotros un crítico francés diciendo que en España cualquier coplero tenía licencia para presentar en la escena los disparates más groseros, hasta encerrar años enteros en el solo espacio de un día; de manera que el personaje que era niño en el primer acto, apareciese ya barbado en el último. Con estos insultos nos pagaba el bueno de Boileau el haber suministrado argumentos y planes para sus dramas a los primeros poetas franceses, sin escluir al gran Corneille y al mismo Molière. Mas algunos paisanos suyos parece se hayan encargado en nuestros días de vengar de tamaña injuria a la escena española. Y lo han realizado, en verdad, cumplidamente; porque sólo haciéndolo de propósito podrían haberse escrito tantos y tan estupendos desatinos como ha abortado en los últimos años, y sigue abortando cada día, la desenfrenada imaginación de los dramáticos franceses, aun aquellos que ocupan más eminente lugar en la república de las letras.

118. Lluís Lamarca i Morata (Torrent, 1793-1850). Periodista i publicista que va ser col·laborador dels diaris valencians *El Turia* (1833-1836) i *La Verdad* (1836-1838) i de la revista *El Fénix* (1844-1849). Va editar diversos opuscles, com *Noticia histórica de la conquista de Valencia* (1838), *Ensayo de un diccionario valenciano-castellano* (1839), *El teatro en Valencia desde su origen hasta nuestros días* (1840) i *Valencia antigua* (1848). Va traduir al castellà Washington Irving –*Cuentos de la Alhambra* (1833)–, Buffon –*El Buffon de los niños o historia natural abreviada de los cuadrúpedos, aves, anfibios, insectos...* (1834) i el vescomte d'Arincourt –*El renegado o el triunfo de la fe* (1842). Sobre L. Lamarca, v. especialment, Josep Ramon SANCHIS ALFONSO, estudi biogràfic a Luis LAMARCA MORATA, *Obra Completa*. Torrent: Ajuntament de Torrent, 2000.

Con que, señor Despréaux,¹¹⁹ quedamos pagados, y démonos todos por buenos.

Lò malo es que el aluviòn de dramas patibularios, donde el estupro y el adulterio están a la orden del día, el suicidio es un medio cómodo de libertarse el hombre de los remordimientos de su conciencia, se hace ostentoso alarde de las liviandades de las reinas, se presentan de relieve los delitos, y aun las simples debilidades de los príncipes, y se acumulan, en fin, todos los absurdos dramáticos que puede crear una imaginación febril; no pudiendo contenerse en el recinto de los teatros de París, ha salvado la valla de los Pirineos y ha venido a inundar también los de Madrid, y de allí los demás de la Península. Y aun fortuna si, tal vez, los han vestido a la española las plumas de Bretón, de Vega, de Gil y Zárate, o algùn otro de los genios privilegiados que, entre el estruendo de las armas, han dado en este siglo noble testimonio de que todavía respira entre nosotros la musa de Lope y de Calderón.

Tan espantables comediones fue natural que hiciesen fortuna en una época en que el pueblo español, acostumbrado a los horrores de una guerra civil encarnizada, familiarizado con escenas vandálicas, abrevado de sangre y destrucción, tenia embotada la sensibilidad, y sólo podía moverse por impresiones fuertes y extraordinarias. Entonces le parecía sublime que un magnate descendiese a la condición de verdugo, para tener el gusto de decapitar en la plaza pública a su propia esposa; que una reina se complaciese en ir quitando la vida a sus amantes; que entre ellos asesinase a uno de sus hijos y, al fin, fuese ella también asesinada por el otro. Y parecíale, en fin, el último esfuerzo de la humana inteligencia el llegar a poner una escena en el empíreo, y que en ella permita la Virgen que un ángel se vuelva mujer y sea, en la tierra, la esposa de un malvado.

Ocupada, pues, la escena española por estos delirios, se fueron olvidando los dramas arreglados a los preceptos de Horacio y de Terencio, y también decayeron los que, si bien escri-

119. Referència a Nicolas Boileau (París, 1636-1711), autor de la importantíssima *Art poétique* (1674), anomenat sovint Boileau-Despréaux.

tos con mayor libertad, no se cimentaban sobre las bases del terror, de la maravilla o del crimen, minero favorito y exclusivo que explotaban los modernos abastecedores de nuestro teatro. Y dicho se está, por lo mismo, cuál debió ser la suerte de Morero, de Alarcón,¹²⁰ de Cañizares¹²¹ y demás autores españoles, de quienes los franceses imparciales se confesaban discípulos un siglo atrás, diciendo que la verdadera cuna de su escena había sido el teatro español, del cual habían tomado los principales argumentos sus autores trágicos y cómicos.

Arrinconados quedaron, pues, los padres de nuestra escena, y natural fue también que el olvido fuese mayor con respecto a los dramas que, como escritos con mas sujeción a las reglas del arte, estaban reducidos a la «imitación de un suceso, por medio del cual resultan puestos en ridículo los vicios y errores comunes en la sociedad, y recomendada por consiguiente la verdad y la virtud». Esto son las comedias del insigne poeta D. Leandro Fernández de Moratín, que con laudable celo se empeñó a fines del siglo último y primeros años del presente en sostener el teatro español, que amenazaba derribarse a los repetidos embates del mal gusto que dirigían las malhadadas musas de los Comellas, los Zavalas¹²² y los

120. No s'ha de confondre aquest autor amb el novel·lista vuitcentista Pedro Antonio de Alarcón (Guadix, 1833-Valdemoro, 1891). Es tracta de Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza (Taxco, Mèxic, cap a 1580-Madrid, 1639). Encara que no va ser un veritable professional de la literatura dramàtica, Ruiz de Alarcón és un dels autors d'expressió més equilibrada i formalment perfecta del teatre del Siglo de Oro espanyol. Tot i que va obtenir alguns èxits notables, la seva obra no va ser ben rebuda en els cercles literaris i teatrals madrilenys de l'època, alhora que la deformitat física provocava la burla rimada d'escriptors com Francisco de Quevedo. Entre les seves peces destaquen *Las paredes oyen*, *Ganar amigos* i, sobretot, *La verdad sospechosa*, que potser van tenir influència sobre autors tan diferents com Racine i Goldoni.

121. José de Cañizares y Suárez de Toledo (Madrid, 1678-1750). Dramaturg d'inspiració calderoniana –*Las cuentas del Gran Capitán* (1715), *A cual mejor, confesado o confesor* (1747), *El picarillo en España y señor de la Gran Canaria* (1747)– i adaptador al gust setcentista de peces del Siglo de Oro.

122. Gaspar Zavala y Zamora (Aranda de Duero, 1762-Madrid, cap a 1824). Autor dramàtic que va obtenir un èxit considerable de públic amb

Moncines.¹²³ Y no fue mucho, por tanto, que el nombre de *Inarco Celenio* desapareciese de nuestros repertorios dramáticos, y que llegaran a encontrarse actores españoles que no hubiesen oído hablar de *El sí de las niñas*. Por eso dijimos arriba que la representación de *La mojigata* podía mirarse como un acontecimiento. Celebraremos mucho que estos ejemplares se repitan con los demás dramas del Molière español [...]

Valencia, 15 de Junio de 1847

comèdies heroïques i comèdies sentimentals –que, en certa mesura, anuncien el romanticisme. També va redactar un pla de reforma dels teatres –una qüestió molt present en la vida política i cultural de l'època–, però mai no va ser aprovat.

123. Luis Antonio José Moncín (?-1801?). Dramaturg que va gaudir d'una gran acceptació popular durant l'últim quart del segle XVIII. És autor d'una producció molt extensa –més de cent peces, entre comèdies i sainets–, i diversos escriptors neoclàssics i il·lustrats el consideraven un dels responsables del predomini en els escenaris espanyols d'allò que consideraven mal gust.

3. SOBRE LES PRECEPTIVES

Antonio RIBOT Y FONTSERÉ, *Emancipación literaria. Didáctica*.
Barcelona: Imprenta de Oliva, 1837, p. 44-247 (fragments).

Lección última

Algunas condiciones del drama y objeto de la epopeya

¿Reglas me pides? No las hay, Lorenzo,
Aquí acabó el maestro; no más reglas.
¿Las que los sabios que han pasado hicieron
Los sabios que han venido las desprecian?
¡Y qué! ¿Será preciso sujetarme
A seguir siempre las usadas huellas
De mis predecesores? ¿Es el drama
Como el pecado que heredamos de Eva?
¿Será preciso establecer mi casa
En los chiribitiles de una iglesia,
Sólo por no apartarme del ejemplo
De mis jesucritísimas abuelas?
No ya más servitud: siga en buena hora
Los gastados carriles que quiera,
Que yo ya no me empolvo la peluca,
Ni uso casaca de algodón y seda.
¿Tal vez creyeron nuestros doctos padres
Un código legar a los poetas

Donde se consignasen los derechos
De las generaciones venideras?
¿Faltas a la unidad de tiempo? ¡Ay triste!
Que el tribunal antiguo te condena
A seiscientos silbidos... ¿Ignorabas
Que es esto un sacrilegio en la comedia?
¿A la unidad de lugar faltas? «¡Hola!
Esto es ya demasiado; es una afrenta,
Es engañar al público, es un crimen
De lesa poesía... ¡Fuera! ¡Fuera!
En un acto un jardín, en el que sigue
Salón corto la escena nos presenta,
Y en el tercero... ¡Vaya! Es insufrible:
Una cárcel oscura con dos rejas.
La acción dura seis años... ¡Poetastro!
¿Y no hay quien te remiende la cabeza?
¿Y esto pasa en teatros? Por mi vida,
Que esto es envejecer en la luneta».
Así clamaba un clásico: el vecino,
Mareado de sus ascos y sus penas,
Manifestó la angustia que le daba
Un moscardón colgado de la oreja.
Aquí empezó el diálogo. Sin duda
Que dos exasperadas verduleras,
Armadas del impúdico zapato,
Más moderadas son en sus refriegas.
«¿Conque es fuerza callar? ¿Conque es preciso
Mirar las musas de la madre Iberia
Desdoradas así? Bien se conoce
Que vuesa señoría no es poeta.
—No lo soy, no señor; ni es mi deseo
Comprar con mis talentos mi miseria;
Pero he pagado como V. la entrada:
A aquel que no le gusta que no venga.
—¡Que no venga! Es verdad... Pero ¿es posible
Que se divierta V. con una pieza
Sin unidades de lugar y tiempo,

Que así las leyes todas atropella?
-¿Qué leyes? ¿Qué unidades?... Señor mío,
Hábleme V. lenguaje que lo entienda.
-¿Pero no lo ve V.? Sale primero
La viuda de Jumelas, que lamenta
La muerte de su esposo malogrado,
Y a los seis años otra vez lo encuentra.
¿Seis años hace que está V. en el teatro?
-No señor, no hace mas que una hora y media.
-Pues aquí está la falta. -¡Qué demonios!
No observé semejante menudencia.
¿Y qué me importa a mí? Cuando he venido
Sabía que iba a ver una comedia;
Que aquel que hace de rey, no es rey; que el otro
Es hijo de una viuda muy modesta
Que habita tercer cuarto de mi casa,
Y no es hijo del duque de Angulema.
Sé también que estos ricos bastidores
Que el aspecto de un bosque me presentan,
No son bosques, ni pinos, ni naranjos;
Tal vez son de cartón, tal vez de tela...
En fin sé que aquí todo es figurado;
Y así como este bosque me embelesa
Y un instante mi espíritu seduce
Volviendo realidades las quimeras,
También me engaña el tiempo, y me figuro
Que en el espacio solo de hora y media
He seguido seis años sin dejarla
A la llorosa viuda de Jumelas.
Yo lloro si ella llora, y cuando veo
Que se descubre, en fin, la estratagema
Y le devuelven su perdido esposo,
Mi pecho se dilata y se contenta.
¿Pues qué quiere V. más en el teatro
Que una pieza cual ésta, que interesa,
Y no digo a mi sólo, a literatos?
Siempre está lleno el patio y la cazuela.

Si esta misma función la dan mañana,
No la dejo escapar, vuelo por ella. [...]»
[...]
¿Qué más, Lorenzo, el público desea
Que una pieza que guste? ¿Qué le importa
Que haya en el drama reglas o no reglas?
Lejos de mí la absurda tolerancia
De soportar demonios a docenas,
Y llenar el proscenio de fantasmas,
Como si fuese mágica linterna:
Ni a los paletos embobar pretendo,
Ni asustar a los niños; ni es mi idea
Hacer hundir las tablas, remedando
Los fieros terremotos de Orihuela.
Nada de magias, de hechiceros nada.
Las escenas del mundo son escenas
Que no envuelven milagros, y así mismo
Bien pueden ofrecerse en las comedias.
Tal vez en medio del amargo llanto
Que verterá una esposa plañidera
Estrechando el cadáver de su esposo,
Un tropel de mendigos en la puerta
Se reirá a sus solas, y con ellos
Se reirá también la concurrencia.
Llora la tierna viuda inconsolable
Porque ha perdido su adorada prenda.
Y rien los mendigos, que el difunto
Cuatrocientos ducados de su herencia
Legó para los pobres... ¡Qué algazara!
Hoy mismo irán a hacer una merienda.
Esto es, Lorenzo, lo que pasa; y esto,
Rabien los clasiquistas cuanto quieran,
Risa arrancará y lágrimas, y a todos
Sujetará el intento del poeta.
Nunca es incompatible ni es absurdo
Lo que naturaleza nos enseña;
Copiémosla y no más, que solamente

Ella es original, ella maestra
Pinta al hombre cual es: duro, terrible;
Que al desgraciado jugador se vea
Hundiéndose las uñas en la frente,
Maldiciendo el influjo de su estrella.
Míralo bien, contéplalo; a sus solas
Con sus gestos horribles te revela
La rabia y el furor que le devora;
Figúrate ser él: grita y blasfema
Cuando en tus dramas retratarle intentes...
Escribe. Dictará naturaleza.
Para causar esta impresión terrible
No basta que el suceso nos refieras;
Es fuerza presenciar los accidentes
Y verlos desplegados en la escena.
No nos cuentes que Tisbe desgraciada
Por el mismo que amaba ha sido muerta;
Veamos el puñal del asesino
Lucir cerca la víctima; la diestra
Veamos levantarse enfurecida
Amagando su seno; que se vea
El hórrido temblor de la venganza,
Y el poder del amor, y la nobleza
De la infelice Tisbe, y, si es posible,
Que al abrirse el acero su carrera
Dentro del corazón, se oiga el crujido
De la carne rasgándose a la fuerza.
Contempla a cuantos miran: todos, todos
El crudo acero detener intentan;
Tímido el rostro las mujeres vuelven
Para no ver escena tan sangrienta.
Y aquellos que hacen gala de insensibles
Y de encerrar un corazón de piedra,
Hoy en vano las lágrimas ocultan,
Que a pesar suyo sus mejillas riegan.
Si nos cuentas el lance, ni veremos
La mano de Rodolfo como tiembla

Al llegar a la víctima; tampoco
La frente que se frunce, ni las cejas
Que se enarcan ceñudas, ni los dientes
Que crujen y rechinan con violencia.
La narración los ánimos enfría
Y a los espectadores desalienta.
Nada de relaciones en los dramas
Si llanto o risa promover intentas.

Procura conferir a las personas
Un carácter visible con que puedan
Las unas de las otras distinguirse,
Y que hasta el fin del drama lo sostengan.
Macías siempre se presenta amando;
Cuando oculta su tez con la visera,
Se lo manda el amor; cuando descubre
El alterado rostro, amor lo ordena.
Ama quejoso, y orgulloso ama,
Y sañudo también, y hasta en la negra
Mansión de su rival le ha conducido
De amor son sus suspiros y sus quejas.
Solamente la cárcel le es horrible
Porque no está su Elvira; Elvira llega...
Ya es feliz, ya su suerte no trocara
Con el más venturoso de la tierra.
Siempre ha vivido amando; los aceros
Que asesinarle deben ya le cercan;
Lucha lleno de amor, sucumbe, cae,
Y son de amor sus voces postrimeras.
Es fuerza que en el drama gradualmente
Progresando la acción se desenvuelva,
Y que sin ser forzados los sucesos
Ni el más perito adivinarlos pueda.
Aquí la maestría: preparado
El desenlace de antemano, suelta
Las hebras que los lances enmarañan,
Y debes desnudarlas sin romperlas.

Haz este desenredo de tal suerte,
Que enlazada no dejes ni una hebra;
Que los espectadores no se digan:
«¿Y la pobre doncella cómo queda?»
Que no suceda lo que un día he visto,
Que llevando esta falta una comedia,
Después del acto último no pocos
Aguardaban otro acto que viniera.
[...]

Comentarios

Lección VI

Algunas condiciones del drama y objeto de la epopeya

1. Ninguna parte de la literatura experimenta como el drama tan continuas vicisitudes. Órgano fiel del espíritu de todas las épocas y de todos los pueblos, no puede producir efectos trascendentales sin acomodarse a las sensaciones que dominan. De aquí se infiere cuán errados van los clásicos, queriendo sujetar el drama a leyes inmutables como las de Dios, y cuán absurdo es pretender que lo que gustaba a los hombres de otros tiempos deba todavía hallar un eco favorable en la sociedad actual.

Cualquier paso que dé la literatura lo debe a una innovación. El espíritu del hombre, naturalmente activo y creador, no puede persistir eternamente encadenado a las doctrinas de sus mayores; sino que es fuerza que, examinando las distintas faces del universo, conozca que sus abuelos no las han percibido todas, y que por consiguiente aún falta mucho que añadir a los más brillantes raciocinios de las épocas que le precedieron. No parece sino que los resortes de la literatura se cansan y se gastan con el tiempo. Por esto es un absurdo pretender que la generación de hoy esté contenta con los mismos sistemas de la generación pasada. ¿Dónde estarían los progresos de una ciencia

cualquiera, si persistiese todavía del mismo modo que primitivamente fue establecida?

Una ojeada superficial sobre las ciencias más abstractas, una simple ojeada sobre la política, sobre la religión, sobre la astronomía, nos enseña desde luego las revoluciones y cambios que han sufrido, y manifiesta evidentemente el descontento de los hombres obligados a permanecer bajo su imperio. Si con la continua agitación de los tiempos no se hubiesen modificado las primitivas doctrinas, los filósofos más ilustrados del siglo XIX creerían todavía que el poder de un gobernante procede directamente de la Divinidad; que los delirios de la quiromancia están apoyados sobre las bases de la *Biblia* y sobre los más hermosos pasajes del *Éxodo*; que el sol se mueve alrededor de la tierra, y que la influencia de la luna modifica en un todo el porvenir de los hombres y el destino de las naciones.

A pesar de las revueltas que han destruido en un instante los progresos de muchos siglos; a pesar de la superstición de aquellos que creen ciegamente los errores si los ven confirmados por el criterio de la antigüedad, el entendimiento del hombre ha seguido su marcha con bizarría, y la ilustración ha cundido con más o menos brillo por todos los ángulos del universo. En vano una mano de hierro ha pesado sobre todas las cabezas para detener el vuelo de la imaginación; en vano una religión adulterada se ha valido de la fuerza para entronizar sus dogmas sobre los espíritus crédulos y fanatizados, temiendo con razón que la brillante luz de una nueva filosofía podría arrebatarse sus más entusiasmados apóstoles: el genio del hombre, libre por naturaleza, rompe todas las cadenas que le agobian para manifestarse tan grande como es.

No seré yo el que diga que las obras de nuestros padres son el alma de la literatura. Pero tampoco aconsejaré a los poetas del siglo XIX que las arrinconen abyectas lejos de su librería. Sé bien que en literatura lo que es bueno es robusto, y conserva siempre un átomo de vida para resistir, aunque débilmente, a los esfuerzos de la regeneración social: menos exclusivista y más indulgente que los doctrinarios, admiro las bellezas de Moratín aunque me disguste su escuela.

Sin embargo, el drama es el que admite menos transacciones. La tragedia y la comedia clásica tiritan del frío de la vejez en la portada del Parnaso, sin que haya una mano compasiva que les suministre una gota de cordial para retardar su último suspiro. A pesar de todas las preocupaciones añejas que sostienen en las manos de Melpómene este puñal de veinte y cinco siglos, harto embotado ya para que el excárneo brazo de una mujer caduca pueda hacerlo penetrante, el siglo XIX ha dado una convulsión espantosa, y los antirrevolucionarios, sin poderse rehacer, han quedado ahogados en su carril lleno de lodo. También los atractivos de Talía moza han desaparecido, y las arrugas de su rostro no han hecho olvidar que, en otro tiempo, había sido graciosa.

Una alma grande debía venir para ponerse al frente de la revolución y romper nuestras cadenas. Calderón abrió su tumba, y la venerable sombra nos señaló con el dedo una senda más espaciosa y trillada que la de sus adversarios. El insigne poeta conserva todavía sus antiguas fuerzas, y nada ha perdido de sus rozagantes formas. El sol de la época actual calienta su corazón y se presenta tan joven ahora como a los veinte años, con los cabellos negros, y sin ofrecer en su cutis la roedura de un solo gusano. Su brazo poderoso hizo trizas las tres decantadas unidades, y el ingenio, libre ya de sus trabas, elevó su vuelo cerca del sol, en todas partes y por todas direcciones. Se oyó luego un prolongado y estertoroso suspiro, y era la vieja escuela que acababa de vivir. Ahora la escasa luz de una lámpara ilumina los restos de Molière y de Moratín.

La sombra de Shakespeare ha agitado también la Inglaterra. Víctor Hugo y Alejandro Dumas han variado la fisonomía del teatro francés, y el *Don Álvaro*, de Saavedra, y *El trovador*, del joven Gutiérrez, apenas han llegado al proscenio han deshojado los laureles que llenaban de orgullo a los doctrinarios. La impresión que han causado las composiciones de estos privilegiados espíritus no ha sido una línea débil trazada en un plano, que es borrada con el frote de una segunda sensación; sino una huella profunda que ha penetrado hasta la última fibra de los corazones más obtusos. Los más obsti-

nados clasiquistas no se han dado todavía por vencidos; sin embargo, al traves de sus risotadas violentas y de sus mofas sacrílegas, se escapa un dolor profundo que señala el triunfo del romanticismo.

Confiesen ya su vencimiento: desde ahora cada cartel que anuncie una pieza romántica ahogará una pulsación de sus arterias, y cada palmoreo que se tribute al drama moderno sonará en sus oídos como una campanada funeral. No pretendan significar que el romanticismo es el desvío de la imaginación, la anarquía de la literatura. No confundan a Saavedra con Comella, al *Trovador* con *El convidado de piedra*.¹²⁴ Acciones grandes pero posibles, cuadros patéticos pero naturales, los contempla el siglo XIX, enredados, es cierto, con complicación, pero desenlazados con facilidad y maestría. El poeta sondea el corazón del hombre, y al leer sus pasiones desenfrenadas le abre el sendero del crimen donde naturalmente se ve conducido...: a su extremo eleva el patíbulo. Con todo, el camino era cubierto de flores, y algunos laureles disfrazaron el cadalso. Éste es «el drama de impresiones terribles», éste es *El jugador*,¹²⁵ la *Catalina Howard*,¹²⁶ el *Ricardo Darlington*.¹²⁷ El clasicismo escribe la moral con débiles tintas, el romanticismo la graba con caracteres indelebles.

«El grande abismo –dice el acreditado autor de las *Misceláneas dióglotas*–¹²⁸ que separa la escuela moderna de la antigua es que en ésta se presenta en escena una vida ideal de pura convención, al paso que aquélla pone en juego la vida real con sus excesos, sus desórdenes, sus vicios, sus costumbres estragadas y

124. Referència a l'obra *El burlador de Sevilla o el convidado de piedra*, de Tirso de Molina (Madrid, 1571-Sòria, 1648).

125. Referència al melodrama *Trente ans ou la vie d'un joueur* (1827), de Victor Ducange (La Haia, 1783-París, 1833).

126. Referència al drama *Catherine Howard* (1834), d'Alexandre Dumas (Villiers-Cotterêts, 1802-Puys, 1870).

127. Referència al drama *Richard Darlington* (1834), d'Alexandre Dumas (Villiers-Cotterêts, 1802-Puys, 1870).

128. Referència a Josep Andreu i Fontcuberta, que va usar el pseudònim J. Andrew de Covert-Spring.

sus crímenes. Pero a esta vida real, a veces hedionda y asquerosa, debe acompañar una idea moralizadora, al lado de «lo que es» ha de ponerse «lo que debiera ser», de cuyo contraste aprenderemos a ser buenos o a corregirnos. Pero si no se llena esta condición, a fin de que la imagen de nuestros defectos no sea para nosotros un ejemplo de depravación infame, es indispensable que una catástrofe terrible venga a advertir al espectador que separarse de la virtud no será jamás el medio de ser feliz.

[...]

Manuel MILÀ Y FONTANALS,¹²⁹ *Compendio del arte poética*. Barcelona: Imprenta de D. J. M. de Grau, 1844, p. 134-138.¹³⁰

Artículo segundo

De las dos escuelas dramáticas

P. ¿En qué se cifran los diversos principios de los partidarios de la tragedia arreglada y de los del drama libre o histórico?

R. 1.º En la diferente inteligencia de la unidad de acción. 2.º En la admisión de las llamadas unidades de lugar y tiempo. 3.º En la elección de asunto. 4.º En la introducción de perso-

129. Manuel Milà i Fontanals (Vilafranca del Penedès, 1818-1884). Historiador de la literatura, crític i poeta, és uns dels intel·lectuals hispànics del segle XIX més rellevants. De jove va adoptar una posició clarament romàntica i liberal avançada, però, a conseqüència de les turbulències socials de l'època, a l'entorn de 1840 va evolucionar cap a posicions romàntiques i liberals molt moderades, conservadores. Aquesta evolució va ser determinant en la caracterització definitiva del romanticisme català i de la Renaixença, per la influència que Milà va exercir sobre un grup d'intel·lectuals notables format per Pau Piferrer, Joan Illas i Vidal, Josep Sol i Padrís, Josep Llausàs, Joaquim Rubió i Ors i altres, un cop aquests homes van haver superat un període d'efervescència progressista. Com a historiador de la literatura i crític es va mostrar sempre com un positivista rigorós, segons els models de les escoles francesa i alemanya, encara que filosòficament es va mantenir sempre fidel a un idealisme temperat i defensiu. La seva obra d'estudis és molt extensa, i en podem destacar: *Compendio de arte poética* (1844), que cal interpretar com una resposta a *Emancipación literaria ...*, de Ribot i Fontserè; *Principios de estética* (1866), que va ampliar en les edicions de 1874 i 1877; *Observaciones sobre la poesía popular* (1855), que presentava una selecció de cançons que va quedar molt ampliada en *Romancerillo catalán* (1882); *Ressenya històrica i crítica dels antics poetes catalans* (1865); *De los trovadores en España* (1861) i *De la poesía heroico-popular castellana* (1874). La seva activitat investigadora i docent, va crear una escola d'historiadors i crítics, entre els quals cal esmentar figures tan importants en la cultura hispànica de l'últim terç del segle XIX i les primeres dècades del XX com Antoni Rubió i Lluch i Marcelino Menéndez Pelayo. D'altra part, Milà va ser un dels impulsors de la reinstauració dels Jocs Florals (1859), en la primera convocatòria dels quals va ser

najes subalternos. 5.º En la esposición. 6.º En los caracteres. 7.º En el color histórico, y 8.º En la mezcla de lo trágico y cómico.

1.º Los partidarios de la tragedia que se llama arreglada se ciñen a un solo hecho que desarrollan detenidamente con los incidentes que lo precipitan o se oponen a su ejecución. Los de la escuela histórica suelen abrazar en sus dramas una serie de hechos encadenados y sujetos a una acción principal sin desviarse tampoco de la unidad de sentimientos e intención poética, sin faltar a la esencial unidad de impresión. Pintarán, por ejemplo, los primeros a un tirano en los últimos días de su existencia, cuando ya se ciernen sobre su cabeza la justicia y la venganza y cuando su último crimen (cuya ejecución retardan o impelen varias circunstancias accesorias y aun el combate entre sus propias pasiones y su interesada prudencia), es la señal de su inevitable caída. Por el contrario, en su obra maestra, el gran trágico moderno nos da a conocer los orígenes de la ambición en el débil corazón de Macbeth; nos da muestra halagada por las predicciones de las tres magas y escitada por los siniestros consejos de su pérfida esposa; presenta en seguida los horribles pormenores del asesinato del monarca; el temor sucediendo al remordimiento y dictando nuevos crímenes; la turbación mental de los usurpadores, la consternación del pueblo. Finalmente como en una morada celeste, nace la restauración de la raza

president del consistori. Pel que fa a la seva poesia, més aviat escassa, és d'inspiració popular –*La font de Na Melior* (1843)– o èpica –*La cançó del pres Bernat*– i sempre d'una gran perfecció formal. Va traduir al castellà Horaci, Dante, Shakespeare, Schlegel, Walter Scott, Manzoni i altres escriptors. Va col·laborar amb freqüència a la premsa, sobretot a les pàgines del *Diario de Barcelona*. Sobre M. Milà i Fontanals, v. especialment Manuel JORBA, *Manuel Milà i Fontanals en la seva època: trajectòria ideològica i professional*. Barcelona: Curial, 1984 (Biblioteca de Cultura Catalana, 54); *L'obra crítica i erudita de Manuel Milà i Fontanals*. Barcelona: Curial: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1989 (Textos i estudis de cultura catalana, 17); *Manuel Milà i Fontanals, crític literari*. Barcelona: Curial: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1991 (Textos i estudis de cultura catalana, 23).

130. Obra recollida, també, en Manuel MILÀ y FONTANALS, *Obras completas, I*. Barcelona: Librería de Álvaro Verdaguer, 1888, p. 357-503.

legítima en la corte de un rey santo; Macduff da cumplimiento a las equívocas profecías, venga la muerte de su familia, y el hijo de Duncan sube al trono de Escocia.

2.º Por la llamada unidad de tiempo entienden los preceptistas la necesidad de reducir la acción dramática al espacio de veinte y cuatro horas y la fundan en que, según ellos, concentra la acción, obliga a echar mano de medios más dramáticos y a presentar un conjunto más compacto, y sobre todo en que la verosimilitud no permite suponer transcurridos muchos días durante un espectáculo de dos o tres horas. Los de contrario parecer sostienen que, traspasado este límite natural, no hay razón para detenerse en un día, dos, una semana, un mes; y añaden que es preferible obligar al entendimiento del espectador a una tan fácil abstracción como la de suponer transcurrido algún tiempo, que el rechazar muy buenos argumentos dramáticos que no consienten tal unidad, hacer obrar los hombres y la naturaleza con imposible rapidez, precipitar los acontecimientos, forzar las pasiones humanas a seguir un falso camino y sustituir a una verdadera acción dramática un compuesto de intrigas, casualidades y equivocaciones, cuando no un diálogo yerto y pesado.

En la misma razón de verosimilitud, va fundada la unidad de lugar, la cual embaraza sumamente al poeta y le fuerza a presentar en una misma sala, plaza & c., de un modo forzado y antinatural, cien diferentes acciones y razonamientos; baste citar el ejemplo de la conspiración tramada en la antecámara del tirano, absurdo común a no pocas tragedias regulares. Los partidarios de la libertad dramática sostienen que no es su capricho, sino la naturaleza del argumento, lo que les obliga a cambiar la escena y que los que la quieren inmóvil se fundan en la falsa suposición del que el espectador se cree transportado a este o aquel lugar desde el principio del espectáculo, cuando no esta ilusión quimérica, sino la viva y enérgica representación de las pasiones y actos humanos, escitan sus simpatías y mueven su corazón. No puede a lo menos dudarse que no hay el menor inconveniente en que de acto a acto cambie la decoración o lugar de la escena.

3.º Por lo que hace a la elección de asuntos prefieren los primeros los que transmite la historia griega y romana como más imponentes y majestuosos, y más susceptibles de recibir las formas que en la ejecución de sus obras se imponen. Los sostenedores del drama libre los toman por lo general de la historia moderna, creyendo que no pueden los espectadores sentir mayor embeleso que el que les causará ver elevadas a la dignidad poética y relacionadas con escenas en que se interesan la fantasía y el corazón las costumbres de sus antepasados, las traiciones de su país y sus recuerdos personales y patrióticos.

4.º La tragedia admite pocas veces otro personaje subalterno que el confidente, quien no tiene otro oficio que prestar atención y un interés pasivo a las pláticas con que el héroe o la heroína descubre su interior, más que a él, al público. El drama, empero, admite los necesarios al completo desarrollo de la acción, animados todos por sus propios motivos o intereses enlazados con aquella más o menos directamente.

5.º Los compositores de tragedias enteran por lo regular a los espectadores de los antecedentes de la acción por medio de un largo relato en que un personaje dice a otro lo que éste ya sabe o lo que aquél [illegible] no tiene interés en revelar. En el drama histórico se suele explicar el estado de la acción por los primeros incidentes y acciones que ella misma ocasiona.

6.º Más bien que caracteres, más bien que hombres enamorados, enojados pintan las tragedias alegorías de amor, odio & c., es decir, pasiones personificadas. Los dramas históricos se esfuerzan en retratar hombres tales como la historia nos indica, como la observación nos ofrece, en quienes la nativa originalidad de carácter se halla alterada o secundada por los rastos que en ella han dejado los opuestos acaecimientos de la vida. A este ser ya viviente y orgánico viene a inflamar y a turbar la pasión que el poeta le atribuye.

7.º Los compositores de tragedias arregladas ponen en boca de todos sus personajes un lenguaje abstracto, filosófico y pomposo, sin atención a la condición, a la época, ni a la patria, al par que los de opuestos principios se empeñan en presentar en el estilo y con el conjunto de cada uno de sus dramas un

traslado instructivo y animado del estilo, de las maneras, de los errores, de las creencias, virtudes y supersticiones de una época histórica.

8.º La tragedia regular requiere una elevación de estilo constantemente sostenida, sea quien fuere el que habla, ya se ocupe en cosas fútiles, ya en negocios de vida o muerte; mas el drama histórico admite un habla fácil y familiar, cuando no lo rechaza la situación. Y aquí se ofrece una diversidad de opinión entre los varios partidarios de la escuela histórica, cuya mayor parte admite la mezcla de lo cómico con lo trágico como llena de verdad y fecunda en bellos contrastes, mientras algunos la proscriben por nociva a la unidad de impresión.

P. ¿Como inclinado a los principios del drama histórico, aprobará V. cuantos se han escrito bajo su influencia?

R. De ninguna manera. El drama histórico, cuyos caracteres acabamos de oponer, con la mayor brevedad posible, a los de la tragedia arreglada, es el practicado por los Shakespeare y los Schiller y legislado por los Schlegel y los Manzoni, no el que con su nombre o con otro cualquiera se complace en acumular escenas escandalosas, diviniza las más viles pasiones, predica las funestas doctrinas del fatalismo, forma una ciencia y un código de la desesperación y se empeña en desterrar dos virtudes sin las cuales no puede existir felicidad entre los hombres: el arrepentimiento y la resignación.

Josep COLL I VEHÍ,¹³¹ *Elementos de literatura*. Madrid: Rivadeneira, 1856, p. 266-299 (fragments).

Capítulo III

Poesía dramática

I. Del drama en general

417

Las composiciones dramáticas se designan con el nombre general de *drama*, y los nombres especiales de tragedia, comedia, tragicomedia, etc., de que se hablará en su lugar respectivo.

El nombre comedia se emplea también en castellano y en las demás lenguas modernas en el sentido lato de la voz drama. Nuestras comedias recorren casi todos los géneros dramáticos, y en el lenguaje vulgar decimos que vamos a la comedia, para dar a entender que vamos al teatro.

131. Josep Coll i Vehí (Girona, 1823-1876). Professor de retòrica a l'ensenyament mitjà, va ocupar la càtedra corresponent a l'institut de San Isidro, de Madrid, i després, al de Barcelona. Liberal progressista en la joventut, va col·laborar en les revistes romàntiques i liberals barcelonines *El Genio*, *El Constitucional* i *El Àngel Exterminador* i al moderat *Diario de Barcelona*. A partir de 1861, coincidint amb el retorn a Catalunya des de Madrid, Coll i Vehí va evolucionar ràpidament cap a postures liberals conservadores i va reforçar la seva presència a les pàgines del *Diario de Barcelona*. Com a columnista a la premsa, li són coneguts els pseudònims Garibay i Bonifacio. Va escriure, influït pel pensament estètic de Manuel Milà i Fontanals, diversos manuals de preceptiva literària, destinats a l'ensenyament mitjà, que destaquen per la claredat i l'ordre rigorosos amb què l'autor exposa els conceptes del romanticisme acadèmic. Entre les seves obres, cal destacar *Elementos de literatura* (1856), *Diálogos literarios* (1886) i *La sátira provenzal* (1861) —un estudi sobre el sirventès trobadoresc.

El drama es, sin disputa alguna, el género poético que más directa influencia ejerce en el espíritu y costumbres de un país. Donde no alcanzan las leyes, alcanzan la moral y la religión, y el poeta dramático, según Schiller, debe convertirse en su más digno interprete. El cuidado con que los legisladores y moralistas han mirado siempre el teatro, las mismas acaloradas contiendas a que ha dado lugar su conveniencia o inconveniencia, son la prueba más palpable de que no debe considerarse como una diversión indiferente, y de que un gobierno civilizado no puede abandonarle al capricho del fallo popular, recusando una tutela que una obligación sagrada le impone.

[...]

Se dijo que el drama era la representación de una acción: el gesto, la declamación, el aparato escénico, junto con la palabra, son los medios de expresión de que dispone el poeta. Tan esencial es la representación en el drama que uno de los más profundos escritores modernos dice que las obras dramáticas no deberían imprimirse, porque, en su concepto, de este modo se evitarían muchos defectos en que incurren los autores por acordarse demasiado del lector y del crítico, sin tener en cuenta las exigencias de la escena y del público. Pero nunca debe echarse en olvido que el drama se dirige al entendimiento y al corazón, y no a los sentidos. Las decoraciones, los trajes, el aparato escénico en general, la propiedad de la representación, no son más que medios subordinados a la concepción poética. Desde el momento en que, abusando de estos medios, se les concede una importancia desmesurada, el arte se materializa y se degrada.

[...]

El placer de la representación dramática, independientemente del que nos produce la belleza artística de la obra, es

efecto principalmente de la natural inclinación a remedar y ver remedados a nuestros semejantes; inclinación que se manifiesta de un modo extraordinario en el niño y en todas las personas de imaginación muy exaltada. Hay otra razón para que guste más la representación de una obra que la simple lectura; las impresiones son más vivas, y el espíritu no necesita hacer ningún esfuerzo de atención y concentración.

[...]

423

La voz drama encierra la idea de acción: lo que más contribuye a que una obra sea verdaderamente dramática y propia para la representación es la mucha vida, la animada lucha de encontradas pasiones, de intereses y fines opuestos; que dé lugar a situaciones complicadas e interesantes, en que los personajes puedan ejercer su actividad y revelar enérgicamente su carácter; que agite vivamente el corazón y excite la curiosidad del espectador, haciéndole desear el desenlace o el restablecimiento de la armonía perturbada.

[...]

424

El objeto del drama es el hombre, es decir, la representación de sus cualidades morales, de sus pasiones, de sus virtudes y vicios, de sus defectos y ridiculeces. «El drama –dice Guillermo Schlegel– nos presenta el cuadro de la vida embellecido; la elección de los momentos más penetrantes y decisivos del destino de la humanidad».

El drama se encierra en un espacio mucho más limitado que la epopeya. No abraza la vida entera de un pueblo, con su riquísima variedad de incidentes; no expone sus creencias religiosas por medio del maravilloso; no canta las glorias nacionales; sino que se limita a reunir un pequeño número de circunstancias, en medio de las cuales los personajes se encaminan directamente a su fin, dando ocasión a descorrer los más re-

cónditos pliegues del corazón humano, y a descubrir los móviles de las acciones.

425

El fin del arte dramático es, dice Madama Staël, «conmover el alma, ennobleciéndola.» El drama, como todos los poemas, debe presentar la belleza ideal. No todo lo característico puede admitirse en el teatro, como supone Víctor Hugo, si no se quiere dar franca entrada a los cuadros repugnantes y a los caracteres extravagantemente originales, de que tanto se ha abusado en nuestros tiempos.

[...]

1. *Acción dramática*

427

La palabra acción se aplica con más propiedad al drama que a la epopeya. En la epopeya se refiere un acontecimiento de la historia, en el que, según se dijo, quedan como absorbidas las individualidades. En el drama hay acción verdaderamente dicha, y lo que en ella resalta es la personalidad. La acción del drama debe aparecer como un producto de los designios de los personajes y los esfuerzos de su voluntad, como la manifestación de su carácter moral, como la realización de sus ideas y sentimientos. Las circunstancias exteriores no tienen, por consiguiente, la misma importancia que en la epopeya. La expresión íntima del sentimiento encerrado en el alma tampoco tiene la misma importancia que en la poesía lírica: ambos elementos se modifican y combinan. Por esto se dijo que la poesía dramática era a la vez objetiva y subjetiva.

El sentimiento y la pasión, para tener un carácter dramático, es preciso que se manifiesten por medio de la acción. La acción, por otra parte, no debe seguir el curso fatal de los acontecimientos ni conservar su independencia, como se verifica en la epopeya: sólo será dramática en cuanto tenga relación íntima con las intenciones y pasiones de los personajes.

La acción del drama debe ser verosímil, una, íntegra e interesante.

a) Verosimilitud

La verosimilitud del drama no consiste en que la representación llegue a confundirse con la realidad, porque si esto fuese posible, el placer trágico se convertiría en un tormento insostenible, y una prosa rastrera acabaría por invadir el campo de la poesía. La verdad poética no debe fundarse en un frío cálculo de probabilidades: basta que el poeta consiga abstraernos de lo que nos rodea, haciendo que vuele agradablemente nuestra imaginación por los embellecidos espacios del mundo ideal. En una obra dramática la verdad misma puede dejar de ser verosímil.

La representación es, sin embargo, más exigente que la lectura: el poeta se halla más sujeto al mundo material, la imaginación del espectador está como esclavizada a los sentidos, y ésta es la razón por que carecerían de verdad poética en el drama muchas ficciones admisibles en cualquier otro poema, y porque, al tratar del drama, se hace especial mérito de la verosimilitud, o verdad poética, cualidad esencial en todo poema.

b) Unidad

Además de la unidad de acción, exigen algunos preceptistas las llamadas unidades de lugar y tiempo, por considerarlas enlazadas con la primera. Boileau explica cómo deben entenderse estas unidades, prescribiendo que «un solo hecho llevado a efecto en un lugar y en un día tenga lleno el teatro hasta el fin».

Unidad de acción. La unidad de la acción dramática debe ser más estricta, o por lo menos más perceptible que la de la epopeya; pues así lo requieren la naturaleza de los argumentos dramáticos, la menor extensión de la obra y la circunstancia de estar destinada a la representación.

[...]

Ninguna escuela ha creído que pudiese prescindirse de la unidad de acción; pero, así en la teoría como en la práctica, la denominada escuela romántica ha tolerado en el drama mayor número de incidentes, más complicación en la intriga y más variedad de caracteres.[...] La acción dramática debe ser mucho más sencilla que la acción del poema épico.

La divergencia en el modo de considerar la unidad de acción las escuelas clásica y romántica no es tanta como parece. Muchas veces, en el fondo, se ha disputado más bien de la sencillez que de la verdadera unidad.

[...]

Unidad de tiempo. No todos entienden de la misma manera la unidad de tiempo. No falta quien haya pretendido que no podía traspasarse el tiempo real de la representación. Aristóteles observa que la tragedia «procura lo más que se puede estar bajo de un período de sol, o exceder poco» (Cap. V). De estas sencillas palabras dedujeron Boileau y su escuela el riguroso y absoluto precepto de que la acción teatral no podía durar más de veinte y cuatro horas. Corneille, que experimentó prácticamente lo arbitrario de esta regla, dijo que no tendría ningún escrúpulo en prolongar el tiempo de la acción seis horas más, afirmando últimamente que lo mejor sería omitir toda circunstancia que pudiese recordar la idea del tiempo transcurrido. Si Corneille concede treinta horas, ¿por qué no conceder cuarenta?, ¿por qué no cincuenta?

434

La continua presencia del coro en la escena antigua parece que debía exigir imprescindiblemente la unidad de tiempo. A pesar de esto, no siempre se sujetaron a ella, como vulgarmente se cree, los más célebres poetas del teatro griego.

[...]

435

Si la unidad de tiempo no tiene otro fundamento que la verosimilitud, desde el momento que el poeta logra vencer esta dificultad, produciendo una completa ilusión en el ánimo del espectador, debe considerarse libre de la esclavitud del precepto. Los que interpretan de un modo tan mezquino la ilusión teatral, no difieren tanto como parece de los que juzgan absurdo que los personajes de la ópera se desesperen y mueran cantando.

[...]

437

Conociendo La Harpe que la pretendida verosimilitud no bastaba para justificar el riguroso principio de la unidad de tiempo, se esforzó inútilmente en demostrar que sin la unidad de tiempo no podía conservarse la de acción, ni dar a los caracteres la fijeza correspondiente. No hay duda que cuanto más distantes están los hechos entre sí, más difícil será la unidad de acción. Pero debe notarse que no depende ésta de la mayor o menor proximidad de los hechos, sino de su relación íntima, de su dirección a un resultado final, y que así como puede reunir estas condiciones un conjunto de hechos transcurridos durante un año, asimismo es posible que carezcan absolutamente de coherencia y de unidad los transcurridos en el espacio de una hora.

[...]

Unidad de lugar. Ni Aristóteles ni Horacio dicen una palabra de la unidad de lugar. En Grecia, a pesar de que parecían exigirla indispensablemente la forma de los teatros, la continua presencia del coro y la misma sencillez del argumento, no fue siempre observada.

[...]

Las inverosimilitudes de que ha sido causa la unidad de lugar son todavía mayores que las debidas a la unidad de tiempo. Los más íntimos secretos revelados en la plaza pública, las conspiraciones fraguadas en el mismo palacio del tirano, las puertas de los más encumbrados salones abiertas a mendigos y asesinos, las entradas y salidas inmotivadas, y otros defectos por el mismo estilo, de que se hallan plagadas las obras de los autores de más nota, sin exceptuar el gran Racine, son debidas exclusivamente al precepto de la unidad de lugar.

[...]

Resumiendo lo dicho, creemos que el tiempo y lugar de la acción no debe determinarlos ninguna regla establecida *a priori*, sino las verdaderas exigencias del argumento. Cuanto más sencillo sea el argumento, exigirá naturalmente menos tiempo y menos decoraciones. No creemos que en este punto deban ponerse más límites que la sencillez y el carácter ideal, que ha de predominar siempre en el drama.

[...]

c) Integridad

La acción del drama, lo mismo que la de la epopeya, ha de ser íntegra, y constar, por lo tanto, de exposición, nudo y desenlace.

La exposición dramática debe ser activa. Entretejiéndola con los hechos mismos e intercalándola en el diálogo, y no por medio de extensas narraciones, es como debe enterarse al espectador de las causas de la acción, y de todo lo necesario para su inteligencia, así como de los designios y situación respectiva de los personajes.

[...]

444

El nudo en el drama es más estrecho que en la epopeya, la lucha de pasiones y obstáculos más animada, la acción debe precipitarse a su término con rapidez siempre creciente. Es defectuoso en el drama todo lo que no influya en la situación de los personajes, contribuyendo muy directamente a la pintura de los caracteres y al desenvolvimiento de la acción: los incidentes y digresiones poéticas, que sólo sirven para prolongar y embellecer la obra, deben excluirse completamente, o cuando menos, deben economizarse muchísimo.

Los cambios repentinos en la situación de los personajes se llaman peripecias, y éstas se verifican o por reconocimiento, como en el *Edipo*,¹³² o por el natural desenvolvimiento de los sucesos, como en el *Macbeth*,¹³³ o por cambio de voluntad en los personajes, como en el *Cinna*.¹³⁴

445

El desenlace contiene esencialmente una peripecia. Cuanto más repentino e inesperado sea el cambio de situación, cuanto mayores sean las dificultades de la intriga y la incertidumbre y zozobra del espectador, mejor será el desenlace y más intensa la impresión de terror o alegría que deje en el ánimo. Un de-

132. Referència a la tragèdia *Èdip rei* (cap a 425 a. de C.), de Sòfocles (Colonos, 497-Atenes, 405 a. de C.).

133. Referència a la tragèdia (cap a 1606) de William Shakespeare (Stratford on Avon, 1564-1616).

134. Referència a la tragèdia (1642) de Pierre Corneille (Rouen, 1606-París, 1684).

senlace previsto y fijado de antemano, como en la epopeya, sería impropio del drama. Pero téngase presente que la menor inverosimilitud en el desenlace es una falta de la mayor trascendencia.

[...]

d) Interés

446

No puede desenvolverse en el drama, como en la epopeya, el cuadro completo de la civilización de un país; pero tampoco se debe hacer gala de sentimientos exóticos ni excéntricos. El interés que inspire la acción del drama, tanto por razón de los afectos que excite, como por las simpatías que inspiren los personajes, como por las situaciones, ha de ser más personal, más vivo que el de la acción épica. No se lograría este objeto si en los designios y en los caracteres de los personajes no se viesen reflejados los intereses generales del hombre, y las verdades más sustanciales. Dando preferencia al interés que depende de circunstancias transitorias y locales, se granjean ciertos autores un aplauso tan estrepitoso como efímero.

[...]

2. Personajes

447

El número de personajes es mucho menor en el drama que en la epopeya. [...] Limitátese solamente a los pocos caracteres necesarios para el determinado fin del drama. La escuela clásica, siguiendo las huellas del teatro antiguo, admite muy pocos personajes, a diferencia de la escuela romántica, que los ha empleado muchas veces con toda la prodigalidad que consienten las necesidades de la representación. En el drama es esencial la unidad de personaje o la existencia del protagonista.

[...]

No puede desenvolverse en los caracteres dramáticos la riqueza de cualidades propia de los caracteres épicos, ya porque el estrecho círculo en que está encerrado el drama no consiente tan variada copia de incidentes y situaciones como la epopeya, ya porque los personajes dramáticos obran en virtud de sus designios individuales. Sus pasiones y sus caracteres se desenvuelven con mas energía; son más activos, su acción es más concentrada. No debe incurrirse por esto en la defectuosa generalidad de los héroes de la tragedia francesa, quienes, en su mayor número, no son más que frías y abstractas personificaciones de virtudes y vicios. La moderna escuela romántica, por huir de este defecto, ha incurrido en el vicio opuesto, de atender con exceso a la singularidad de carácter, o de conceder demasiada importancia a las cualidades accidentales y destituidas de significación.

[...]

A consecuencia de lo dicho, al paso que en el carácter dramático se exige una fisonomía individual, deberán constituir su fondo las grandes pasiones, los grandes resortes de la voluntad humana; el celo religioso, el patriotismo, el amor conyugal, la ternura paternal, la piedad filial, etc. En el drama histórico se hallarán indirectamente personificados los partidos políticos, las sectas religiosas, las ideas dominantes; pero sin incurrir nunca en la frialdad de la alegoría.

[...]

3. *Plan, estilo y versificación*

En cuanto a la extensión material, la del drama debe ser mucho menor que la de la epopeya. Así lo reclaman la naturaleza intrínseca del argumento, su menor grandiosidad, su mayor sencillez, y sobre todo, las exigencias de la representación. [...] Hay que acomodarse también a los usos y al gusto del pueblo para quien se escribe. El español, el italiano o el francés no

sufrirían con paciencia en sus teatros los interminables dramas ingleses o alemanes.

[...]

451

Las composiciones dramáticas se dividen en partes, llamadas actos, y en el drama español jornadas. Entre uno y otro acto se suspende la representación, dándose el nombre de intermedio tanto al tiempo en que la representación está suspensa como a la música o baile que se ejecuta para distraer el ánimo del espectador. Algunos autores modernos, por evitar una extensión excesiva, o por otras exigencias de la representación, dividen algunos actos en otros actos o partes inferiores, denominados cuadros.

[...]

452

El número de actos no debe deducirse de ninguna regla establecida de antemano, sino de la naturaleza misma de la acción. En el teatro griego la representación era continua, y no puede decirse que en él hubiese distinción de actos, a menos de considerar como tales los dramas pertenecientes a una trilogía. El teatro latino, tanto en la comedia como en la tragedia, observó la división en cinco actos, tan terminantemente prescrita por Horacio:

*Neve minor, neu sit quinto productior actu
Fabula quae posci vult et spectata reponi.*

En el teatro español prevaleció la distribución en tres jornadas.

[...]

453

En punto a la respectiva extensión de los actos, debe procurarse toda la igualdad posible, para que de este modo tenga

la obra una forma más artística. Un acto muy corto, después de otros muy extensos, parece defraudar las esperanzas del espectador, y deja en el ánimo una impresión altamente desagradable. La extensión de los actos ha de guardar también relación con la extensión total de la obra.

454

Todo acto debe encerrar en sí mismo una especie de acción secundaria, con exposición, nudo y desenlace, y ofrecer, por lo tanto, un interés siempre creciente. El desenlace será parcial. Al paso que motive la suspensión del espectáculo, ha de contener el germen de nuevas dificultades, comunicando ardiente incentivo a la curiosidad en vez de satisfacerla completamente.
[...]

455

Llámanse escenas las distintas partes de un acto, señaladas por la entrada o salida de uno o más actores. Cada escena debe formar un todo regular e influir en el curso de la acción, y en la situación respectiva de los personajes. Ni en cuanto al número ni en cuanto a la extensión de las escenas puede darse regla fija. Sin embargo, las continuas entradas y salidas de los personajes, además de la confusión que introducirían, darían a la obra un carácter truncado y ridículo.

456

Otra regla no menos importante es la de que ninguna entrada o salida aparezca inmotivada. Damos esta regla de un modo negativo, porque no se crea que siempre deban expresarse directamente los motivos de las entradas o salidas. Basta que el espectador halle natural la aparición o desaparición del personaje, y no violenta y dispuesta con el único fin de servir al poeta.
[...]

Díjose en otro lugar que la forma de la elocución verdaderamente dramática era la dialogada. Sin embargo, puesto que al través de la acción externa debe aparecer el corazón humano como verdadero objeto del drama, por una especie de licencia poética se ha dado cabida a los monólogos y a los apartes, por medio de los cuales descubren los personajes las luchas interiores de su corazón, sus afectos más íntimos, y los hondos secretos que el hombre, según la expresión de Shakespeare, quisiera ocultar a su propia conciencia. El monólogo, propio del estado en que el alma se halla muy concentrada o absorta, tiende decididamente al lirismo. Los monólogos y apartes muy extensos deben evitarse, como opuestos al precipitado curso del drama.

[...]

La necesidad obliga también a introducir en el diálogo breves y sencillas narraciones y alguna que otra descripción; pero no pueden ser muy extensas, porque entorpecen la acción y entibian el interés. No siempre supieron librarse de este defecto nuestros más célebres escritores dramáticos.

[...]

El diálogo dramático por excelencia es el vivo, cortado, en que se retratan los continuos cambios de situación, que corre precipitándose y animándose, a medida que se aumenta el interés y crece el ardor de las pasiones.

[...]

Nada sería más insoportable en el teatro que la amplitud y pompa del estilo épico. Las comparaciones extensas, la perífrasis, todo lo que presenta un carácter de digresión, en una pa-

labra, todo lo que no tenga una importancia muy directa para retratar enérgicamente la situación y el carácter de los personajes, todo lo que no esté intrínsecamente relacionado con el fin del drama, debe quedar excluido sin remedio. También serían impropios del drama los frecuentes raptos líricos y los caprichosos juegos de la imaginación. El estilo dramático debe ser animado como el diálogo, lleno de perspicuidad, sencillo y conciso, y sobre todo, muy propio de las situaciones y de los personajes, y por consecuencia, muy característico.

La escuela clásica, con pretensiones de imitar o perfeccionar a los griegos, a los maestros del mundo en materia de estilo, inventó, principalmente para la tragedia, un estilo hinchado, frío y convencional, que afea las obras de los primeros dramaturgos franceses. Nuestros escritores, por otra parte, adolecen de una exuberancia de imaginación y de ingenio que admira y agrada muchas veces, pero que destruye la claridad del pensamiento y que sofoca el calor de los afectos bajo el peso de las metáforas, alegorías y equivoquillos. Otros escritores, por evitar estos extremos, han incurrido en la vulgaridad de la prosa, con la que tan fácilmente se confunde la naturalidad, sobre todo en la comedia. Schiller, exceptuando alguna de sus primeras composiciones, es el autor que ha sabido entreverar con más acierto la verdadera naturalidad con la nobleza, con la profundidad de la pasión, con la verdadera poesía. Excusado es recordar que fueron sus modelos Esquilo y Sófocles, y que Shakespeare fue el libro de su juventud y de su vida.

463

No obstante de que algunos dramas se escriben en prosa, será preferible la versificación, aun en la comedia más familiar. Son impropias del drama las artificiosas estrofas de la poesía lírica, y en general, toda combinación demasiado musical. [...] El metro del drama ha de ser sumamente flexible, rápido, de manera que se preste fácilmente a la diversidad de afectos y situaciones. Los antiguos emplearon el verso yámbico y el trocáico; nuestro teatro nacional ha empleado con preferencia el octosí-

labo, ya asonantado, ya reunido en armoniosas y fáciles redondillas, admitiendo en los asuntos elevados el endecasílabo.

[...]

II. *De las distintas especies de poemas dramáticos*

464

El hombre, en el torbellino de la vida, fija su mirada en las leyes generales que gobiernan el universo y contempla su ulterior destino o se abandona con descuido a la corriente de los sucesos; ora se propone un fin a que dirige todos sus esfuerzos, ora sin fin alguno, sin ayer ni mañana, «coge la flor del presente día». En una palabra, o considera las cosas seriamente o las considera dando libre curso a su buen humor. Estas dos tendencias del espíritu, en ningún género literario se manifiestan tan separadas como en el drama, prevaleciendo la primera en la tragedia, y la segunda en la comedia.

465

No debe confundirse lo serio con lo trágico. Se da el nombre de trágico, según Aristóteles, a lo que «por medio del terror y la compasión purga los ánimos de ésta y otras pasiones». Pero no consiste el terror trágico en el sentimiento mezquino y egoísta que experimentamos a la presencia de un mal físico que pudiera sobrevenirnos, ni la compasión trágica es tampoco el sentimiento bueno, pero vulgar, que nos inspira la vista de cualquier padecimiento ajeno. Excítase el terror trágico al contemplar perturbada por las pasiones humanas la armonía del orden moral. La compasión trágica sólo pueden inspirárnosla los personajes que obran impulsados por una idea noble y generosa; sólo podemos experimentarla al contemplar la noble lucha entre las pasiones y las eternas leyes que deben refrenarlas; la desgracia o aniquilamiento del hombre físico en medio del triunfo de su libertad moral.

[...]

Si se entiende por ridículo todo lo que mueve a risa, sin exceptuar lo bajo, lo chocarrero, lo grotesco, no debe confundirse lo ridículo con lo cómico. En opinión de Aristóteles, nace la risa de la deformidad sin dolor y sin daño. Pero también reímos sin porqué, por contagio, por cierta embriaguez que produce la alegría. A veces no perdona la risa ni lo más santo, ni lo más sublime. La burla, el desprecio, el escepticismo, la desesperación misma tienen su risa, que desgarrar el corazón. Lo cómico produce una risa moderada, que deja en el alma una satisfacción plácida, y sobre todo, moral. Los defectos morales, los caprichos, los errores, los vicios del hombre son los que constituyen el objeto de la buena comedia.

[...]

El teatro griego estableció una separación completa entre lo trágico y lo cómico, y la escuela clásica ha pretendido imitarle. En Roma fue conocida la tragicomedia, y la misma comedia clásica levanta a veces el tono, infundiendo una apacible melancolía o arrancando lágrimas de ternura. Cuando lo trágico y lo cómico se debilitan o destruyen mutuamente, debe evitarse su mezcla. Pero cuando se emplean por vía de contraste, y con el solo objeto de aumentar la intensidad de la impresión dominante, no solamente es tolerable su reunión en una misma obra, sino que puede ser causa de excelentes efectos dramáticos.

[...]

Presentando la tragedia y la comedia un tipo clásico, del cual se apartaron los ingleses y los españoles, y posteriormente la Alemania y las demás naciones, el nombre general de drama se aplica, en un sentido estricto, a las composiciones que se alejan de los referidos modelos, y que por lo mismo que rompie-

ron la valla de las reglas, ofrecen una variedad extraordinaria en su contextura.

[...]

1. *Tragedia*

469

No a todos los dramas en que se inspira el terror y la compasión damos en el día el nombre de tragedia. Además del elemento trágico, que constituye el fondo de la acción, exigimos en la tragedia la forma clásica del teatro francés, al propio tiempo que la grandeza de acción, que tanto se distingue en los inimitables modelos del teatro griego. Dice Hermosilla,¹³⁵ confirmando la idea que de esta composición dan la mayor parte de los preceptistas, que la tragedia es «la representación de una acción extraordinaria y grande, en que intervinieron altos personajes, imitada con la posible verosimilitud». Se consideran esenciales en la tragedia clásica la grandeza de la acción, el carácter heroico de los personajes, la sencillez de la trama, la observancia de las unidades, y la sostenida elevación del estilo y de la versificación. En cuanto a esta última, la mayor parte de los preceptistas españoles recomiendan el endecasílabo asonantado.

A las composiciones trágicas de Shakespeare, a las del teatro español y a las modernas que han imitado estos ejemplos, las llamamos dramas o dramas trágicos para no confundirlos con la tragedia clásica.

470

Las fiestas de Baco dieron origen a la tragedia. El himno o ditirambo que los cantores entonaban alrededor del ara, mientras se sacrificaba un macho cabrío, se llamó *tragedia*, de *tra-*

135. José Mamerto Gómez y Hermosilla (Madrid, 1771-1837). Gramàtic i preceptista neoclàssic de gran influència i prestigi en el seu temps, autor, entre altres obres, d'*El arte de hablar en prosa y en verso* (1826) llibre de text en les càtedres d'Humanitats-, *Principios de gramática general y gramática analógica* (1835) i de *Curso de crítica literaria* (1835).

gos, macho de cabrío, y *ode*, canto. Tespis introdujo una persona que, en las pausas del coro, recitase en verso una breve historia de algún suceso de la fábula, a la que se dio el nombre de *episodio*. Esquilo inventó el diálogo, mezclando en él alguna historia interesante; levantó teatros de madera y dio a los actores el manto, la ropa, talar, el coturno y la máscara. Sófocles perfeccionó la escenografía, añadió otro personaje al diálogo, añadió tres cantores al coro, que constaba de doce, y elevó la tragedia a su más alto grado de esplendor.

[...]

471

El fondo de la tragedia antigua no lo constituye, según Hegel, el destino o *fatum*, sino la manifestación de las ideas y de los principios eternos que sirven de base a la vida humana y a la sociedad. Los héroes trágicos representan los diversos principios morales, pero de un modo exclusivo, por efecto de la mala dirección que sus pasiones les imprimen. La lucha de estos principios y el restablecimiento de su armonía, mediante la destrucción de los obstáculos que la habían perturbado, constituyen el nudo y la solución de la tragedia griega. El coro debe considerarse como esencial: la tragedia decayó en Grecia a medida que el coro fue perdiendo su importancia. El coro representaba la opinión pública, la conciencia moral, el sentimiento de armonía de los principios morales, que se presentaban en la escena pugnando unos contra otros.

Se componía el coro de aquellos personajes que naturalmente debían suponerse presentes al lance, a saber, de los habitantes del lugar de la escena. El coro estaba presente en el teatro durante la representación, y tomaba parte en el diálogo por medio del corifeo.

[...]

472

Esquilo, Sófocles y Eurípides son los principales modelos de la tragedia griega: el primero la revistió de grandeza; levan-

tóla Sófocles a su mayor perfección, y Eurípides, que puso todo su esfuerzo en mover los ánimos, dejó ver ya los síntomas de su rápida decadencia. La tragedia latina fue una pálida imitación de la griega. Livius Andrónicus la introdujo en Roma, y brillaron en ella Ennius, Pacuvius y Lucius Accius, de quienes no nos resta ninguna composición. Las diez tragedias de Séneca, no compuestas para el teatro, deben considerarse como simples ejercicios literarios.

[...]

473

Pedro Corneille, Racine y Voltaire, en Francia, y Alfieri en Italia, han merecido la honra de ser reputados como los mejores dechados de la tragedia clásica, fundada en la pretendida imitación de los modelos griegos, y en las reglas de Aristóteles. Puede servir de ejemplo la *Atalía*, de Racine. En el siglo xvi se hicieron en España nobles esfuerzos para aclimatar en nuestro teatro la tragedia arreglada; esfuerzos que se renovaron en el siglo pasado desde que Luzán¹³⁶ dio a luz su poética, pero que ninguna obra han producido de un mérito muy sobresaliente. La *Raquel*, de D. Vicente García de la Huerta, notable por algunos rasgos verdaderamente dramáticos, alguno que otro carácter bien diseñado, y sobre todo, por su estilo castizo y su armoniosa versificación, ofrece una muestra de las bellezas y defectos que con justicia se han atribuido al teatro francés. Es digno de ser estudiado el *Edipo*, de D. Francisco Martínez de la Rosa.

[...]

136. Ignacio de Luzán y Claramunt (Saragossa, 1702-Madrid, 1754). Deixeble, a Itàlia, de Giambattista Vico, Luzán és, sens dubte, el preceptista espanyol més rellevant del segle xviii. *La poética o reglas de la poesía en general* (1737), la seva obra més destacada, va ser fonamental en la instauració del gust neoclàssic en la literatura espanyola. Després de deixar el càrrec de secretari de l'Ambaixada espanyola a França, va escriure *Memorias de París* (1751), on dona informació abundant sobre l'activitat literària i teatral al París de l'època. Va ser membre de les acadèmies Espanyola, de la Historia i de San Fernando i fundador de l'Academia del Buen Gusto, tan important en el Madrid setcentista.

2. Comedia

474

Así como la tragedia se propone excitar el terror y la compasión por medio de una acción lamentable ocurrida entre personas ilustres, «la comedia es una acción representativa, alegre y regocijada entre personas comunes». En la comedia el estilo es familiar, y feliz el desenlace. En opinión de Blair,¹³⁷ la observancia de las reglas dramáticas debe exigirse con más rigor en la comedia que en la tragedia, y aconseja además al autor cómico, que pinte los vicios y faltas de sus contemporáneos «presentando las maneras reinantes, al paso que van prevaleciendo». El octosílabo asonantado es el metro que se conceptúa más propio del estilo de la comedia.

[...]

475

En su origen fue la comedia una canción informe, burlesca y licenciosa, que se cantaba en las fiestas de Baco. Añadióse al canto un bufón, y no tardaron los poetas en trasladarla de su carro ambulante al teatro, exponiendo a la risa y a los dicharachos del vulgo a los generales, a los magistrados, a los filósofos, al pueblo y a los mismos dioses, sin ocultar los nombres, e imitando el rostro y los ademanes de las personas más conocidas. Esta fue en Grecia la comedia antigua, cuyo representante es Aristófanes, célebre por la vis cómica de los caracteres, de las situaciones y del diálogo, y por la pureza del lenguaje, tan admirado de Platón. Es probable que Aristófanes se propusiese ridiculizar los

137. Hugh Blair (Edimburg, 1718-1800). Orador sagrat i crític literari, valora altament la tradició clàssica grecolatina –així, considerava la poesia d’Homer superior a totes les altres–, però és mostra molt sensible als corrents preromàntics. Entre les seves obres destaquen *Sermons* (1777-1801), reunits en sis volums, *Critical dissertation on the poems of Ossian* (1763) i *Lectures on Rhetoric and belles letters* (1783). Aquesta última obra, traduïda per José Luis Munárriz, va ser publicada en quatre volums entre 1798 i 1801 i, durant molts anys, llibre de text en els estudis d’Humanitats.

abusos, y no atacar la virtud, la moral y la religión. No obstante, la circunstancia de ofrecer en el teatro ciudadanos tan virtuosos como Sócrates, y la licencia que se permitió en las ideas, así como en la expresión, han contribuido a que muchos dudasen de la pureza de sus intenciones. Sirvan de ejemplo *Las nubes*.

Al principio un solo actor estaba encargado de componer y cantar los versos en honor de Baco, mientras los demás personajes, tiznados de heces de vino, danzaban alrededor, cantando el estribillo. Disfrazados, más tarde, de sátiros y silenos añadieron al canto el gesto, y haciendo alarde de bufonadas groseras, discurrieron de aldea en aldea, insultando a los transeúntes y zahiriéndose unos a otros. De aquí se deriva, en opinión de algunos etimologistas, el nombre de comedia, porque *come* significa aldea y *ode* canto. Hermosilla, con otros autores, cree que se deriva de *comos*, ronda, añadiendo que la comedia no tuvo su origen en los cantos satíricos de los vendimiadores, sino en las cantilenas nocturnas de los mozos que iban de ronda. Los primeros ensayos de comedia griega son anteriores a los de la tragedia. Atribúyense a Susarión, y fueron perfeccionados por Crates y por el poeta siciliano Epicarmo. Después de Crates, Cratinus de Atenas y Eupolis fueron los predecesores de Aristófanes. No se ha conservado ninguna comedia de estos poetas.

476

Los treinta tiranos dieron una ley reprimiendo los abusos de la comedia antigua, y desde entonces se encubrieron los ataques bajo el velo de la alegoría, dando lugar a la comedia llamada media. Por último, intervino nuevamente la ley, excluyendo del teatro la política, y la comedia nueva tuvo que ceñirse a censurar las costumbres y a ridiculizar los defectos generales. Menandro, que mereció los elogios de todos los críticos de la antigüedad, y de cuyas obras se conservan brevísimos fragmentos, fue el modelo que siguieron Plauto y Terencio, célebres poetas latinos, imitados a su vez por el gran Molière y por los más aplaudidos cómicos modernos.

[...]

En España puede decirse que hasta la aparición de D. Leandro Fernández Moratín no ha tenido ningún verdadero representante la comedia menandrina. Inútiles fueron los esfuerzos de algunos eruditos de la primera mitad del siglo xvi. No obtuvieron mejores resultados los que se hicieron en el pasado siglo, pudiendo asegurarse que *El señorito mimado*, de Iriarte, fué la única comedia clásica que se mantuvo con justo aplauso en el teatro. El citado Moratín, con menos fuerza cómica que Molière, trasladó a la escena española algunas obras de este célebre dramaturgo, ostentando en las comedias originales sumo acierto en la pintura de los caracteres, excelente gusto literario en la disposición de la fábula, facilidad y corrección en el estilo, y suave ternura en los afectos, principalmente en el *El sí de las niñas*, que es sin disputa la mejor de sus comedias.

Pero si, prescindiendo de la estrechez de las reglas aristotélicas, y fijando la atención en el fondo, no pretendemos negar el nombre de comedias a las de capa y espada, a las de enredo y a las de carácter y de figurón de nuestros insignes escritores dramáticos del siglo xvii, no solamente el teatro español puede ofrecer una riqueza que ninguna nación posee, sino que ha sido el maestro de los primeros escritores cómicos europeos, sin exceptuar a los franceses. *La verdad sospechosa*, de Alarcón, inspiró su *Mentiroso* a Corneille, y es bien sabido que a esta comedia deben tal vez su existencia las del incomparable Molière. Lope de Vega, Calderón, Moreto, Rojas, Tirso de Molina, Alarcón, con sus lunares y todo, serán por mucho tiempo una de las más envidiadas glorias de la literatura española.

[...]

3. *Drama*

479

La tragicomedia antiga no es més que la comedia de tono alto elevado. De ésta y de la lectura de Shakespeare nació probablemente el drama francés del siglo pasado, tan aplaudido en el teatro como mal recibido por la prensa. Se ha llamado también comedia sentimental o llorona y tragedia urbana. Generalmente se propone el desenvolvimiento de una máxima moral. *El delincuente honrado*, de Jovellanos,¹³⁸ y *El jugador*,¹³⁹ que ha recorrido todos los teatros de Europa, podrán dar una idea de este género de obras.

El drama del siglo pasado adolece generalmente de prosaísmo, y elige y dispone las situaciones de un modo más propio de la novela que del teatro. Quizás deba considerarse como el padre legítimo de los terribles melodramas que han producido convulsiones y vértigo [...] [en] nuestros días.

480

Al mismo tiempo que Lope de Vega echaba los cimientos de nuestro teatro nacional, el primer trágico de los tiempos modernos, el célebre Shakespeare entusiasmaba el público inglés con sus grandiosos dramas históricos, novelescos y cómi-

138. Gaspar Melchor de Jovellanos (Gijón, 1744-Vega, 1811). Polític i escriptor il·lustrat, col·laborador actiu de la política reformista del rei Carles III (1778-1790), per a la qual va escriure informes i memòries diversos. Desterrat a Gijón (1790-1798), després de la mort del rei, hi va escriure dues obres importants: *Informe sobre el expediente de la ley agraria* i *Memoria sobre espectáculos*. Rehabilitat per Manuel Godoy –favorit de Carles IV i de la seva esposa, Maria Lluïsa de Parma– i protegit pel financer i polític Francisco Cabarrús, Jovellanos va ocupar el ministeri de Gràcia i Justícia, però va tornar a ser desterrat a Gijón i, després, empresonat a Mallorca entre 1801 i 1808. Durant el captiveri mallorquí va redactar les *Memorias del castillo de Bellver*. Entre 1953 i 1956 van ser publicats els seus excel·lents *Diarios*. En la joventut va escriure un gran nombre de poemes signats amb el pseudònim Jovino, i també la tragèdia *Pelayo* (1769) i la comèdia sentimental *El delincuente honrado* (1773).

139. Referència al melodrama *Trente ans ou la vie d'un joueur* (1827), de Victor Ducange (La Haia, 1783-París, 1833).

cos, en que, a la par de imperdonables descuidos y de relevantes prendas, resaltan la profundidad y riqueza de los caracteres y la enérgica poesía del diálogo. El *Hamlet*, el *Macbeth* y *Las alegres comadres de Windsor* bastan para dar una idea de las excelentes y de las malas cualidades de este tan admirado como censurado ingenio. Varios poetas alemanes, formados en la escuela de Shakespeare, conocedores del teatro griego y del francés y, sobre todo, auxiliados por los adelantamientos de la estética y de la crítica literaria, se propusieron hermanar lo bueno de las diversas escuelas; y al numen de Schiller, al autor del *Wallenstein* y del *Guillermo Tell*, se debe indudablemente la nueva faz que ha presentado el moderno teatro de Europa.

Byron siguió las huellas de Schiller, y Manzoni procuró introducir en Italia el drama rigurosamente histórico. El drama romántico francés se ha desviado mucho del modelo alemán, incurriendo con frecuencia en deplorables abusos. La reforma empezó en España por las traducciones e imitaciones de dramas franceses; reconocióse luego lo mucho que podía aprovechar al estudio de nuestro riquísimo teatro nacional, y en el día empiezan a ser bastante conocidos, bien que por medio de traducciones, Shakespeare y Schiller.

[...]

José Vicente FILLOL,¹⁴⁰ *Curso de literatura general y principalmente española*. València: Imprenta de *La Opinión*, 1865 (2a ed.), p. 17-330 (fragments).

Lección III

Clasicismo y romanticismo. – ¿Qué debe entenderse por estas voces? – ¿A cuál de estas dos escuelas debemos pertenecer. – Sin reglas no hay arte y sin arte es imposible componer bien en ningún género. – Varias definiciones de la literatura y designación de la más aceptable.

[...]

Las reglas de eterna verdad, como eterno es el principio de do emanan, no pueden constituir más que un solo código para el buen gusto; que a éste nos atenemos por completo; y prescindiendo de clasicismos y romanticismos, no reconocemos en las obras más que lo bueno o lo malo de las mismas; y sea cual fuere su asunto, las juzgamos como a buenas si cumplen con dichos preceptos, y como a malas si de ellos se apartan.

De hecho es innegable, pues es preciso hablar ya con completa claridad, que el actual materialismo, grosero y mucho

140. Josep Vicent Fillol i Soriano (València, 1808-?). Meige liberal progressista –va ser membre de la Milícia Nacional–, va gaudir d'un cert prestigi professional a la ciutat de València. Amb la caiguda de la regència d'Espartero (1843), va abandonar l'exercici de la medicina i la vida política activa. A partir d'aleshores es va dedicar a la docència de la literatura a la Universitat de València. És autor de diverses monografies mèdiques i d'uns manuals de les assignatures que impartia a la universitat: *Ensayos poéticos sobre la estética y la oratoria* (1855) –titulat simplement *Retórica y poética*, en la segona edició (1865)– i *Sumario de las lecciones de un curso de literatura general y principalmente española* (1861) –titulat *Curso de literatura general y principalmente española* en la segona edició, ampliada (1865). També va tenir una actuació important en el camp de la beneficència pública, ja que va ser fundador de la Gran Asociación de Beneficencia Domiciliaria de Nuestra Señora de los Desamparados (1864), que va tenir una llarga activitat a la ciutat de València.

peor que el de los griegos, unido a la ambición, al interés y a una falta de afición jamás vista hacia el estudio, producto de la práctica de medrar con sólo la osadía sin necesidad de exámenes, grados académicos ni oposiciones, constituye una gran escuela literaria que, ora embozándose con el nombre de romántica, ora quitada la máscara y con un cinismo de que hace alarde, pretende dominar en el ameno campo de la literatura. Negada la autoridad, todo problemático, sin nada de cierto ni seguro, y falseados los sentimientos del corazón humano, no hay monstruosidad que no encuentre partidarios y acérrimos defensores. Aun las demás bellas artes necesitan, indispensablemente, conocimientos preparatorios y prácticos, pero desgraciada de la literatura que, como dice Lista, solo pide papel, pluma y tintero. Si esto efectivamente constituye una escuela con su enseñanza y crítica propia, [...] esta escuela nada tiene de extraño que niegue las reglas –por consiguiente, el arte que es su conjunto–, y que proclame la más alta anarquía literaria en todos los géneros. Empero nosotros que, fieles partidarios de su más estricta observación, no vemos en las reglas otra cosa más que secretos arrancados a la ley eterna por un constante estudio para la perfección de las obras, no concebimos la recta formación de éstas sin tener aquellas comprendidas del modo más extenso. Por esto las damos toda la importancia que realmente tienen y a su enseñanza, todo el mayor desarrollo que nos es posible.

[...]

Lección XLVII

Poesía dramática. – Origen histórico y filosófico de la misma. – Rasgos característicos del teatro antiguo. – Examen de diferentes cuestiones pertenecientes a este género. – ¿Cómo debe entenderse en él el principio de imitación? – Placer e interés dramático. – Ilusión teatral.

[...]

Los preceptos eternos y de eterna verdad, como el principio de do emanan, no fueron inventados por los griegos, pues

si otro pueblo antes que éste se hubiera dedicado a perfeccionar el teatro, lo mismo que él los hubiera puesto en uso. No deben, pues, llamarse invención de los griegos la sencillez, la naturalidad, la unidad de acción, la verosimilitud, y todos los demás preceptos, en suma, que constituyen la preceptiva de este género. Los que peculiares fueron a aquel país, por sus especiales circunstancias, como el coro, el fatalismo, o la máquina, éstos sí que a la verdad no son ni han podido ser dictados por la naturaleza, y el principio de imitación filosófica es el que debe servir para distinguir los unos de los otros. Se ha objetado, igualmente, el que la religión y la civilización actual se oponen a las indicadas reglas. Es bien raro, como dice el Sr. Lista,¹⁴¹ que los románticos cuyos argumentos no son otra cosa más que pasiones sin freno, y que además tienen la ventaja de no haberse de sujetar a las trabas del coro, no puedan reducirse a la estrechez de las reglas del teatro de Sófocles. Pero dejando aun aparte a aquéllos, contestaremos a cuantos se avienen mal con la severidad de los preceptos, que si éstos se saben entender filosóficamente, mejor aplicación les debe proporcionar una religión espiritual que, promoviendo una incesante lucha interior entre el alma y la materia, presta un manantial fecundo de interés teatral de que los griegos carecían, y una civilización que, por su misma complicación, motiva aquí [...] mayores dificultades, sí, pero un campo más vasto donde se pueden desarrollar innumerables acciones más complejas y, por tanto, también más interesantes.

Se ha dicho también que en la poesía dramática, en logrando interesar por afectos y simpatías de personas, ya lo demás

141. Alberto Lista y Aragón (Sevilla, 1775-1848). És autor d'una obra poètica que assenyala la transició entre el neoclassicisme i el romanticisme. Com a teòric de la literatura, va publicar diversos llibres –*Lecciones de literatura española explicadas en el Ateneo* (1836), *Lecciones de literatura dramática española* (1839), entre altres– que van exercir una gran influència en la societat literària de l'època. D'altra part, escriptors rellevants del primer romanticisme espanyol –Espronceda, Patricio de la Escosura, Eugenio de Ochoa– havien estat deixebles seus, ja que Lista va exercir la docència a la Universitat de Sevilla i al Col·legi de Sant Mateu, de Madrid.

poco importa, y hasta el Sr. Gil de Zárate, que dicho sea de paso, en su brevísimo capítulo sobre la poesía drámatica ha reunido en muy pocas líneas lo más importante de esta materia, demostrando serle este asunto muy propio, parece inclinarse al pernicioso principio de que el espectador lo tolera todo con tal de que se le divierta. Si el fin que el autor se propone se refiere tan sólo a que su producción sostenga la prueba del teatro, y se contenta con tan poca cosa, es innegable que poco necesita el estudio de los clásicos. Todos los días vemos aplaudir piezas de mérito harto inferior, y que sólo lo son en virtud de alguna belleza que en ellas sobresale. Pero lo que no podemos admitir el que toda belleza que cubra alguno o algunos defectos los hace tolerables, pues en el juicio crítico, tanto aquélla como éstos tienen que lograr su merecido, no podemos menos de afirmar que todo drama que se forme bajo tales precedentes no alcanzará la inmortalidad; y que el que quiera trabajar todo el tiempo que requiere una composición cualquiera para sólo verla representar una o dos veces bastante penitencia es ésta para su pecado.

Otra cuestión de mayor interés todavía es la que se ha promovido con respecto a la moral dramática. Rousseau,¹⁴² y con

142. Jean-Jacques Rousseau (Ginebra, 1712-Ermenonville, 1778). El filòsof va publicar el 1758 *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, en la qual prolongava i actualitzava la controvèrsia siscentista sobre la naturalesa moral del teatre –Bossuet, Massillon, Caffaro i altres– com a resposta a les posicions –i les ambicions personals– ortodoxament il·lustrades sobre l'art dramàtic de Voltaire i d'Alembert exposades per aquest darrer en l'article *Genève*, del volum setè de l'*Encyclopédie*. Rousseau hi defensa el plaer com la finalitat preferent del teatre i dels espectacles en general. No atorga cap valor positiu al teatre –cosa que resulta sorprenent en un addicte a l'espectacle dramàtic i, a més, autor teatral–, encara que admet que no tot el teatre ha de ser pernicioso, sinó que pot resultar benèfic si té en compte les tradicions de la comunitat a la qual s'adreça i evita caure en els excessos. El respecte a les tradicions el portarà a defensar, en el cas de la ciutat de Ginebra, uns tipus d'espectacles que són millors que el teatre: els balls populars i les parades semimilitars, vinculats als cercles socials masculins i femenins. La posició de Rousseau sembla que va quedar determinada per la necessitat de diferenciar-se molt clarament dels il·lustrats més característics, per una forta crisi interior i per la consciència d'una mort que creia imminent –tal com afirma en *Les confessions*.

él toda la escuela moderna, está empeñado en que el teatro ni es ni podrá ser jamás escuela de costumbres. Por ello no se cesa de repetir que el público no acude a aquel lugar para aprender, y sí sólo para gozar, y que el agrado debe ser, por tanto, el único fin del poeta. [...] Con efecto, si la moral dramática fuese directa, es indudable que lejos de producir el fin que el autor debe proponerse, acaso contribuiría a alejar a los espectadores poco dispuestos, en verdad, a escuchar aun los mejores discursos morales puestos en boca de algun personaje. Mas, como aquí se desprende del modo más claro y fácil de la acción misma, la instrucción se adquiere de un modo insensible y a la vez inevitable. Ningún terreno existe más a propósito para la instrucción del pueblo, moralizándole e ilustrándole a la par que el teatro, y el desconocerlo, o lo que es peor aún, el abusar de él, es en nuestro débil concepto uno de los principales motivos de la mayoría de los males que deploramos en la actualidad. Bien lo comprendieron así los griegos, que tanto le hicieron servir para exaltar las ideas religiosas, y sobre todo el patriotismo que entre ellos formaba su objeto más predilecto. ¡Cuánto nos han hablado los autores de los extraordinarios efectos conseguidos en el teatro griego, haciendo unas veces huir a los mancebos, produciendo en otras el aborto de las embarazadas, y aun en ocasiones influyendo en el desarrollo de enfermedades y hasta de pestes! Y todo esto que solo sirve para probar la inmensa influencia de estos espectáculos, ¿podrá decirse que los reduce a la sola diversion, y no ha de dejar hondas y prolongadas raíces en el corazón, especialmente de la juventud? Si en algun género, pues, debe ponerse total esmero en la observancia de las reglas para la mayor perfección de las obras, debe ser en *éste* donde su bondad intrínseca tanto beneficio puede proporcionar.

[...]

El placer dramático se extiende a una serie tal de goces que en ellos no poco descansa su mencionada importancia. En primer lugar, goza el entendimiento cuando la producción artísticamente considerada es buena, y el gusto correcto al hallar en ella todas las condiciones de un tipo ideal bien concebido se sa-

tisface del modo más agradable. También el gusto natural, aunque sin una apreciación tan científica, experimenta una suficiente satisfacción, que si no es tan grande como la del anterior, basta, sin embargo, a que sea de las mayores que pueda apetecer. En segundo lugar, goza la imaginación por la belleza de la fábula, complacida al ver en ella la variedad de lances con que se la entretiene y divierte. En tercer lugar, goza aún más el corazón por el contraste de afectos que le interesan y atraen. Y por último, hasta goza la sensibilidad y los sentidos, ora por la armonía de la versificación, ora por el aparato escénico con que a aquéllos se les fascina.

El interés teatral depende o de la acción o de las personas. El primero consiste en la complicación de la fábula; es menor que el segundo, y está más al alcance de la medianías. Este último, verdadero y propio elemento de animación y vida en la poesía dramática, es el más difícil, y el que está sólo reservado a los talentos privilegiados. Él es el que constituye con principalidad el inmenso trabajo de las obras dramáticas, cual es el de conseguir con ellas el que interesen lo mismo al hombre de talento que al rudo e ignorante.

[...]

La ilusión teatral también puede considerarse bajo dos distintos aspectos: la que depende de la verosimilitud real o material, esto es, de que las cosas se reproduzcan tales cuales son en sí, y la que es propia de la verosimilitud artística o ideal, a saber es, de la naturaleza embellecida, y la cual con propiedad es la que corresponde a la poesía dramática. Mas al tratar del embellecimiento se abre tan ancho campo a la licencia, que si aquél no se comprende bien, fácil es quererle hacer que sirva para cohonestar los mayores desatinos, y por ello preciso nos es recordar aquí la severidad retórica en todo lo perteneciente a la verdad relativa. Ésta, cierto es que le permite al autor apartar de la vista del público todo lo feo, indecente e inoportuno que en la naturaleza real podemos encontrar, así como sacar el partido que le convenga de las concesiones necesarias que aquél le hace para que pueda desarrollar su composición. Pero por esto no se infiere que se le permita más que lo absolutamente indis-

pensable, antes bien nunca debe olvidar que de su talento se exige el que maneje el asunto de tal modo que la verosimilitud del drama sea siempre una de sus prendas de más estima.

Casi lo dicho basta para dar solución al ruidoso debate promovido con respecto a las unidades dramáticas. Aristóteles, a quien se ha querido poner por fundamento de aquél, nada absolutamente nos dice de la unidad de lugar, y de la de tiempo, sólo indica que la tragedia se extiende a un día natural. Los mismos griegos tampoco se sujetaron, con la estrechez que se ha querido suponer, a la observancia de unas unidades a que más que otra cosa se veían obligados por las particulares circunstancias de su manera de teatro.

[...]

Por ello se ve que sólo una exagerada pretensión de un mal entendido clasicismo ha podido preceptuar unas leyes, de las cuales sólo una, que es la de la unidad de acción, puede decirse que es tomada de la naturaleza; y por consiguiente, imposible de evadir.

[...]

Las otras dos, esto es, las de lugar y tiempo, están por completo en consonancia con lo que dicho queda respecto a la verosimilitud artística. Si por no faltar a ellas se ha de cometer una inverosimilitud mayor, entonces sí que realmente tendrá la obra un verdadero defecto. La regla, en esta parte, tan sólo se reduce a que se las observe todo cuanto sea posible, y fuera bueno que este posible, sin oponerse a la bondad del drama, fuera siempre, lo cual depende de la acertada elección del asunto. En éste el autor, además de dar la preferencia a los que permiten la anterior observancia de las unidades, debe cuidar mucho: primero, en que sea fecundo en afectos; segundo, fácil en situaciones dramáticas; tercero, aunque de una conveniente complicación, que ésta no se sobreponga sobre el interés de personas, pues los dramas de enredo y situación, aunque momentáneamente arranquen aplausos, y sean muy del gusto del populacho, jamás lo serán del de la gente ilustrada, ni motivarán gran fama a su autor; cuarto, que se presten a una fácil y natural exposición, no por medio de protáticos o de máquina,

como fue frecuente en el teatro griego, no por confidentes como lo ha sido en el francés, no por monólogos tan impropios de toda situación en que la pasión no los autorice, como ha hecho Alfieri, no, finalmente, como ha hecho nuestro teatro antiguo, por medio de largos discursos puestos en boca de criados y galanes, sino ingeniosa y mañosamente de la manera más desapercibida y que menos llame la atención; quinto, que permita un verdadero clímax, siempre de interés creciente, sin episodios ni nada que embarace el progresivo desarrollo de una acción bien sostenida; sexto, finalmente, que la incertidumbre, siempre creciente, prepare del modo más conveniente y natural la catástrofe, que si ser puede, no debe venir adivinada ya desde el principio, ha de ser probable, sencilla, sin violencia ni milagro alguno, breve, viva y animada, y reducida a muy corto número de personas.

Lección XLVIII

De la tragedia. – Del drama propiamente tal. – De la comedia. – Principales escritores dramáticos entre griegos y romanos.

Los géneros en la poesía dramática no deben fundar su distinción en el llanto o risa, como pretenden algunos, ni en las acciones grandes o vulgares, como quieren otros, sino en su esencia filosófica. Según ésta, encaminándose la tragedia a pintarnos el extravío de las pasiones, y nutriéndose con los afectos del terror y de la compasión para purgarnos de aquéllas, como terminantemente dice Aristóteles, su acertada definición será la de que es el espectáculo de una acción desgraciada por causa de las pasiones, que despertando nuestra compasión y terror, nos recrea inspirándonos temor a las mismas y a los vicios que las siguen. Por esta definición se patentiza cuánto queda limitado el campo de estas composiciones, y cuánto asimismo, consideradas bajo este punto de vista, deben ser provechosas a la humanidad. Así termina Aristóteles su definición de la tragedia: «De modo sea imitada la acción que mueva a lástima y a miedo para que el ánimo se purgue de los afectos semejantes».

[...]

Desde los primeros tiempos han venido confundándose dos cosas que interesa mucho se distingan de la manera más terminante, cuales son el horror y el terror. El primero, que afectándonos y crispando nuestros nervios desmesuradamente, sin más que por el gusto de hacerlo así, sin resultado alguno saludable, a nada conduce, debe desecharse por entero del teatro. Siempre nos ha causado gran estrañeza el que los asuntos del *Orestes*, de la *Medea*, de la *Ifigenia*, y más particularmente el del *Edipo*, que tan de lleno se hallan comprendidos dentro de lo que acabamos de indicar, hayan sido proclamados por tan trágicos, ocupando las más excelentes plumas que se han conocido, en términos de hacernos verdaderamente temblar el emitir estas palabras, y esto aun a pesar de que no somos solos en esta opinión, que es la del gran Corneille, [...] y de hallarnos fuertemente escudados con la estética; empero, ¿qué tiene efectivamente de trágico el tan manoseado asunto del *Edipo*, tan bello y trágico según un tan respetable maestro como el Sr. Martínez de la Rosa? El ser más desgraciado que haya podido existir sobre la faz de la tierra, y al propio tiempo el más virtuoso, cometiendo los más horrendos crímenes que conocerse pueden, cuales son matar a su padre y casarse con su propia madre, pero involuntariamente, ¿debió jamás ponerse en escena, cuando ni puede servir de escarmiento alguno, ni promover la genuina compasión, ni motivar otra cosa que un horror monstruoso hacia la divinidad?

La acción de *Orestes*, diga Aristóteles cuanto quiera, es también horrible, y no solamente terrible, y por lo tanto se halla en el mismo caso. Y la de *Medea*, por más que se la quiera justificar con la culpabilidad de *Jasón*, es tan opuesta a la naturaleza por su exceso que bien puede asegurarse sucede lo propio. El buscar acciones de esta clase no es más que preferir lo exagerado, para lucir con más facilidad los primores de la ejecución, pues siempre es de infinita más fácil expresión lo monstruoso y horrible que lo virtuoso y bello. Por más que se nos tache de escasa comprensión o de pervertido gusto, no cesaremos de clamar contra un error que juzgamos en alto grado

deplorable por sus consecuencias, dando la elección a asuntos que hacen derramar lágrimas estériles, y cognaturalizan al hombre con los crímenes y los horrores, acostumbándole a presenciarlos diariamente. Y con todas nuestras fuerzas insistiremos en que los propios afectos que deben desarrollarse en este género son los ya dichos de la compasión que inspira la desgracia evitable, y el terror causado por los males a que dan origen las pasiones sin freno. Aristóteles quiere terminantemente que se deseche «lo muy terrible y atroz, pues quita la misericordia e impide el efecto de la tragedia».

La acción trágica es conveniente tomarla de la historia, contra lo que dice Blair, pues así es seguro que causa mayor efecto; mas también es preferible que, aunque así se haga, sea de historia poco conocida, pues de lo contrario la libertad del poeta se halla muy circunscrita, y es un verdadero defecto el alterar los hechos históricos, cuya evidencia está generalmente reconocida, o tenerse que encerrar en la estrechez que indica Horacio.

El éxito feliz no se opone a la esencia de la tragedia, siempre que las desgracias sufridas por el protagonista sean suficientes para producir el escarmiento que se apetece. Sin embargo, éste es más seguro cuando la catástrofe es desgraciada. El *Otelo*, arreglado por Ducis, quien aumentó tanto su regularidad cuanto le quitó de propiedad y verdad al original, y cuyo arreglo es el que tenemos traducido al castellano, puede servir para demostración de lo que dicho dejamos. Le hemos visto representar en nuestros teatros con la muerte de Edelmira, y sin la muerte de ésta por medio de la variación de la catástrofe, y en ambos casos el efecto es casi el mismo. En el primero, sin embargo, la impresión es siempre mayor y más duradera. El placer trágico no dimana de la compasión y simpatías benévolas, como dice David Hume,¹⁴³ sino de la inteligencia como obra artística.

143. David Hume (Edimburg, 1711-1776). Filòsof escocès que, a partir del pensament de Locke i del de Berkeley, porta l'empirisme setcentista a la concreció màxima. La seva reflexió se centra en els motius bàsics de la con-

Los caracteres, a los que Aristóteles concede el segundo lugar entre las prendas del drama, esto es, después de la acción, deben sujetarse a los preceptos que expuestos quedan en otro lugar. El del protagonista, sobre todo, debe dominar lo bastante, y en sus desaciertos no se ha de ver nunca la bajeza, ni la maldad, y sí solo el extravío, capaz de atraerse las simpatías; y aún en los demás, como dice el Sr. Lista, deben desecharse los conocidamente malos y diabólicos, como el Yago o el Pésaro en el *Otelo*.

El lenguaje ha de ser el propio de la pasión, no olvidando nunca el poeta que no es él el que habla, sino el personaje que pone en acción, y por tanto que lo que puede estar bien en boca de aquél, puede ser muy impropio en la de éste.

[...]

El estilo y tono, lo más propio y digno que ser pueda, sin sutilezas, ni conceptos, ni nada que interrumpa la constante elevación que corresponde a estas composiciones.

[...]

Limitada la acción trágica, según acabamos de manifestar, es mucho más fácil el prefijar el terreno propio del drama. Este género, que se ha supuesto añadido por las necesidades de la moderna civilización, de hecho ha existido desde los primeros tiempos del teatro, sólo que involucrado y confundido con la tragedia. Abrazando lo grande no trágico, y lo cómico que ya por demasiado serio no puede reducirse al simple ridículo, tiene doble naturaleza, pero ésta no debe autorizar la indebida mezcla de llanto y risa, pues una ha de ser la acción principal, y ésta no puede ser doble en manera alguna. Sólo las accesorias son susceptibles de este contraste, pero aun en éstas con mucho arte y sin ningún abuso. Correspondiendo, pues, al drama

ducta humana i en els límits del coneixement i determina que l'ésser és una suma d'impressions sensibles i la causalitat una simple i inalterada successió de fenòmens. En dedueix que el fonament de la vida moral és el sentiment, mentre que el de la vida social és l'interès. A través dels costums l'home busca d'articular i harmonitzar els dos àmbits. Entre altres obres, Hume és autor d'*A treatise of Human Nature* (1743), *Political discourses* (1752), *History of England* (1759) i dels pòstums *Dialogues concerning Natural Religion* (1771).

propiamente tal cuantas acciones no son propias ni de la tragedia ni de la comedia; podrá definirse diciendo que es el espectáculo de una acción humana grande, heroica o sentimental, donde, promoviéndose varios afectos, al mismo tiempo que se divierte a los espectadores se inculca el amor a la virtud y el horror al vicio.

La mayor complicación que permite el drama, el acomodarse mejor que la tragedia a ser la expresión fiel de la actual sociedad, el no herir tan vivamente la sensibilidad de una mayoría de personas, que más que saborear el mérito artístico, prefieren no se las haga padecer, y otras cosas que pudiéramos enumerar, motivan el predominio que este género ha tomado sobre los demás, y el que sin una sólida razón sea casi exclusivamente el que se repite todos los días. Sin embargo, no puede desconocerse el que por la misma indicada doble naturaleza que le es propia, se presta a tales primores de composición, que no es en vano el que ofreciendo de continuo más interés y animación que la comedia atraiga más concurso, que es lo que los empresarios solicitan y solicitarán ínterin se halle el teatro entregado por entero a sólo la especulación material.

Para la formación de las composiciones de este género deben tenerse presentes los siguientes preceptos:

I. La acción principal debe conservar su tono propio.

II. Los caracteres, por lo mismo que son mas difíciles, piden un esmero infinitamente mayor.

[...]

III. A lo que ante todo se ha de atender con principal cuidado es a la moralidad, no fiando ésta al solo resorte de una justicia poética que sirva para cohonestar el veneno derramado durante toda la obra, sino que se desprenda siempre desde el principio hasta el fin tan clara y tan hermosa como estéticamente lo exige la verdadera belleza.

IV. Por último, si las galas de la versificación debilitando la impresión trágica, no tienen en aquel género la oportunidad que algunos han supuesto, según queda dicho, en éste, al contrario, la tienen muy propia, y realmente producen el gran placer dramático que allí se ha pretendido.

La comedia es el espectáculo de una acción capaz del ridículo, bajo sus diferentes aspectos, el cual, deleitando, sirve para corregir los defectos y liviandades humanas. Como el ridículo es un arma de doble filo, que tanto se presta a herir lo bueno como lo malo de las acciones, el abuso en este género es sumamente fácil, y es lo que con principalidad más debe tomarse en cuenta al tiempo de juzgarlas. En el desafío, por ejemplo, tanto puede ridiculizarse lo que se llama cobardía como el honor mal entendido.

La comedia de circunstancias, por lo regular, tan sólo vive tanto como éstas. La que contraría los vicios o flaquezas siempre comunes entre los hombres, aunque por lo mismo que es menos característica no arranca tantos aplausos, puede, sin embargo, ser más meritoria y sostenerse infinitamente más.

La galantería en el teatro moderno tomó posesión de él desde su origen, y aun sigue conservándola. Se ha dicho que la pasión del amor es perjudicial, por cuanto es la que más fácilmente se comunica, pero esto es absolutamente falso, y esta pasión, en la comedia, no es más que un auxilio para el enredo. Con todo, ni debe abusarse de ella tanto que se haga exclusiva, defecto que con razón se ha criticado en el teatro de Racine, ni puede manejarse sino con la mayor honestidad y decoro. Los triviales enredos de esta pasión son, en verdad, poco dignos en la tragedia.

La llamada vis cómica es una de las cualidades que más alta reputación granjea a los autores que la poseen. El producir la risa es arte más difícil de lo que por lo común se cree, y las chocarrerías, las bufonadas y las indecencias nada absolutamente tienen que ver con él. Las estrepitosas carcajadas del populacho sólo pueden contentar a los poetas adocenados, que más que a una fama sólida sólo aspirarán a una momentánea celebridad. La risa suave que asoma a los labios de las personas de gusto correcto es la que patentiza el verdadero mérito de estas obras.

La comedia de carácter es la que puede llamarse verdaderamente y con toda propiedad comedia, pero en ella debe evitarse, con el mayor afán, el que la acción no languidezca ni se

enfríe, a lo cual por desgracia está sumamente ocasionada. En sus variedades de figurón o de gracioso, se ha de huir de toda exageración e imposible ridiculez, así como de la pausada y monótona antítesis de los caracteres.

El lenguaje, aunque pulcro y correcto, y sin abundar en licencias que no se hallen admitidas, debe ser propio y constantemente en armonía con la índole de los personajes, y el estilo y tono debe de acomodarse en todo a las cualidades que exige el buen gusto.

La versificación en la comedia es una de sus bellezas de aditamento, de que no debe verse privada por más que, sin ella, se encuentran algunas de mérito muy superior, pues es harto débil la oposición de los que dicen que es contraria a la verosimilitud. Como obra de arte, los espectadores conceden de buen grado el que se falte a esta en gracia a su mayor embellecimiento.

[...]

José de MANJARRÉS,¹⁴⁴ *El arte en el teatro*: Barcelona: Imprenta de J. Jepús, 1875, p. 242-255 (fragments de l'article XVI).

Artículo XVI

El drama. La tragedia y la comedia

[...]

Animada era, con efecto, la conversacion que sostenían los cuatro literatos; habiendo ido gradualmente interesando al Curioso hasta llevar su curiosidad a querer saber quiénes eran aquellos sujetos. Interpeló sobre el particular al mozo que le servía la comida, pero no supo de él sino que el más moreno era francés y se llamaba Alejandro, y que los demás eran españoles y se llamaban el uno D. Mariano, y el otro D. Patricio; desconociendo el nombre del cuarto.

Dijo D. Patricio: «Es una creencia generalmente recibida que el teatro es, o debe ser, la escuela de las costumbres. Yo tengo para mí que el teatro es el resultado de las costumbres, y no debe ser la escuela de su depravación. El bien que las composiciones dramáticas pueden hacer a las costumbres es infinitamente mayor que el estrago que en ellas pueden producir; porque los vicios, de suyo naturalmente seductores, se presentan en la escena con todos los atractivos que la poesía puede

144. Josep de Manjarrés i de Bofarull (Barcelona, 1816-1880). Estudiós de les belles arts, va ocupar la càtedra de Teoria i Història de les Belles Arts a l'Escola de Belles Arts de Barcelona –anomenada popularment Escola de Llotja– des de 1856. Va ser, també, membre de les acadèmies de Bones Lletres i Provincial de Belles Arts i assessor artístic del Liceu diverses vegades. Entre altres obres va publicar: *Memoria sobre las Bellas Artes* (1858), *El traje bajo la consideración arqueológica* (1858), *Nociones de arqueología española* (1864), *Nociones de arqueología cristiana* (1867), *Teoría estética de las artes del dibujo* (1874) i, sobretot, *El arte en el teatro* (1875). És autor d'un manual d'urbanitat històricament molt interessant: *Guía de señoritas en el gran mundo* (1854), del qual es van fer diverses edicions fins a finals del segle XIX.

prestarles y a ellos da fácilmente fe el ánimo, inclinado siempre a soltar la rienda a los deseos; al paso que, cuando el poeta ataca uno de esos vicios morales de que la sociedad suele adolecer, los funestos resultados que de ellos presenta, por más que sean ciertos, se toman por ficción del ingenio. El placer —añadió— es el objeto del público; causarlo interesando, el del poeta.

»Obligación tiene el autor dramático de ofrecer en sus obras lecciones prácticas de moral; pero al mismo tiempo tiene necesidad de conformarse a los hábitos y hasta a las preocupaciones del pueblo para quien escribe. El teatro es al pueblo lo que la lima al hierro: no lo forja, pero lo pule.

»Mil cosas hay, que pasan desapercibidas ante los ojos del común de las gentes, que el poeta dramático observa y revela en sus composiciones. Esta es, pues, la filosofía del arte: atacar los vicios de que adolece la época, para contribuir con otra porción de agentes mucho más poderosos a mejorar las costumbres: pero no hacer nunca cuadros de un porvenir lisonjero, porque será perder el tiempo inútilmente».

A estas razones pueden añadirse las que D. Mariario explicó. «No creo, como distintas veces se ha pretendido hacer creer, que el teatro corrija las costumbres, ni destierre vicios. Llevo más adelante todavía mi opinión: me inclino a pensar que del Teatro sale el hombre poco más o menos tal como entra. El hombre es animal de poco escarmiento; y si lo fuera, seguramente que el colorido de sublimidad y pasión que en el teatro suelen revestir los vicios y los crímenes no sería el mejor medio de hacerle escarmentar. Los celos que en el Oteló del mundo no son sino reprobables están, por lo menos, disculpados en el del teatro con el exceso de pasión. El teatro, pues, rara vez corrige, así como, también rara vez, pervierte. No es tan bueno como sus amigos le han pintado, ni tan perjudicial como sus enemigos le han supuesto. Por lo menos es una diversión pública, y en esta sola calidad encierra ya una no mediana recomendación: es además, de todas las diversiones públicas, la más culta, y si no corrige las costumbres, puede al menos suavizarlas. Puede ser una escuela de buenos modales; y debe serlo constantemente de buen lenguaje y estilo».

Monsieur Alejandro prescindió de la cuestión relativa a la influencia moral del teatro como arte literario; y entró más de lleno en la que, como consecuencia de ella, se ocupa del carácter de las piezas dramáticas. Dijo entre otras cosas: «Yo busco mis personajes en la Edad Media porque la comedia es la pintura de las costumbres; el drama la de las pasiones. Las revoluciones políticas y sociales, pasando por [en]cima de la sociedad su inflexible rasero, han hecho a todos los hombres iguales, han confundido las clases y han generalizado las costumbres. Ningún distintivo señala la profesión que cada cual ha abrazado. Ninguna costumbre, ni hábito alguno es peculiar de esta o de la otra clase; todo está confundido. Los medios tonos han reemplazado a los colores determinados, y sin embargo, colores y no medios tonos es lo que necesita el pintor que quiere pintar un cuadro. La comedia de costumbres viene a ser imposible, o a lo menos muy difícil, no quedando más que el drama sentimental. Pero una dificultad aquí se presenta, y consiste en tener que tomar de la historia los hechos y aún los personajes, revestirlos con sus trajes y hacerlos mover con sus pasiones, ya disminuyendo, ya aumentando la intensidad de ellos según el punto a que se quisiere llevar el efecto dramático. Porque si quisiéramos en medio de la sociedad moderna, debajo del desmañado y capado frac, presentar el corazón del hombre en toda su desnudez, no será fácil que se le conozca: la semejanza entre el héroe y el espectador será demasiado exacta, la analogía demasiado íntima. Y ese espectador que seguirá con el autor el desarrollo de la pasión querrá detener a éste en el punto en que él mismo se detendría; y al querer traspasar el autor los límites a que el sentimiento alcanzare, no podrá comprender el empeño, y dirá para sí: —Esto es falso; yo no siento de ese modo. Cuando la mujer a quien amo me engaña, sufro algún tiempo, pero ni la cosa a puñaladas, ni muero de pena».

Tomó entonces la palabra el desconocido, y dijo: «Es verdad que representando a los hombres de otros tiempos afectados por determinados sentimientos convenientes a la moralidad de los tiempos actuales, aumentando o disminuyendo la intensidad de su expresión, puede parecernos natural y verosí-

mil la acción a causa de la idea que acostumbramos [a] formarnos de la grandeza y de la energía de carácter de aquellos hombres. Pero la adulteración que con ello sufrirá la historia, será un mal irremediable, porque las sensaciones que la poesía excita hacen, indudablemente, más profunda huella en el ánimo que las tranquilas imágenes de la historia. Por otra parte, las primeras impresiones son siempre las más fuertes; y la multitud (y en ella incluyo a las gentes que perteneciendo a la clase acomodada no tienen la instrucción suficiente) al narrarle la verdad histórica con toda su desnudez, dudará, cuanto menos, acerca de la veracidad del libro de la historia. Tómese de éste el espíritu de las épocas, tómense caracteres de otros tiempos, análogos a los nuestros; pero déjese a los personajes tales cuales fueron, que no interesará menos, por ejemplo, Cristóbal Colón, víctima de sus enemigos, que cualquiera personaje fingido de su época colocado en idéntica situación. Sin embargo, nunca rechazaré los derechos de la epopeya, porque ésta es tan digna de la historia, como conveniente para el ennoblecimiento de los pueblos y para levantar el espíritu de las naciones».

Y continuó, después de un episodio acerca del particular, M. Mariano: «No necesitamos remontarnos al origen del teatro para combatir la vana preocupación de los preceptistas que han querido reducir a la tragedia propiamente llamada así y a la comedia de costumbres o de carácter el arte dramático. La razón natural puede guiarnos mejor. Con respecto a la comedia, sea en buena hora el espejo de la vida, la fiel representación de los extravíos, de los vicios ridículos del hombre. Pero con respecto a todo lo que no es comedia, examinemos un momento cuál puede ser el objeto del teatro. En todos los pueblos conocidos debe éste su origen al orgullo nacional, que podríamos llamar el amor propio de los pueblos. La vida de sus antiguos héroes y el recuerdo de sus hazañas fue en Grecia el primer objeto del teatro. En un pueblo constituido como el griego, que se suponía hijo de dioses y semidioses, los primeros dramas debieron participar de esta grandeza y sublimidad a que debían su origen. No eran los hombres, ni las pasiones, ni los sucesos hijos de ellos, los representados: eran acciones so-

brenaturales las que formaban el argumento; y el cielo y la fatalidad eran su máquina principal. ¿Qué mucho, pues, que los preceptistas, que de aquellos modelos deducían las reglas, fijasen para este género, no pudiendo concebir otro, la precisa condición de que no hablasen en la tragedia sino héroes y príncipes casi divinos, y de que hablasen en aquel lenguaje que sólo a ellos podía convenir? Entiéndese esto fácilmente. Pero cuando destruidas las antiguas creencias, no se pudo ver en los reyes sino hombres entronizados y no dioses caídos, no se comprende como pudo subsistir la tragedia heroica aristotélica. Para los pueblos modernos no concebimos esta tragedia, verdadera adulación literaria del poder. Por otra parte, ¿son por ventura los reyes y los príncipes los únicos capaces de pasiones? No sólo es esto un error, sino que, limitando a tan corto círculo el dominio de la representación teatral, frústrase su principal objeto. Los hombres no se afectan generalmente sino por simpatías: mal puede, pues, aprovechar el ejemplo y el escarmiento de la representación al espectador, que no puede suponerse nunca en las mismas circunstancias que el héroe de una tragedia. Estas verdades generalmente sentidas, si no confesadas, debieron dar lugar a un género nuevo para los preceptistas rutineros; pero que es, en realidad, el único género que está en la naturaleza. La historia debió ser la mina beneficiable para los poetas, y debió nacer forzosamente el drama histórico.

»Dos géneros de composición pondría al frente de la literatura dramática: Primero: los hechos gloriosos, o los funestos resultados de los estravíos de las pasiones, fundados en la verdad que los hace ejemplos irrecusables, presentados a los hombres o para imitación, o para escarmiento; éste es el drama histórico o la tragedia antigua, no variando las formas por caprichos de escuela, sino por la variación que la diferencia de creencias y de preocupaciones, de costumbres y de leyes hace imperiosa en la literatura. Segundo: los vicios o ridiculeces personificados y fundados en la naturaleza, presentados para lección o deleite; ésta es la comedia dicha clásica, y caída en desuso por las formas estrechas y lánguidas en que la han querido encerrar los preceptistas; pero susceptible, en mi entender de

nuevo interés, y de ninguna manera agotada, como se dice vulgarmente».

[...]

Tomó apuntes de todo el Curioso, y escribió al pie de ellos lo siguiente: «Reservo la palabra *drama* para la denominación genérica de toda composición literaria en que el poeta desarrolle una acción. Calificaré de histórico el drama, cuando de la historia fueren tomados los hechos; y de patético cuando se presentaren en él los efectos de las grandes pasiones, cualquiera que fuere la época en que la acción del drama se supusiere. Y reservaré la palabra *comedia* para las piezas dramáticas que tuvieren por objeto las ridiculeces del hombre constituido en sociedad. Si al drama patético quisiere dársele el título de *tragedia*, ¿por qué rechazarlo?

[...]

»La tragedia, de este modo considerada, no es más que la idealización de los personajes y de las acciones de otros tiempos, así como debe serlo del lenguaje, de la declamación y de la mímica hasta el más elevado punto. Pero esta idealización no implica énfasis de los elementos que han de dar por resultado la tragedia, la cual, como obra de arte, tiene a la naturaleza por modelo; porque lo ideal no es opuesto a lo real sino su purificación. Purifíquese, pues, una acción; purifíquense, pues, los personajes, la declamación y la mímica de todo lo que sea indiferente, impropio, inútil y aun perjudicial a una idea en la mayor simplicidad concebida, y se tendrá la tragedia según el espíritu, no según las formas materiales del arte griego. Negar hoy la tragedia en la esfera del arte literario, sería lo mismo que negar la escultura en la del arte plástico».

[...]

4. LA VALORACIÓ DE SHAKESPEARE

G. ROMO,¹⁴⁵ «Literatura crítica. Paralelo entre Shakespeare y Corneille», *Diario de Barcelona*, 10 i 12-III-1807, p. 305-306 i 313-315 (fragment).

Guillermo Shakespeare y Pedro Corneille son los dos mayores ingenios que han producido los teatros inglés y francés. En los dos notamos acciones tan parecidas, y al mismo tiempo tan opuestas, que verdaderamente causan admiración. Corneille ha sido el padre o creador de la poesía dramática en Fran-

145. D'aquest autor, només en sabem el que en diu A. Par, referit precisament a l'article antologat: «No fueron solamente M. García Suelto y J. N. Böhl de Faber los heraldos del nuevo movimiento [el romanticisme], sino que, arremetiendo contra los prejuicios neoclásicos, que continuaban llevando a los preceptistas de los cabezones [sic], un tal G. Romo, en un comunicado inserto en el *Memorial literario*, establece un paralelo entre Shakespeare y Corneille, con ventaja para aquél, de quien muestra un conocimiento casi perfecto. Es la primera voz española que desde Cadalso se alza decidida para encumbrar al dramaturgo británico [...]». Reprodueix, seguidament, un fragment de l'article de G. Romo, publicat, per primera vegada, segons A. Par, en el *Memorial literario. Biblioteca periódica de ciencias y artes*, núm. V (41 de la colección), 20 de Febrero de 1806, p. 221. També informa que el text va provocar una rèplica violenta, desqualificadora de Shakespeare –igualment, en transcriu unes línies– d'un anònim J. S. C., en la mateixa revista, núm. IX (45 de la colección), 30 de Marzo de 1806, p. 385. V. Alfonso PAR, *Shakespeare en la literatura española*, I. Madrid; Barcelona: Librería General de Victoria-no Suárez, 1935, p. 154-156.

cia; Shakespeare lo ha sido, igualmente, en Inglaterra:¹⁴⁶ los dos se han excedido en el género trágico, y aun en el cómico. No obstante, creemos que el sublime ha caracterizado a Corneille, pero Shakespeare se ha distinguido por tantos y tan diferentes modos que dudamos determinar en cuál ha sobresalido más. Si se nos permite exponer aquí nuestro parecer, diremos que sobresale así mismo en el género que el mismo Longino¹⁴⁷ llama *horriblemente bello*. Para probar nuestra atención haremos un parangón entre la débil descripción del infierno que hace Milton y la escena del *Hamlet* en que se aparece la sombra del rey.¹⁴⁸ Esta prodigiosa escena incontrastablemente es un modelo del teatro en el género *terrible*. La inmensa multitud de objetos que presenta, todos variados en mil diferentes maneras, son a cuál más aptos para llenar al lector o espectador de terror y de miedo. Cada una de estas variedades son otros tantos cuadros dignos del pincel de un Ticiano.

El género de Corneille es de un carácter en todo opuesto y lleno de una elocuencia igual, pero siempre majestuosa y sublime. Y com en esto consiste la elocuencia romana, no debemos extrañar que sus argumentos, o casi los más, estén tomados de la historia de aquella nación. La escena en que Cinna¹⁴⁹

146. En efecto, el uno y el otro han sido restauradores del género dramático. No obstante, el teatro francés estaba menos perdido cuando empezó a trabajar Corneille que el inglés cuando Shakespeare emprendió su reforma: en Francia se empezaba a conocer el gusto del teatro, y Corneille lo fijó enteramente. Pero en Inglaterra la mayor parte de piezas que han precedido a Shakespeare son tan diferentes y monstruosas que casi es imposible leer cuatro hojas de ellas con paciencia [nota de l'autor de l'article].

147. Long. *Traité de la sublimité* [nota de l'autor de l'article].

148. *Hamlet*, tragedia inglesa, por Guillermo Shakespeare. Esta tragedia se ha publicado ya en España, y su traducción se puede ofrecer como modelo de buenas traducciones, pudiendo decir de ella lo mismo que, en otro tiempo, se decía de la *Aminta*, de Tasso, traducida en nuestra lengua por el señor Jáuregui. Sólo sentimos que el célebre Inarco Celenio no haya repetido más estos ilustres ejemplos para gloria suya y lustre de la literatura española [nota de l'autor de l'article].

149. También anunciamos con gusto la excelente traducción de esta tragedia: el *Cinna* que se imprimió sin nombre del autor el año de 1713 y volvió

da cuenta a Hemilia de su arenga a los conjurados es un verdadero prodigio en este género: su descripción de las crueldades de los triunviros es un cuadro lleno de *hermosos horrores*. Pero aun cuando Corneille está lleno de elevación y de una elocuencia nerviosa enérgica y que abunda en sentencias y máximas profundas en que se hace igual a Tácito, sin embarco sería inútil buscar en sus obras aquel fondo inextinguible de una imaginación patética y sublime, fantástica y pintoresca, sombría y alegre, y aquella variedad prodigiosa de caracteres tan bien sostenidos y desempeñados, talentos personales en Shakespeare, y en los que a nuestro parecer excede todos los demás poetas.

Además en los planes de las tragedias de Corneille hallamos cierta uniformidad bastante sensible en los principales caracteres e intrigas de sus piezas. Por ejemplo: el combate entre la pasión de amor y el amor filial es el tema o argumento de la tragedia del Cid, y el combate entre el amor de la patria y la ternera particular es el asunto de la de los Horacios. Doña Jimena, en *El Cid*, implora la protección y justicia del rey para vengar la muerte de su padre hecha por su amante don Rodrigo, y en *Los Horacios* un hermano mata a su hermana que llora [a] un enemigo de su patria, y el padre disimula este terrible asesinato. No así las tragedias de Shakespeare: todas giran sobre objetos diferentísimos unos de otros, y así no es posible hallar la menor semejanza entre los planes del *Rey Lear*, de *Hamlet*, de *Otelo*,¹⁵⁰ de *Julio César* y de *Romeo*. La catástrofe del *Rey Lear* se funda sobre las desgracias de un padre; la de *Hamlet*, sobre las de un hijo; la de *Otelo* sobre las de un marido celoso; la de

a la prensa en 1731, del mismo modo. Su mérito le manifestó muy bien el señor don Juan de Ferreras en su aprobación, asegurando que está en nuestra lengua con tal acierto y con tanta alma que, si pudiera ser verosímil la metempsicosis de los antiguos errados filósofos, se pudiera creer que la del autor y traductor era la misma. Este traductor fue el discreto marqués de San Juan. Véase a don Agustín Montiano y Luyando, *Disc. sobre las tragedias españolas*, p. 66 [nota de l'author de l'article].

150. También se ha traducido esta tragedia a nuestra lengua, aunque del francés. Pero, *¡Ob, quantum haec Niobe, Niobe ditabat ab illes...!* [nota de l'author de l'article].

Julio César, sobre las de los ciudadanos oprimidos, y la de *Romeo* se nos presenta como el blanco o la víctima de un amor desgraciado. No obstante, confesaremos ingenuamente que Shakespeare ha tratado dos veces un mismo asunto: la ambición es el fundamento de las tragedias de *Macbeth*¹⁵¹ y de *Ricardo*. Pero no podemos menos de admirarnos por el arte con que el poeta ha sabido poner sobre la escena dos ambiciosos tan diferentes entre sí. La ambición de Ricardo es firme y determinada; la de Macbeth es vacilante, indecisa, incierta... Concluiremos que aunque Corneille sea generalmente inferior a Shakespeare, le aventaja, no obstante, en el talento de juntar diestramente los diversos incidentes de sus dramas y en el arte de hacerlos regulares, mérito poco común, por desgracia, en los poetas. En una palabra, diremos con uno de nuestros mejores literatos,¹⁵² que Shakespeare tenía demasiado ingenio para sujetarse a las reglas del teatro, y que Corneille se hubiera sujetado aún menos si hubiera tenido mayor ingenio. Shakespeare ha sido un gran genio poético; Corneille, un excelente poeta dramático.

Nosotros, como dijimos en el paralelo entre Pope y Dryden,¹⁵³ respetamos demasiado a los grandes hombres para in-

151. Hemos visto representar esta tragedia en nuestro teatro. Pero aún no se ha dado a luz su traducción, que nos pareció bastante regular [nota de l'autor de l'article].

152. Inarco Celenio, en la vida de Shakespeare, y prólogo de la tragedia del *Hamlet* [nota de l'autor de l'article].

153. Diarios de Madrid de 30 de abril, y de 1 y 2 de mayo de 1805 [nota de l'autor de l'article].

Aquestes dates no es corresponen amb l'única que dona A. Par -20 de febrer de 1806. Potser abans de ser editat en el *Memorial literario*, l'article ja havia aparegut en altres publicacions [nota dels editors]. Alexander Pope (Londres, 1688-Twickemham, 1744). Poeta profundament influït per l'*Art poétique*, de Boileau, va resumir en el poema didàctic *Essay on Criticism* (1711) les regles literàries que ha de tenir present el bon crític; unes regles que va aplicar escrupolosament en *The Rape of the Lock* (1711), un poema brillant i elegantment satíric, malenconiós i somrient alhora. És autor també d'uns *Moral Essays* (1731-1735) i d'un *Essay of Man* (1733-1734), poemes reflexius de llenguatge espontani, en aparença, en els quals l'autor busca la naturalitat expressiva per damunt de tot. Igualment, va publicar unes versions esplèndides en anglès de la *Iliada* (1715-1720) i l'*Odíssea* (1725-1726). En el

teresarnos parcialmente en sus glorias. Nuestra intención es sólo exponer sus producciones y trabajos para nuestra enseñanza. Y que nos sirvan de utilidad y estímulo, tal es el fin de nuestros deseos. ¡Ojalá lo consigamos!

conjunt de la seva obra, Pope opta per una estètica inspirada en els clàssics grecollatins, font de bellesa i d'exemples morals, en què la raó s'imposa clarament a la fantasia. John Dryden (Aldwinkle, 1631-Londres, 1700). Poeta d'opinions canviants segons les circumstàncies polítiques, és autor d'*Heroic stanzas consecrated to the memory of His Highness* (1659), en lloança de Cromwell, i d'*Astraea Redux* (1660), una exaltació de la monarquia anglesa restaurada en la persona de Carles II. També va escriure poemes que li van donar un gran prestigi entre la societat britànica del seu temps, com *Annus Mirabilis* (1667), *Absalon and Ajitophel* (1681) o *The medal*, en els quals fa un panegíric d'Anglaterra i, de vegades amb la sàtira, de la monarquia i de la cort. En l'àmbit de la poesia religiosa és autor de *Religio laici* (1682), elogi de l'església anglicana, que més endavant, després de la conversió al catolicisme de Dryden en ser entronitzat Jacobus II, sobirà catòlic, serà combatuda en defensa de l'església catòlica en *The hind and the panter* (1687). La poesia de Dryden destaca, sobretot, per l'habilitat i la brillantor del ritme i per la força satírica. Com a autor dramàtic va escriure tragèdies, com *The conquest of Granada* (1668), i la comèdia *Marriage-a-la-mode* (1672). Va deixar també una col·lecció de *Fables* (1700).

[Joseph] A[ndrew]. de COVERT-SPRING, «Shakespeare y la nueva escuela», *El Catalán*, 25-IX-1835, p. 1.¹⁵⁴

«¡El arte huye y la poesía muere!» Tal es la negra idea concebida por aquéllos que no comprenden el gran movimiento del siglo.

En primer lugar, responderemos, que la poesía no puede morir y que el arte es eterno. Ambos residen en todas partes, como fluidos eléctricos e inestinguibles, y nuestro tiempo confuso e incierto no deja de ser un tiempo en que el porvenir fijará sus ojos maravillados; un tiempo épico en alto grado, un cuadro sublime de Martin,¹⁵⁵ con sus tormentas, sus tinieblas, su sol rompiendo las nubes, sus abismos entreabiertos, sus largas líneas de arquitectura mágica y sus miradas de hombres luchando y trabajando.

En ningún tiempo tuvo el poeta que trepar a cima más alta ni echar una mirada mas atrevida sobre las masas que se chocan a sus pies. ¡No hay poesía! ¡No hay arte! Pues entonces ¿qué nombre daremos a tan magnífico espectáculo? El pensamiento, que la autócrata del mundo reasume: mil chispas que saltan del norte, del mediodía, confundándose en una fragua creadora, en que ha de formarse la nueva sociedad, sus dos eternos principios, la necesidad de descanso y de mudanza, peleando entre sí como dos encarnizados gigantes. Y en esta lucha sorda o violenta, pero perpetua, cada incidente encierra una profecía, cada movimiento una revolución, cada día una historia.

En una palabra, todos los viejos sacerdocios inclinan la cabeza delante de la inteligencia, cuya jerarquía beligerante tiene

154. L'article va ser recollit a A. de COVERT-SPRING, *Misceláneas dióglotas, políticas y literarias*. Barcelona: Librería de J. Verdaguer, 1836, p. 22-24.

155. John Martin (Haydon Bridge, 1789-Douglas, illa de Man, 1854). Pintor romàntic d'inspiració fantàstica que va plasmar en quadres apocalíptics de gran efecte, entre els quals destaca *La caiguda de Babilònia* (British Museum).

también sus pontífices, sus levitas, sus feligreses; es decir, sus escritores, sus artistas, sus libros, sus diarios... Si no hay, en esta época, un sinnúmero de poéticas maravillas, ¿donde iremos a buscar la poesía?

Sí; la época en que nos hallamos es poética y profunda, aunque dolorosa. Y los hombres dotados no de poesía (todos lo estamos, menos el versificador), sino del talento especial de comunicar la poesía, demasiado lo conocieron. Byron, Lamartine, Hugo, Wordsworth, Saavedra, Espronceda, vieron cuán difícil es, en este caos creador, coger y reproducir las grandes masas superficiales de la naturaleza, copiando sus formas exteriores, sin disminuir el interés de sus ardientes concepciones. Sin la pintura de los sentimientos íntimos, reconocieron la imposibilidad de buscar por más tiempo efectos poderosos en esa poesía exterior, plástica y visible, que los griegos llevaron tan lejos.

Locura sería desdeñar como vulgares aquellos rasgos generales del alma humana y de la naturaleza, que, en la cuna de las sociedades, inflamaron las más fuertes inteligencias. Nada más bello que esas pinceladas que abundan en Homero, en Eschile. La candidez de esos raptos vírgenes y vigorosos es grande y fresca como el mundo naciente, y lleva consigo la primitiva energía y el rápido vuelo. A nosotros nos queda la reflexión escocedora y la profunda y fría análisis.

¿Por qué es Shakespeare soberano de la nueva escuela intelectual? No lo es porque pueda jactarse de pinturas más sublimes, de genio más vasto, ni de una manera más grandiosa de concebir los objetos y retratarlos; sino por su modo de despojar al hombre y a la sociedad de todos sus adornos, distinguirlos profundamente, sin privarlos de su brillo, penetrarlo y comprenderlo todo. Esa sagacidad que analiza sin destruir, esa química que se hunde en los abismos para sacar no esqueletos, sino realidad y vida le predestinaron al apostolado del nuevo mundo literario que ignoraba en su cándida modestia.

S[ense]. S[ignar].¹⁵⁶ «Shakespeare», *El Museo de Familias*, II, 1839, p. 381-389 (fragments).

[...]

Aunque la reputación de Shakespeare haya crecido en los dos siglos que han transcurrido después de su muerte, particularmente en nuestros días, en que la memoria de su nombre ha venido a ser casi una superstición nacional, su pérdida fue sin embargo llorada de sus contemporáneos.

[...]

Basta por otra parte estudiar el teatro de este hombre extraordinario para comprender su prodigioso influjo, sobre la imaginación de sus compatriotas. Y este mismo estudio muestra en él sobradas bellezas para no merecer la admiración de los demás pueblos.

La lista de las piezas que constan ser de Shakespeare contiene treinta y seis obras creadas en el espacio de veinte y cinco años, desde 1589 hasta 1614. No brilla, por consiguiente, aquí la prodigiosa y loca fecundidad de un Lope de Vega, de un Calderón, de esos inagotables autores, cuyos dramas se cuentan a miles. Aunque Shakespeare, según Ben Johnson, escribía con una velocidad maravillosa y no borraba jamás lo que había escrito, vese, por el número limitado de sus composiciones, que no se amontonaron confusamente en su entendimiento, y que no salieron de él sin reflexión y esfuerzos. Las piezas de los poetas españoles, esas piezas compuestas en veinte y cuatro ho-

156. Tot i que apareix sense signar, l'estil de l'article indica que és possible que l'autor en fos Antoni Bergnes de las Casas (Barcelona, 1801-1879). Catedràtic de grec a la Universitat de Barcelona durant molts anys, va dur a terme, també, una labor molt important en el camp de l'edició. Bergnes va ser l'editor de la primera època del periòdic *El Vapor* (1833-1836) i de les revistes *El Museo de Familias* (1838-1841) i *La Abeja*, entre altres publicacions. També va editar la versió catalana, de Josep Melcior Prat i Colom, del *Nou Testament* (Londres, 1832). Va traduir al castellà Goethe, Chateaubriand i, sobretot, Walter Scott.

ras, como decía uno de ellos, parecen siempre una improvisación favorecida por la riqueza del idioma y por el numen del poeta; siendo la mayor parte pomposas y vacías, extravagantes y vulgares. Los dramas de Shakespeare, por el contrario, reúnen a la vez los accidentes inopinados del numen, los arranques del entusiasmo y las riquezas de la meditación. El teatro español parece un sueño fantástico, cuyo desorden destruye su efecto, y cuya confusión no deja ninguna huella permanente. El de Shakespeare, a pesar de sus defectos, es el resultado de una imaginación poderosa que deja profundos vestigios, y da realidad y vida a sus más extraños caprichos. Pero ¿autorizan acaso estas observaciones a hablar del sistema dramático de Shakespeare, a mirar este sistema como rival del teatro antiguo, y a citar, en fin, como dechado que merezca ser preferido? No lo creo.

Por más que se lea a Shakespeare con la más atenta admiración, es difícil reconocer en él ese supuesto sistema, esas reglas de numen que dicen que se impuso, que siguió siempre, y que reemplazaron en él las constituciones de Aristóteles. Pásemos por alto las ingeniosas teorías inventadas inoportunamente, y remontémonos al hecho. ¿Cómo encontró Shakespeare el teatro y cómo lo ha dejado? En su tiempo se concebía simplemente la tragedia como una representación de acontecimientos singulares o terribles, que se sucedían sin unidad de tiempo ni de lugar. Las escenas del gracioso se barajaban en ella como por una imitación de las costumbres del tiempo; y, lo mismo que en la corte, el bufón del rey se presentaba en las más graves ceremonias. Este modo de concebir la tragedia, más cómodo para los autores, más variado para el público, fue seguido igualmente por todos los poetas dramáticos de aquel tiempo. El sabio Ben Johnson, más joven que Shakespeare y su contemporáneo; Ben Johnson, que sabía el griego y el latín, cayó precisamente en las mismas irregularidades que el inculto y libre Shakespeare: presenta, igualmente, en la escena acontecimientos de muchos años; mezcla lo sublime y lo cómico, lo patético y lo trivial, los versos y la prosa; tiene el mismo sistema que Shakespeare, o más bien, ni uno ni otro tenían ningún sis-

tema: entrambos seguían el gusto de su tiempo, llenaban cuadros conocidos, con la sola diferencia de que Shakespeare, dotado de imaginación, de originalidad, de elocuencia, ponía en esos cuadros bárbaros y vulgares una infinidad de rasgos nuevos y sublimes, bien así como Molière, recogiendo el cuento ridículo del *convidado de piedra*, que ocupaba todos los teatros de París, lo trasforma, lo engrandece con la creación del carácter de D. Juan, de ese admirable dibujo de la hipocresía, que solo él mismo ha logrado dejar atrás en el *Tartufo* o *Hipócrita*.

Tal es Shakespeare, que no reconoce otro sistema que su numen, y pone a la vista del espectador una serie de hechos más o menos apartados uno de otro, que era cuanto de él se exigía. Nada refiere, sino que, siguiendo la práctica de sus contemporáneos, lo pone todo en escena. Ben Johnson, Fletcher y Beaumont¹⁵⁷ no conocían ni más ni menos el arte; pero en ellos con frecuencia esta excesiva libertad no producía más que combinaciones vulgares, y además carecían siempre de elocuencia. En Shakespeare, hasta las escenas más bruscas y sin enlace ofrecen algo de terrible e inesperado. Esos personajes que se encuentran a veces casualmente dicen cosas que no cabe olvidar. Ellos pasan, mas queda su recuerdo; y en el desorden de la obra, es siempre poderosa la impresión que deja el poeta. No es decir esto que Shakespeare sea constantemente natural y verdadero. Si es fácil descubrir en la tragedia francesa un no sé qué postizo y convencional; si se puede echar en rostro a Corneille aquel tono de galantería impuesto por su siglo, y tan ridículo en los grandes personajes que puso en escena, como ajeno de su propio género; si en Racine, la urbanidad y la pompa

157. John Fletcher (Rye, 1579-Londres, 1625) i Francis Beaumont (Grace Dieu, 1584-Londres, 1616). Dramaturgs anglesos que van escriure junts un nombre remarcable de tragicomèdies, entre les quals cal remarcar *The Maid's Tragedy* (1610) i *A King and No King* (1611). Beaumont és autor d'una comèdia burlesca molt original, *The Knight of the Burning Pestle* (1607). Fletcher va col·laborar amb Shakespeare en l'escriptura de *The Two Noble Kinsmen* (1612-1613). L'atractiu de les peces de Fletcher i Beaumont es devia a una trama plena d'incidents ben resolts dramàticament i a la ceació d'ambients exòtics.

de la corte de Luis XIV ocupan el lugar de las costumbres severas y sencillas de la Grecia heroica; ¡cuán fácil no sería notar en Shakespeare una impropiidad de costumbres y de lenguaje mucho más chocante! ¡Qué estudiado esmero da a veces a los giros metafóricos! ¡Qué oscura y vana afectación! ¡Qué contradicción, muchas veces, entre el lenguaje y la condición de los personajes! Ese hombre que piensa y se espresa con tanto vigor, emplea sin cesar espresiones alambicadas y sutiles, para explicar con mucho trabajo las cosas mas sencillas.

En esta parte, sobre todo, hay que tener presente la época en que escribía Shakespeare y la mala educación que recibiera de su siglo: las afectaciones italianas habian maleado el gusto en toda Europa. El escolasticismo y la teología estaban muy lejos de reformarlo, y hasta la corte de Isabel tenia no sé qué pedertería y acicalamiento cuyo influjo debía estenderse por toda la Inglaterra. Debemos confesarlo: cuando se leen los estraños discursos que el rey Jacobo hacía a su parlamento, no se estraña tanto el lenguaje que ha puesto tan a menudo Shakespeare en boca de sus héroes y sus reyes; debiendo más bien llenarnos de pasmo el ver que haya hecho brillar tantos destellos de su numen en medio de tan ridículo caos.

Por lo demás, difícil es, si no imposible, llegar en este punto al entusiasmo de los críticos ingleses, que ha dejado en zaga la idolatría de los contemporáneos de Homero por el cantor de Ulises. Se ha hecho de Shakespeare un hombre que, sin saber nada, ha creado mucho; un profundo metafísico, un moralista incomparable, el primero entre los filósofos y poetas. Se han prodigado las más sutiles explicaciones a todos los accidentes de su fantasía poética; se han divinizado sus defectos más monstruosos, y hasta se ha mirado la barbarie que recibía de su época como una invención de su numen. Ya en el último siglo, Johnson,¹⁵⁸ mis-

158. Samuel Johnson (Licfield, 1709-Londres, 1784). Autor d'un extens *Dictionary of the english language* (1747-1755), una de les obres filològiques més importants del segle XVIII, va ser, a més, un crític excellent, amb obres com *Lives of the poets* (1779-1781) i una edició dels drames de Shakespeare *The plays of W. Shakespeare* (1765)– que va tenir una gran influència en

tress Montagu¹⁵⁹ y lord Kaitnes,¹⁶⁰ picados de los insultos y sátiras de Voltaire, habían llevado muy lejos su admiración, ingeniosa a veces y verdadera. Algunos críticos modernos echan en cara hoy día a estos ilustres predecesores el no haber comprendido lo ideal poético realizado por Shakespeare, y sólo conceden a Mr. Schlegel el haberse acercado a la verdad, cuando termina la enumeración de todas las maravillas reunidas en Shakespeare con estas palabras enfáticas: «El mundo de los espíritus y la naturaleza han puesto sus tesoros a sus pies: semidios en poder, profeta por la profundidad de sus miras, espíritu sobrenatural por la extensión de su saber, más elevado que toda la humanidad, se humilla hasta los mortales, como si no conociese su superioridad, y es cándido e ingenuo como un niño».

Sin embargo, no se debe juzgar del numen y del influjo que ha ejercido Shakespeare ni por la sutileza mística del literato alemán, ni por las chanzas, ni menos por las traducciones de Voltaire. Mistress Montagu ha hecho resaltar, en su traducción servil del *Julio César*, muchas inadvertencias y grandes bellezas que se ocultaron a otros: ella ha rechazado las sátiras de Voltaire por medio de la crítica juiciosa de algunos defectos del teatro francés; pero, no pudiendo paliar las enormes y frías ridiculeces de que están sembradas las piezas de Shakespeare; «no olvidemos –dice– que esas piezas debían representarse en una miserable hostería, delante de un pueblo inculto, y que salía apenas de la barbarie». Todos los absurdos inverosímiles, todas las bufonadas que prodiga Shakespeare, eran comunes al grosero teatro que tenían los franceses en la misma época; pues tal es el sello de aquella edad: ¿por qué pues admirar ahora en

l'estètica literària romàntica. Altrament, són interessantíssimes les converses de l'escriptor transcrits per James Boswell a *Life of Samuel Johnson* (1791).

159. Mary Wortley Montagu (Londres, 1689-1762). Autora de *Turkish letters*, publicades pòstumament el 1763, adreçades a la seva filla des de Constantinoble –ciutat on va viure com a muller de lord Montagu, ambaixador britànic– i caracteritzades per la fluïdesa de l'estil i els dots d'observació de l'autora que revelen.

160. No hem pogut identificar aquest autor.

Shakespeare unos defectos que han quedado profundamente olvidados por todas partes, y que sólo han sobrevivido en el poeta inglés a causa de los brillantes rasgos de que los rodeara?

Es necesario, por consiguiente, para juzgar a Shakespeare, desechar primero esas pinceladas, digámoslo así, de barbarie y de estragado gusto en que tanto abunda, siendo tal vez no menos necesario el abstenerse de hacer con esos monumentos del siglo de Isabel sistemas aplicables al nuestro. Si debiese nacer una nueva forma de tragedia de nuestras costumbres actuales y del numen de algún gran poeta, esa nueva forma no se asemejaría ni a la tragedia de Shakespeare, ni a la de Racine. Que Schiller, en un drama alemán, copie del *Romeo* de Shakespeare la viva y libre imagen de una pasión repentina y de una declaración de amor que empieza casi con un desenlace, falta más a la verdad de nuestras costumbres que al decoro de nuestro teatro: imita fríamente un delirio de imaginación italiana. Copiando Goethe, en un siglo profundamente filosófico, los cantos salvajes de las brujas de *Macbeth*, hace un capricho de imaginación extraño más bien que una pintura ingenua y terrible. Mas si se considera a Shakespeare aparte, sin espíritu de imitación y de sistema; si se mira su numen como un acontecimiento extraordinario que no puede reproducirse, ¡cuántos rasgos admirables!, ¡cuánta pasión!, ¡qué poesía!, ¡qué elocuencia! Numen fecundo y nuevo, no lo ha creado todo, es cierto, pues casi todas sus tragedias no son sino novelas o crónicas de su tiempo, distribuidas en escenas. Mas ha marcado con un sello original todo cuanto ha sacado de ellas: un cuento popular, una antigua balada, tratados por ese numen poderoso, se animan, se transforman y se convierten en creaciones inmortales. Pintor enérgico de los caracteres, no los conserva con exactitud, porque sus personajes, si exceptuamos algunos, tienen la fisonomía inglesa en cualquier país en que los coloque, y para él el pueblo romano no es más que el populacho de Londres.

Sin embargo, esta infidelidad en observar las costumbres locales de los diferentes países, esta preocupación de las costumbres inglesas, es cabalmente lo que le hace tan bienquisto [?] con su país. Nunca poeta alguno fue más nacional. Shakes-

peare es el genio inglés personificado, con su aire orgulloso y libre, con su aspereza, con su profundidad y melancolía. El monólogo de Hamlet no podía componerse sino en el país de las nieblas y del *spleen*; la negra ambición de Macbeth, esta ambición tan imprevista y tan profunda, tan violenta y reflexiva, parece pertenecer al pueblo cuyo trono fue por tanto tiempo disputado por tantos crímenes y guerras. Mas, ¡cuánto crece, si es lícito hablar así, la omnipotencia de ese numen indígena en los dramas en que se presenta a su auditorio rodeado de todos los recuerdos de las antiguas costumbres, con los nombres propios de los lugares y de los hombres, Ricardo III, Enrique VII, Enrique VIII! Figurémonos que un hombre de talento, lanzado en la época del primer desarrollo de nuestra lengua y de nuestras artes, y estampando en todas sus palabras una energía salvaje, hubiese puesto en escena, con la libertad de una acción sin límites y el calor de una tradición todavía reciente, las venganzas de Pedro el Cruel, las guerras de los moros; que este poeta hubiese nombrado los jefes, las facciones, las ciudades, los ríos, nuestras campiñas, no con alusiones pasajeras, sino con una franqueza ruda y sencilla, con la expresión familiar del tiempo, jamás ennoblecida, pero animada siempre por el numen del poeta; semejantes piezas, si hubiesen sido representadas, ¿no hubieran conservado una autoridad inmortal en nuestra literatura y un efecto omnipotente en nuestro teatro, a pesar de que no tengamos, como los ingleses, tanto cariño a nuestros anales, tanto respeto por nuestras antiguas costumbres, ni la dureza del patriotismo insular?

[...]

Separado de la tierra nativa, no pierde sin embargo Shakespeare todo su poder, pues uno de los principales caracteres del hombre de numen es que las bellezas locales, los rasgos individuales de que llena sus obras, corresponden a algún tipo general de verdad, y que trabajando para sus conciudadanos, cautiva a todo el mundo. Aún más, quizás las obras más nacionales son las que llegan a ser más cosmopolitas. Tales fueron las obras de los griegos que sólo las escribían para ellos, y son a pesar de esto leídas de todo el universo. Educado en medio de

una civilización menos feliz y poética, Shakespeare no ofrece en la misma proporción que los griegos esas bellezas universales que pasan a todas las lenguas; y sólo un inglés puede colocar a su poeta al lado de Homero o de Sófocles. Shakespeare no nació ni bajo aquel hermoso cielo, ni tiene aquel bello natural de entusiasmo y de poesía. Le cubre todavía el hollín de la edad media. Su barbarie ofrece una como decadencia, y muchas veces es más bien gótica que joven y pueril. Su sencillez no es la del mundo naciente, como ha dicho Fénelon hablando de Homero; es un lenguaje áspero y al mismo tiempo limado en el que se echa de ver el afán del entendimiento humano planteando difícilmente los móviles de esa civilización moderna, tan diversa y complicada, que nacía cargada ya de tantos recuerdos y estorbos. Mas cuando llega a la expresión de los impulsos naturales, cuando no quiere ser ni pomposo ni delicado, cuando pinta el hombre, fuerza es confesarlo, jamás sobresalieron tanto la ternura y la elocuencia. Sus personajes trágicos, desde el malvado y odioso Ricardo III hasta el distraído y fantástico Hamlet, son seres reales que viven en la imaginación y cuyo recuerdo no se borra jamás. Ese numen rudo y salvaje encuentra una delicadeza desconocida hasta él en la expresión de los caracteres de las mujeres, y al pintarlas, echa mano, como movido de un secreto instinto, de todas las convenciones que su siglo ignoraba y que él mismo despreciaba. Nada más notable en el numen de Shakespeare que la pintura de los caracteres de las mujeres. Ofelia, Catalina de Aragón, Julieta, Cordelia, Desdémona é Imógenes, figuras tiernas y delicadas, están dotadas de gracias inimitables y de una cándida pureza que embelesa, contra lo que podía esperarse del desenfreno de un siglo grosero y la aspereza de su genio varonil. El gusto de que con tanta frecuencia carece se halla entonces suplido por un instinto delicado que hasta le hace adivinar lo que faltaba a la civilización de su tiempo. Hasta ha sabido templar el carácter de la mujer culpable con algunos rasgos sacados de la observación de la naturaleza, y dictados por los impulsos más suaves. Lady Macbeth, tan cruel en su ambición y sus proyectos, ceja con horror ante un espectáculo de sangre: aconseja el asesinato, y no tiene valor

para presenciarlo. Gertrudis, esparciendo flores sobre el-cuerpo de Ofelia, escita la ternura a pesar de su crimen.

[...]

El atrevimiento poético es otro de los caracteres que no sobresale menos en Shakespeare que en Esquilo: brilla en aquél la misma viveza, la misma destemplanza de metáforas y de expresiones figuradas, el mismo calor de imaginación chispeante y sublime, bien que con formas más incultas, pues las incoherencias de una sociedad que salía apenas de la barbarie, mezclan sin cesar en Shakespeare la rusticidad y la grandeza, y parece que uno caiga de las nubes al lodo.

[...]

Conmociones poderosas, contrastes inesperados, el terror y lo patético llevados al extremo, bufonadas barajadas con el horror, y que son como la risa sardónica de un moribundo, tales son los caracteres del drama trágico de Shakespeare. *Macbeth*, *Romeo*, *El rey Lear*, *Otelo*, *Hamlet*, presentan bajo este punto de vista bellezas casi iguales.

Los dramas en los cuales ha prodigado las invenciones de su talento anovelado presentan otro interés muy diferente. Tal es principalmente la *Cimbelino*, producto harto extraño de un cuento de Boccaccio y de un capítulo de las *Crónicas Caledonias*, obra llena de movimiento y de embeleso, donde brilla la claridad más luminosa al través de una trama complicadísima. Hay, en fin, otros dramas que son una especie de saturnales de esa imaginación tan desordenada siempre y tan libre. Se celebra y admira mucho en Inglaterra la pieza que más cruelmente ha criticado un literato francés. *La Tempestad* es para los ingleses una de las ficciones más maravillosas de sus poetas. Y en efecto vese en ella una energía creadora, una mezcla singularmente feliz de fantástico y de cómico, en el personaje de Galibán, símbolo de todas las inclinaciones groseras y humildes, de la cobardía más despreciable, de la abyección más ruin y rastrera. ¡Y qué embeleso en el contraste de Ariel, de ese sílfido tan amable y liviano como disforme y perverso! El personaje de Miranda pertenece a esa galería de retratos femeninos tan felizmente delineados por Shakespeare; pero la distingue al mis-

mo tiempo que la embellece aquella inocencia nativa alimentada en la soledad.

Shakespeare no descuella menos para los ingleses en la comedia que en la tragedia.

[...]

Sin embargo, las comedias de Shakespeare, piezas de intriga más bien que cuadros de costumbres, conservan casi siempre un carácter particular de buen humor. Por lo demás, no se descubre en él ninguna verosimilitud, y mucho menos la intención de poner la vida real en escena, y esto, y sea dicho de paso, nos esplica la razón por que un célebre entusiasta de Shakespeare tilda desdeñosamente a Molière de prosaico, por ser demasiado exacto y fiel imitador de la vida humana; como si el copiar la naturaleza fuese el plagio de un talento mediano. Shakespeare no tiene este defecto en sus comedias: una complicación de incidentes estraños, una exageración, una caricatura casi incesante, un diálogo chispeante y animado, en el que brilla más el autor que el personaje; tales son sus dotes cómicas. Al ver la fantástica chocarrería de su lenguaje, y el capricho de las invenciones, diría cualquiera que Rabelais se ha metido a hacer comedias. La originalidad de Shakespeare brilla siempre en la variedad de sus piezas cómicas. *Timón de Atenas*, en la cual se ve un no sé qué del fuego satírico de Aristófanes y de la malignidad de Luciano, es una de las más picantes. Un antiguo crítico inglés dice que las *Comadres de Windsor* es tal vez la única pieza en que Shakespeare se tomó el trabajo de concebir y ordenar un plan. A lo menos ha puesto en ella mucho fuego, mucho numen y gracejo, y se ha acercado en ella más que en ninguna otra al feliz prosaísmo de Molière, pintando con los más vivos colores, las costumbres, los hábitos y la imagen de la sociedad. Ningun personaje de las tragedias del poeta inglés ha sido más admirado, en Inglaterra, ni es mas trágico que el de Shyloke en la comedia de *El mercader de Venecia*. Vense trazados en él con una energía inimitable la sed inestinguible del oro, la crueldad más codiciosa y rastrera, la aspereza de un odio enconado por las afrentas, al mismo tiempo que uno de esos caracteres de mujer, tan graciosos bajo la pluma de Sha-

Shakespeare, derrama en esta misma obra, en medio de una trama anovelada, el encanto de la pasión.

Las comedias de Shakespeare no se proponen ningún objeto moral: divierten la imaginación, mueven la curiosidad, divierten, pero no son lecciones más o menos simuladas de costumbres. Algunas de ellas podrían compararse al *Anfitrión* de Molière, pues tienen su gracia y sus giros libres y poéticos. A ese género de composición pertenece el *Sueño de una noche de verano*, composición desigual, pero muy linda, en que la hechicería proporciona al poeta lo maravilloso y ameno.

Shakespeare, que a pesar de su originalidad, ha tomado pensamientos y formas de todas partes, imita también la novela pastoril italiana del siglo xvi, y ha sabido representar de un modo agradable los ideales amores pastoriles que había hecho de moda la *Aminta* del Tasso. Su pieza intitulada *As you like it* está llena de hermosos versos y de descripciones ligeras y graciosas. Molière, en su *Princesa de Élide*, puede darnos una idea de esa mezcla de pasiones sin verdad y de pinturas campestres sin naturalidad. Es un género falso bien tratado por un hombre de talento.

Sea de esto lo que fuere, esas composiciones diversas, esos esfuerzos tan variados de imaginación prueban la riqueza del numen de Shakespeare, la que brilla asimismo en esa multitud de sentimientos, de ideas, de miras, de observaciones de todo género, que llenan indistintamente todas sus obras, que nacen bajo su pluma, y que se pueden sacar de sus composiciones, aun de aquellas en que estuvo menos feliz. Se han hecho colecciones de los pensamientos de Shakespeare, se le ha citado a cada paso y bajo todas las formas, y ningún hombre que se precie de literato puede abrirle sin encontrar en él mil cosas que no se olvidan jamás, pues en medio de aquel esceso de pujanza, de aquella expresión hartamente subida que da a menudo a sus caracteres, brillan rasgos de tal naturaleza que hacen olvidar todos sus defectos.

Josep M. QUADRADO, «Introducción», próleg a *Dramas de Shakespeare (Macbeth, Medida por medida, El rey Léar)*. Palma de Mallorca: Imprenta de Viuda e Hijos de P. J. Gelabert, 1886, p. 1-4.

Lo que años atrás se aventuró a fuer de ensayo, se presenta ahora como trabajo completo: hablo de la refundición entera del *Macbeth*. La nota de temeridad en que recelaba ya entonces haber incurrido temo no haberla más bien agravado llevándola adelante: si atrevimiento hay en concebir una empresa, mal lo disculpará el consumarla. Graves dificultades se palpan a medida que se acomete la reforma en monumentos de tal valía: los huecos se llenan mal; sutiles y delicados primores desaparecen; échanse de menos hasta los defectos que se acostumbraba ver identificados con la obra, y la misma regularidad, apagando la viveza de los contrastes, derrama sobre el conjunto no sé qué monotonía. El crítico se limita a censurar, pero el reformador se arriesga a sustituir: ¿Presumirá apoderarse de la inspiración del genio creador para empujarla y torcerla a su gusto? ¿Presumirá dar siquiera homogéneo barniz a sus remiendos? Sólo un sentimiento puede excusarle, aparte de las dotes literarias que abonen su tentativa: el de la más profunda admiración, del más vivo entusiasmo por el objeto que restaura. Sin este sentimiento, que no se lance a tal faena. Así como para corregir sólo la caridad suministra decisión, tino y eficacia, solamente a los ojos de la amistad más fina y pura se hacen patentes, al par de las más insignes prendas, los lunares que las deslustran, y solamente en ella se concibe el empeño de extirparlos y abnegación bastante para conseguirlo. A medida del aprecio de las cualidades y cuanto más tiene de elevado y digno, es de sagaz el discernir¹⁶¹ las más leves faltas y mayor su afán de que no perjudiquen a la perfección del modelo en que se complace.

161. Probablement per error, el text imprès diu «en discernir» en lloc d'«el discernir».

Si esta disposición bastase para atreverse a tanto, casi presumiría de cierto llamamiento especial, porque en sentir y admirar cuanto encierran de grande, de bello, de sublime, en el conjunto y en los detalles, las obras de Shakespeare en general, y esta en particular que considero su obra maestra, a nadie seguramente cedo. Hiérenme en proporción sus defectos, porque por naturaleza soy refractario a la idolatría; y no hablo de los que van contra reglas convencionales o contra determinadas escuelas a que jamás me he adherido, sino de los que lo son en todo lugar y tiempo y dado cualquier sistema, porque afectan a las leyes generales y perpetuas del arte y del buen gusto. De haber faltado a las famosas unidades dramáticas poco cargo se haría al gran trágico inglés, si no violara tan a menudo la suprema unidad que es el marco, por decirlo así, de toda concepción artística; y en la variedad inmensa de los caracteres de sus personajes mal podría reprendérsele la estrañeza o la exageración, si fuera siempre constante en su desarrollo. Esto no hay quien lo desconozca entre sus más ciegos adoradores, como bellezas tiene reconocidas por sus censores mas injustos: solo varía el mayor o menor grado de indulgencia con que son consideradas tales desigualdades, no faltando quien las juzgue inseparables de una inspiración poderosa, arranques de genio negados a una acompasada medianía, como si la perfección fuese incompatible con la sublimidad.

Por mi parte, temiendo perder por exceso de erudición mi tenue espontaneidad e irme, sin sentirlo, en pos de las huellas de los que me han precedido en esta aventurada reforma, en cuyo caso estuviera de sobra la mía, sigo ignorante por falta de ocasión (que no la hubiera desperdiciado teniéndola a mano) de lo que hicieron, refundiendo o traduciendo el *Macbeth*, los franceses Ducis y Letourneur,¹⁶² nuestro español García de

162. Pierre Le Tourneur (Valognes, 1736-París, 1788). Va ser el primer traductor francès del teatre de Shakespeare que en va donar una versió íntegra (1776-1782). Abans d'ell, Pierre de La Place (1707-1793) n'havia publicat versions expurgades i suavitzades, que, tanmateix, són indispensables per entendre el treball dramaturgic d'un autor com Jean François Ducis.

Villalta,¹⁶³ y sabe Dios cuántos otros de cuyo nombre estoy en ayunas, y con quienes, caso de haber coincidido, habrá sido por mera casualidad. No conozco más traducción castellana, y aun después de ultimado ya mi trabajo, que la de mi excelente amigo (¡así pudiera llamarme su compañero y coetáneo!) Menéndez Pelayo, más conforme conmigo en la teoría consignada en su prólogo que en la ejecución, que todavía encuentro sobrado literal o interlineal por un lado, y por otro, harto apartada del original, y cabalmente en los pasajes de más relieve. Me he propuesto como él, «comprendiendo a mi modo los personajes de Shakespeare y colocándome en las situaciones imaginadas por el gran poeta, no omitir a sabiendas ninguno de sus pensamientos, ninguno de los matices de pasión o frase que esmaltan el diálogo». Pero estoy muy lejos de emular sus escrúpulos en «no añadir ni un vocablo de mi cosecha».

Tratando de emprender un arreglo y no una simple versión no me he limitado a cercenar el redundante lujo de metáforas y conceptos y de aquella jerga «eufuista» que en la corte de Isabel de Inglaterra cundió más de medio siglo antes que en la de nuestro Felipe IV, la culterana, sino también digresiones incongruas, escenas impertinentes, personajes inútiles. Era menester encauzar la acción, ordenar su marcha, graduar las situaciones, transportar de una a otra escena y hasta de un interlocutor a otro las frases conforme lo requieran la ocasión o el carácter, y atender a las condiciones dramáticas contra las cuales todavía más que contra el estilo ha pecado el gran genio, hasta el punto de hacer irrepresentables sus obras ante cualquier público que no erija en punto de honra nacional el empeño de aplaudir sus más notorios caprichos. Monumentos son, lo proclamo altamente. Pero si en la estatua o en el lienzo original sería profanación sacrílega poner la mano, no lo será

163. José García de Villalta (Sevilla, 1801-Atenas, 1848). Traductor d'una novel·la de Victor Hugo –*El último día de un reo a muerte* (1834)– i de *Macbeth*, de Shakespeare (1838). Amic i col·laborador d'Espronceda, va publicar una novel·la històrica i diversos drames romàntics –com *El astròlogo de Valladolid* (1839).

tanto en el rincón de un estudio ensayar sobre una copia inofensivas enmiendas expuestas al cotejo, y penables en proporción de su osadía. Traducir un libro, por fielmente que se haga, exige de suyo, a causa de la diversa índole de los idiomas, mayores licencias que copiar un cuadro. Y para hacer sentir las bellezas del tipo, es menester a menudo alejarse un paso de él, por aquello de que la letra mata y el espíritu vivifica. Algo de esta libertad que de nación a nación se concede, ¿por qué no ha de extenderse de siglo a siglo al restaurador bajo su estricta responsabilidad? Afortunadamente a las obras maestras literarias, difundidas y reproducibles sin término por la pluma o por la prensa, a diferencia de las artísticas que son únicas, afectan tan poco los retoques de cualquier mano sean como al resplandor derramado por el cielo la forma dada a la abertura por la cual se hacen pasar sus rayos.

5. LES FIGURES DEL TEATRE ROMANTIC EUROPEU

(3) [Buenaventura Carlos] A[RIBAU].,¹⁶⁴ «Estética.¹⁶⁵ Teoría de Schiller sobre la causa del placer que escitan en nosotros las emociones trágicas», *El Europeo*, núm. 2, 14-I-1824, p. 35-41.

La poca noticia que se tiene en España de las mas importantes producciones filosóficas alemanas, especialmente de las fundadas en las doctrinas de Kant, nos anima a dar un breve conocimiento de la teoría de aquel grande poeta trágico sobre un punto que ha dado lugar a tantas disputas entre los literatos.

164. Bonaventura Carles Aribau (Barcelona, 1798-1862). Escriptor de formació il·lustrada, va adoptar una postura liberal avançada davant els esdeveniments que van originar la implantació d'un règim constitucional el 1820 i van ser l'origen del Trienni Liberal, però aviat, contemplant els efectes dels canvis polítics i socials, va evolucionar cap a postures molt més moderades, tal com va ser característic de molts altres escriptors i polítics de l'època. Aquesta formació il·lustrada de què hem parlat va determinar que els escrits –econòmics, històrics, literaris– d'Aribau, molt abundants, però dispersos en diaris i revistes, tinguin de fons la voluntat de millora moral i material de l'home i adoptin com a punt de partida un utilitarisme general tocat d'un cert idealisme romàntic. De molt jove, el 1815, va ser fundador de la Sociedad Filosófica, i després, el 1823, va ser un dels impulsors i redactor d'*El Europeo*, des de les pàgines del qual va difondre les teories estètiques de Schiller. El 1826, contractat pel financer Gaspar de Remisa, es va traslladar a Madrid, on va desenvolupar una llarga i intensa activitat econòmica i política, vinculat, de primer, a Remisa i, després, al marquès de Salamanca, alhora que esdevenia un dels representants més qualificats dels interessos proteccionistes de

Empieza Schiller combatiendo la opinión de aquellos que han intentado destruir la opinión general que señala el *placer* como el fin de las artes de imaginación. Muy al contrario, dice, los placeres que éstas producen en nosotros, son los únicos que no exigen trabajos y sacrificios, ni dejan tras de sí arrepentimiento alguno; al paso que los de las ciencias sólo se adquieren con estudios asiduos, los de la virtud con dolorosos desprendimientos, y los de los sentidos con privaciones, o se paga su exceso con largas penalidades. Pero este error tiene un origen laudable, cual es el pretender que las artes se proponen la *moral* por objeto primario y exclusivo. Hasta cierto punto es preciso convenir en que su maravillosa influencia sobre las costumbres favorece esta aserción, y que parece poco consecuente, según eso, el decir que la mejora del hombre no es más que un objeto accesorio de las artes. Pero esta dificultad desaparecerá, observando por un momento la naturaleza del placer desinteresado que nos dan las artes, y los medios de producirlo; de cuya observación resultará que *aquel placer no se gusta sino por facultad moral del hombre, bajo condiciones morales, y por medios morales; así que las artes no logran su verdadero fin sino por una senda moral.*

L'empresa tèxtil catalana a la capital de la monarquia. A més, durant un anys (1839-1844), hi va dirigir el diari *El Corresponsal* i hi va fundar la Biblioteca de Autores Españoles, col·lecció per a la qual va preparar edicions de Cervantes, Leandro i Tomás Fernández de Moratín i de novel·les anteriors al *Quixot*. És autor d'uns *Ensayos poéticos* (1817), on recull sobretot poemes didàctics dels principis utilitaris illustrats. D'altra part, va publicar en *El Vapor* el poema en català *La pàtria* (1833), en alexandrins, de to nostàlgic, que s'havia de convertir, passats els anys, en la composició emblemàtica de la Renaixença. Altres poemes d'Aribau, en català, castellà i italià, no han estat recollits en llibre o han restat inèdits. Sobre B. C. Aribau, v. especialment, Manuel de MONTOLIU, *Aribau i el seu temps*. Barcelona: Alpha, 1962; Joaquim MOLAS, estudi preliminar en Bonaventura Carles ARIBAU, *La pàtria: trobes*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1986; Antoni Lluç FERRER, *La patrie imaginaire: la projection de «La Pàtria», de B. C. Aribau (1833) en la mentalité catalaine contemporaine*. Ais de Provença: Université de Provence, 1987.

165. Éste es el nombre que dan los alemanes a la ciencia que tiene por objeto la parte filosófica de las artes de la imaginación [nota de l'autor de l'article].

Cuando se trata de apreciar el mérito de las bellas artes es indiferente que la moral exista en su *objeto*, o en sus *medios*; pero cuando se trata de su perfección ya no es superfluo este problema. Si lo que constituye el objeto es la moral, las artes pierden al momento su libertad, y con ella el atractivo del placer. Pasando a ser un asunto de importancia, deja de ser un juego, y sólo jugando pueden conseguir el fin más sublime de su vocación, que es ejercer una influencia saludable sobre las costumbres. Es cierto también que todo placer que tiene su origen moral hace al hombre más moral, y entonces el efecto pasa a ser causa a su vez. Del mismo modo que los placeres causados por lo bello, lo patético y lo sublime fortalecen el sentimiento que tenemos de estas ideas, los que experimentamos en la beneficencia, en la generosidad, en el amor, fortalecen en nosotros estas inclinaciones. De lo que se sigue que *las artes tienden a mejorararnos, no solamente porque nos causan placer por medios morales, sino porque este placer sirve para fortalecer nuestra moralidad*. Los medios por los cuales el arte puede llegar a su objeto son tan numerosos como las fuentes del placer *desinteresado*. Schiller da este nombre a los placeres que recibimos únicamente por la intermediación de las ideas, y ponen en acción las facultades de nuestra alma, a saber, la razón, el talento, la imaginación y el sentimiento. El orden y la consecuencia son su origen común, y todo lo que nos ofrece estas calidades, como lo *decente, lo verdadero, lo perfecto, lo bello, lo patético y lo sublime*, produce un placer desinteresado y puede servir al objeto de las artes. Lo decente habla a la razón, lo verdadero y lo perfecto al talento, lo bello al talento y a la imaginación, lo patético y sublime a la imaginación y al sentimiento.

Después de esta doctrina, que por tan metafísica merece una más estensa explicación de la que hemos dado; entra Schiller en su objeto, que es tratar de lo sublime y patético; ideas que convienen en que una y otra, de una pena, producen un placer y nos hacen sentir el orden por medio del desorden.

Lo sublime encierra dos sentimientos: por una parte, el de nuestra debilidad y limitadas facultades, y por otra, el de nuestra superioridad, que no se espanta por estos obstáculos y los

supera. Lo sublime, pues, nos causa una pena en cuanto está en contradicción con nuestra naturaleza física, y un placer en cuanto nos revela la existencia de una fuerza superior; placer de un orden mucho más elevado que la pena que nos oprimía. Lo patético produce una impresión compuesta de un sufrimiento y del placer que tomamos en este mismo sufrimiento. Por esto nadie lo experimenta para sí mismo, sino cuando el dolor es bastante moderado para dejar paso a la especie de placer que encuentra un espectador compasivo. La actual pérdida de un grande bien nos abate, al paso que a los demás únicamente los enternece, y nosotros mismos, despues de un año, nos enternecemos también. El débil cede a su dolor; el héroe y el sabio, en las mayores desgracias, no hacen más que sentir las. De aquí se sigue que tanto en lo sublime como en lo patético hay dos elementos, el placer y la pena, y en ambos el orden está fundado sobre el desorden. Pero es preciso que el primero venza al segundo, y en esto concurren varias causas.

En general es contra el orden de la naturaleza que el hombre padezca; pero los sufrimientos de un virtuoso nos afectan más vivamente que los del malvado; porque, a más del orden de la naturaleza, contrarian el de la moral. Al contrario, la felicidad de un malvado nos hace más dolorosa impresión que la desgracia de un virtuoso, porque hay un doble desorden moral en la existencia del vicio y en su recompensa. La regla que sirve en lo patético para determinar la proporción del placer y la pena es la importancia comparativa del orden guardado y del orden infringido. Ningún orden es más importante que el moral, porque ningún placer es superior al que experimentamos en él; pues si el orden físico puede ofrecer dudas, el moral tiene su base en nuestra propia existencia, sus principios y leyes están reconocidos por un íntimo sentimiento, y es la única garantía de nuestra libertad. Este orden moral resalta mucho más cuando se halla en conflicto con otros intereses y triunfa de ellos, y despliega todo su poder; cuando combate contra todas las fuerzas naturales, comprendiendo bajo esta denominación no sólo la necesidad física y la de los acontecimientos, sino también las sensaciones, simpatía, afectos y pasiones. Sólo la

resistencia es la que da conocimiento de la fuerza; por lo que sólo en una situación violenta experimentamos una sensación viva de nuestra naturaleza moral, y el placer más sensible de esta especie va siempre acompañado de dolor. Este es el camino que debe seguir la poesía, cuando quiera agradarnos en grado superior; y este el objeto propio de la tragedia, cuyo dominio abraza todos los casos posibles en que se sacrifica un interés a un deber o un deber a otro de un orden más elevado.

Se dirá que las acciones de un malvado ofrecen un manantial de placeres trágicos, asimismo que los sufrimientos de un virtuoso, y sin embargo pecan contra el orden moral. Dejando aparte los males de sus víctimas inocentes, la sola oposición de su conducta a todas las leyes morales bastaría a escitar nuestra aversión. Y sin embargo, su carácter presta a las artes recursos muy favorables para agradarnos. A estas reflexiones responde Schiller que el dolor nacido de la violación de las leyes morales no es un menor garante de su imperio que el ejemplo de la obediencia que encuentran, y que la aflicción causada por la existencia de un malvado es en el orden moral como el placer escitado por un carácter virtuoso. Los remordimientos llevados hasta la desesperación pertenecen a lo sublime de la moral: el arrepentimiento nace de la comparación de la acción criminal con las leyes de la virtud. Entonces ésta consigue la victoria sobre todos los demás intereses: adquiere mayor importancia que el fruto del crimen envenenado por el remordimiento; sujeta el alma de aquel hombre al orden moral, y puede ser el origen de un placer del mismo orden. Nada más sublime que esta heroica desesperación que desprecia todos los bienes y la misma vida, por no poder soportar ni ahogar la voz del íntimo juez. Ya el hombre virtuoso sacrifique su existencia para cumplir un deber, ya el culpable se dé a sí mismo la muerte por haber violado los suyos; nuestro respeto por las leyes de la moral se exalta en un mismo grado. Y si el poder de aquéllas se manifiesta más en un caso que en otro, será tal vez en el último. Hay también casos en que el placer moral se compra con un dolor moral, y esto sucede cuando se sacrifica un deber a otro de un orden superior.

Hemos tratado hasta aquí del sentimiento del orden moral, en cuanto sirve de base a lo patético de la tragedia. Pero hay todavía casos en que otros cuadros de un orden diferente parecen interesantes aun a espensas de la moral. Un malvado a lo sumo consecuente y diestro en el plan y ejecución de sus proyectos nos interesa, aunque sus medios y fines sean contrarios al orden moral. Puede conmovernos hasta el punto de temblar por el mal éxito de sus empresas, aunque debiésemos desearlo. Pero este nuevo reparo tampoco destruye lo que hemos adelantado sobre la influencia del sentimiento moral en el placer que nos causan las emociones trágicas. El orden y la consecuencia son donde quiera, independientemente de las consideraciones morales, una fuente de placer, del cual gustamos sin recelo, mientras olvidamos el desorden moral que lo produce. También tomamos interés en observar el instinto de los animales, cuando tiene relación con nuestra inteligencia, en admirar la industria de las abejas, de los castores, & c. Y nadie supone en ellos una inteligencia, y menos un fin moral. Asimismo en las acciones humanas nos complace la consecuencia y la habilidad, mientras sólo consideramos la relación de los medios al fin. Pero desde que advertimos que estas acciones inmorales son cometidas por un ser moral, sucede al placer una profunda indignación. El hombre posee la facultad de apartar su atención de una cara de los objetos para fijarla en otra, y el placer causado por esta especie de abstracción le convida y aficiona. Otras veces también la maldad ingeniosa nos interesa, porque sirve para hacer gustar los placeres del orden moral; pues cuantas más pruebas inventa la crueldad de un déspota, más resplandece el triunfo de su víctima, y además hacemos en el malvado una especie de mérito de poder resistir los movimientos de su principio moral, pues mucha fuerza de carácter y consecuencia son menester para no dejarse desviar del fin particular por los gritos de la conciencia. Pero siempre es incontestable que no podemos gustar plenamente de la victoria de la maldad, sino cuando sus designios se estrellan en la perseverancia de la virtud, la cual es, entonces, un ingrediente necesario del goce más sublime que podemos experimentar, porque ella sola pue-

de presentar en toda su brillantez la superioridad del sentimiento moral.

Cuando un poeta quiere escitar el sentimiento de la virtud, escogiendo y empleando sus medios con inteligencia, debe dar a los conocedores un doble placer, y enajenar a la vez el corazón y el espíritu. La multitud recibe, por decirlo así, ciegamente la impresión que el poeta ha querido causar en el corazón; mas no penetra la magia del arte que ha debido emplear para su objeto. Pero hay otra clase de conocedores en quienes el trabajo del poeta obra en sentido inverso, y aunque haya descuidado el corazón, puede satisfacer el gusto por la destreza y consecuencia de los medios. Contradicción singular que es a menudo el efecto de un refinamiento exagerado, especialmente cuando el sentimiento moral no se ha exaltado a medida que se ha perfeccionado la inteligencia. Los conocedores de esta clase sólo ven en lo sublime y lo patético lo que corresponde al espíritu y a la razón. Bajo este punto de vista juzgan por las reglas más seguras, pero guardémonos de tenerlos por árbitros cuando el corazón debe tomar parte en el juicio. La vejez y el exceso de la civilización nos arrastran a este escollo, que no es poco difícil y honroso evitar.

Ésta es, en resumen, la teoría de Schiller sobre las emociones trágicas, que hemos creído digna de la atención de nuestros lectores, así por la importancia de la cuestión como por la celebridad del autor que la trata, confirmándola con varios ejemplos, que espondremos en el número inmediato.

*[Buenaventura Carles] A[RIBAU]., «Estética. Ejemplos en que Schiller apoya su teoría sobre la causa del placer que escitan en nosotros las emociones trágicas», *El Europeo*, núm. 3, 24-I-1824, p. 76-81.

La doctrina que espusimos en nuestro último número necesitaría de muchas aplicaciones para sacarla del estado de abstracción, que es el gusto dominante en los escritos filosóficos alemanes, del cual no ha podido Schiller enteramente librarse, motivo por el cual ha sido acusado de obscuridad. Sin embargo, Schiller confirma sus proposiciones con algunos ejemplos sacados especialmente de la literatura inglesa, que cultivó con esmero.

Para mostrar hasta que punto el orden moral es siempre superior al orden físico se vale del ejemplo del poema de *Oberón*, por Wieland,¹⁶⁶ en que Heron y Amaada, atados al palo fatal, prefieren perecer entre las llamas a ganar un trono en precio de su infidelidad. ¿Por qué, pregunta, esta escena nos colma de un placer celestial? Todo parece, al contrario, inventado para causar una dolorosa impresión: el contraste de la situación de aquellos amantes con el lisonjero destino que desprecian, la injusticia de la suerte que derrama tantas desgracias sobre las virtudes, la resolución, tan contraria a la naturaleza que toman los dos héroes. ¡Qué ideas de inconsecuencia y de desorden! Pero, ¿qué importa la naturaleza, sus leyes y sus fi-

166. Christoph Martin Wieland (Oberholzheim, 1733-Weimar, 1813). Escritor ilustrat, autor, entre altres obres, de la novel·la pedagògica *Agathon* (1766), d'una gran importància en la creació del *Bildungsroman* o novel·la de formació, i del poema cavalleresc *Oberón* (1780), en el qual presenta una història d'amor i d'aventures combinant aspectes de l'argument de *Somni d'una nit d'estiu*, de Shakespaeare, i temes procedents dels poemes del cicle carolingi francès. També va traduir a l'alemany, en prosa, vint-i-dues obres de Shakespeare (1762-1766), que van ser essencials en l'àmplia i profunda acceptació del dramaturg anglès a Alemanya. Va passar els darrers trenta anys de la vida dedicat a la traducció dels clàssics grecs i llatins.

nes si el desorden que percibo sirve para hacer replandecer el orden moral. La idea que nos da este espectáculo de la fuerza vencedora de la virtud es un bien tan relevante, tan esencial, que nos hallamos casi obligados a reconciliarnos con el mal que la ha producido. El orden en el imperio de la libertad nos alegra infinitamente más de lo que pueden afligirnos los desórdenes de la naturaleza y de la suerte.

Cuando Coriolano, vencido por sus deberes de hijo, de esposo y de ciudadano abandona a Roma casi conquistada, reprime su venganza y retira su ejército para entregarse al odio de un competidor celoso, comete sin duda una acción muy inconsecuente: no sólo pierde el fruto de sus victorias, sino que corre sin remedio a la muerte. Pero ¡qué grandeza tan sublime la de sacrificar sus pasiones a la virtud, obrar directamente contra sus intereses y violar las reglas de la prudencia para no infringir las del deber! En el orden natural, sacrificar la vida es siempre una inconsecuencia, pues la vida es la condición de todos los demás bienes; pero en el orden moral sacrificar la vida puede ser la acción más consecuente, pues entonces la vida sólo es importante para la moralidad, y siempre que la virtud exigiere el sacrificio de ella, deberá callar la naturaleza. «No es necesario que yo viva; pero lo es que libre a Roma del hambre», dijo el grande Pompeyo cuando se embarcó para el África, a pesar de sus amigos que pretendían diferir su partida hasta apaciguada la tempestad.

Hablando de los casos en que el placer moral se compra con un dolor moral, lo que sucede cuando un deber se sacrifica a otro de un orden superior, vuelve al ejemplo de Coriolano, añadiendo que, si en lugar de sitiar a su patria se hubiese encontrado con un ejército romano frente de Ancio, y su madre hubiese sido Volsca y le hubiese desarmado, esta victoria del respeto filial nos hubiera causado la impresión contraria. Los deberes de ciudadano se hubieran encontrado en oposición con los de hijo, y los primeros hubieran debido preponderar. Sabida es la historia de aquel comandante de una fortaleza (Guzmán el Bueno) a quien se intimó la rendición con la amenaza de inmolarse a su hijo en su misma presencia, y no se detu-

vo un momento en sacrificar a la patria el fruto de su amor. No hay duda que nuestro corazón se estremece viendo a un padre sofocar el grito de la naturaleza y violar todos los deberes paternales; pero al instante a este sentimiento doloroso sucede el de la admiración, porque vemos que una inclinación natural, sostenida también por la moral, no ha podido vencer el sentimiento de un deber tan sublime como costoso.

En apoyo de que el orden y la consecuencia son una fuente de placer –aun cuando contrarian las ideas morales, por la abstracción que hacemos de ellas; pero que cuando llegamos a confrontar el fin y los medios de las acciones humanas con los principios de moral, y las hallamos en oposición, nada hay tan ingenioso que nos reconcilie con la infracción de tales leyes–, dice que desde el momento que, en el *Otelo* o en la *Clara*,¹⁶⁷ advertimos que Yago o Lovelace son hombres, repentinamente se cambia en aversión el interés que con su carácter sostenido han podido inspirarnos. Sin moverse del mismo ejemplo, para hacer ver que la maldad ingeniosa muchas veces sólo nos interesa porque sirve para hacernos gustar los placeres del orden moral, observa que, cuanto más peligrosos son los lazos que Lovelace tiende a la virtud de Clara, más completo es el triunfo de la virtud, de lo cual no hay prueba más convincente que la última impresión que deja en nosotros la lectura de esta novela de Richardson. Toda la habilidad y consecuencia que Lovelace emplea en su conducta queda gloriosamente superada por la constancia que Clara opone al enemigo de su inocencia, y por este medio nos hallamos en estado de gozar en alto grado del espectáculo de la una y de la otra.

Nos abstenemos de dar nuestro parecer sobre los principios en que funda Schiller la explicación del placer originado de la pena, paradoja en que se han perdido en multiplicadas hipótesis los más profundos conocedores del hombre. Nuestro objeto ha sido, únicamente, hacer conocer su opinión para que

167. Referència a la traducció castellana de la novel·la *Clarissa or the History of a Young Lady* (1747-1748), de Samuel Richardson (Derbyshire, 1689-Londres, 1761).

nuestros lectores puedan compararla con las de otros autores más conocidos, como Burke,¹⁶⁸ Aikin,¹⁶⁹ & c. Y pues se nos ha ofrecido la oportunidad de tratar esta cuestión, aprovecharemos de ella para dar cuenta de otra teoría que hemos visto adoptada por sujetos muy respetables en materias estéticas.

Así como el calórico que penetra los cuerpos aumenta sus afinidades y les pone en estado de recibir una multitud de combinaciones, a más de la que actualmente reciben, una pasión cualquiera que ponga en acción nuestra alma la hace capaz de recibir vivamente impresiones de toda especie. Así, el hombre muy enamorado, en los momentos de sus celos, pasa a un odio tan violento como el amor, y después de los furoros de esta pasión pasajera, vuelve más ciego que nunca al objeto de su cariño, del mismo modo a la cólera sigue facilísimamente la más tierna compasión. En el teatro, cuando se ha recibido una impresión fuerte de terror o de piedad, se experimenta una admiración más viva a un rasgo sublime, a un pensamiento nervioso y brillante. Hacernos, pues, sensibles por medio del dolor es lo que nos proponemos cuando concurrimos a las tragedias, en las cuales la impresión del dolor, y más aún la del temor, pasa prontamente y el alma queda sensibilizada. Después de haber temblado por *Zoraida* o llorado por el *Gran Maestre de los Templarios*¹⁷⁰ volvemos al seno de nuestra familia, en medio de

168. Edmund Burke (Dublín, 1729-Beaconsfield, 1797). Polític liberal britànic, autor de *Reflections on the French Revolution* (1790), en què s'oposava a la Revolució Francesa partint dels principis del constitucionalisme liberal. Va escriure també *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1756), un important tractat d'estètica a través del qual va difondre la idea de sublim en els països anglosaxons, alhora que remarca la relació entre aquest concepte i el sentiment melancòlic.

169. John Aikin (Kibworth-Harcourt, 1747-Stoke-Newington, 1822). Metge i home de lletres, d'idees liberals avançades, va publicar diverses monografies mèdiques i antologies de poesia oral i cançons populars –*Vocal poetry* (1811)–, estudis literaris –*Letters from a Father to His Son* (1796), *Letters to a Young Lady on a Course of English Poetry* (1806)– i miscel·lànies didàctiques –*Evenings at Home* (1792-1796, en sis volums).

170. Creiem que es tracta d'una referència a *Les templiers*, una tragèdia de François Juste Marie Raynouard (Brignoles, 1761-Passy, 1836), drama-

nuestros amigos, al lado de nuestra querida a gozar de los placeres de la sociedad y de la naturaleza, y nos encontramos más animados, alegres y afectuosos. Así el hombre busca el dolor para hacerse sensible al placer, del modo que se goza en el trabajo, y aun en la fatiga, para fortalecer su salud o aumentar su fortuna, y se contenta de comprar una suma de placeres por una cierta medida de dolores.

Los antiguos en las tragedias, especialmente por medio de los coros, hacían subir el terror a un grado más alto que los modernos, los cuales han preferido la ternura al espanto; y en nuestros teatros ya no se ven, como en los de Atenas, las mujeres abortar y los niños morir de miedo. Cuando queremos vernos conmovidos por el dolor, nuestro objeto es no sólo experimentar un sentimiento vivísimo de nuestra existencia, sino comprar con algunas penas pasajeras más sensibilidad, es decir, más medios de gozar. Por lo que la perfección del arte no consiste en despedazar nuestro corazón, sino en causarnos grande emoción por medio del menor dolor posible, y en esto llevan la ventaja los trágicos modernos.

La compasión es un sentimiento compuesto de otros dos, que son el dolor y el amor. Los gritos y las quejas de un ser desgraciado, la pintura que hace de su situación, empiezan por hacernos experimentar un tormento real, pero este tormento se suaviza cuando aquel desgraciado nos inspira un grande interés, cuando, por sus amables cualidades, por su brillante carácter, por sus bellas acciones, y sobre todo por el valor con que recibe la desgracia, se hace amar. Y cuando el sentimiento

turg d'un èxit sol *Les templiers* precisament— i autor de diversos estudis sobre la llengua i la poesia dels trobadors —com és ara *Choix de poésies originales des troubadours*, en sis volums (1816-1821). La societat parisenca en va fer una lectura política, de la tragèdia de Raynouard, que va ser vista com una severa exhortació a Napoleó, llavors en el ple de la glòria política i militar, perquè no abusés del poder immens que tenia a les mans. José Rangel va traduir *Les templiers* al castellà, i l'obra va ser estrenada a Madrid el 1807, al Teatro del Príncipe, i publicada el 1813. V. Jerónimo HERRERA NAVARRO, *Catálogo de autores teatrales del siglo xviii*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1993, p. 372.

de amor se mezcla al de la pena que nos comunica, esta pena se nos hace dulce, y no oprime ni desgarrar nuestro corazón. Lo que hemos dicho de la compasión puede aplicarse exactamente al temor: cuando se nos inspira en favor de un personaje que nos es caro, el sentimiento que le acompaña le hace suportable. Sin debilitarle, no nos deja la impresión triste, personal y profunda de aquel terror que escitan en nosotros los acontecimientos espantosos que parecen amenazar nuestra especie entera; como son los crímenes atroces, o males estremados, que caen como en las tragedias griegas sobre unos hombres, en favor de los cuales nos interesamos únicamente porque son hombres. Pero el interés particular que inspiran los modernos [h]acia sus personajes no es el sólo medio que emplean para suavizar en nosotros, sin destruirlos, el terror y la compasión. Otro de sus medios es la admiración que escitan los caracteres de los personajes, los sentimientos generosos, la elocuencia de las pasiones, los pensamientos profundos y luminosos, la belleza de la poesía, el conocimiento de las leyes, costumbres e intereses de las naciones, el arte de combinar los sucesos. Y mezclada esta admiración con los sentimientos del terror y de la compasión, hace del espectáculo de las tragedias el mayor de los placeres que los hombres hayan inventado: menos son las lágrimas derramadas por la compasión y el terror que las derramadas por la admiración; y estas lágrimas son todas deliciosas.

José M. QUADRADO,¹⁷¹ «Schiller», *La Palma*, núm. 26 (28-III-1841) i 27 (4-IV-1841), p. 205-208 i 213-217, respectivament.

En el último tercio del siglo pasado, mientras una sociedad y una ciencia al par corrompidas meditaban en Francia la demolición de lo existente trabajando para la nada, elevábanse en Alemania los hombres destinados para la reedificación. Y al son de los golpes que estremecían el árbol viejo, crecían las se-

171. Josep M. Quadrado (Ciutadella, 1819-Ciutat de Mallorca, 1896). Historiador i erudit romàntic que va ser una de les figures més significatives en el renaixement cultural de la Mallorca del segle XIX. Amb Tomàs Aguiló i Antoni Montis, el 1840 va fundar el setmanari *La Palma*, de durada molt breu, que va introduir a Mallorca el romanticisme conservador i confessional. El 1842 es va traslladar a Madrid per estudiar-hi un curs de teologia, i hi va conèixer Jaume Balmes, que el va introduir en el món del periodisme a través de la defensa de la fusió de les dues branques borbòniques per tal d'evitar noves guerres dinàstiques com la de 1833-1840 (primera Carlina). Fracassats els projectes de Balmes, Quadrado va tornar a Mallorca, es va dedicar a una labor intensa d'erudició i estudi. Entre les seves obres destaquen: *Recuerdos y bellezas de España* (1844-1872), en col·laboració amb Pau Piferrer i publicat en vuit volums, obra essencial per a la definició de l'esperit historicista del romanticisme conservador; *Forenses y ciudadanos* (1847), un estudi històric sobre la Mallorca del segle XV; *Història de la conquesta de Mallorca*; *Ensayos religiosos, políticos y literarios* (1854-1873), on reuneix una selecció d'articles i estudis on perfila l'ètica i l'estètica del romanticisme conservador i catòlic, i diversos estudis sobre Ramon Llull i Ausiàs March. Col·laborador de diaris i revistes diversos, tenen una importància especial els articles publicats en *La Palma* i en *Museo Balear*. Sobre J. M. QUADRADO, v. especialment, Gaspar SABATER, *José M. Quadrado, el polígrafo balear*. Palma de Mallorca: Cort, 1967; Pere FULLANA i PUIGSERVER, «La historiografia a Mallorca (1840-1890)», en Pere FULLANA i PUIGSERVER; Isabel PEÑARRÚBIA; Antoni QUINTANA, *Els historiadors i l'esdevenir polític d'un segle a Mallorca (1839-1939)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996 (Biblioteca Serra d'Or, 172), p. 11-71; Miquel Àngel CASANOVAS CAMPS, «Entre el romanticisme i el positivisme. L'obra historiogràfica de Josep M. Quadrado», en Maria PAREDES i Josefina SALORD (eds.), *Joan Ramis i Josep M. Quadrado: de la il·lustració al romanticisme*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999 (Biblioteca Miquel dels Sants Oliver, 9), p. 281-312; Joan CANTAVELLA, «El periodista Quadrado», en M. PAREDES; J. SALORD (eds.), *Joan Ramis...*, p. 313-326.

millas del nuevo a cuya sombra debía descansar la estenuada Europa. Esta inquietud y conmoción, que agitaba el mundo científico y moral, no es más que la lucha de los dos principios de aniquilamiento o de renovación personificados en los revolucionarios franceses o en los pensadores alemanes. Pero la victoria para estos no es dudosa, al paso que en la vecina Francia se ven copiadas sus investigaciones y movimiento con brillantes reflejos, cuyo dudoso vislumbre llega apenas hasta nosotros para hacernos palpar nuestras tinieblas. Y este imperio moral de la Alemania, más glorioso que el político de la Rusia, es un imperio de ayer como el trono de los zares, porque no ha un siglo que las cabezas de sus sabios, encorvadas bajo las enormes pelucas francesas y el yugo extranjero de la imitación, no se habían abierto todavía al pensamiento. Y este imperio promete ser tan durable como glorioso, cuando más rivalicen con ella las naciones arrastradas en su marcha, cuanto más la experiencia vuelva por sus teorías y haga ver que no nacen tales principios sino para contar muchos siglos.

Juan Federico Schiller, aunque uno de los principales jefes de este movimiento en el orden literario, no fue de los primeros en tiempo, ni pudo recoger sus laureles en campo virgen todavía. En sus principios leía ya siempre y respiraba en Klopstock,¹⁷² poeta que por su genio religioso y su numerosa descendencia literaria se presentó a sus mismos contemporáneos con el barniz de la antigüedad y con una fama casi tan dulce e invulnerable como la de Homero. Y los aplausos que saludaban a Goethe, aunque sólo diez años mayor que Schiller, llegaban hasta el colegio de éste para turbar su paz y encender su juvenil emulación. Hijo de un inspector de jardines del duque de Wurtemberg y educado en el campo, Juan Federico oyó desde su cuna los piadosos cantos que los afectos domésticos inspira-

172. Friedrich Gottlieb Klopstock (Quedinburg, 1724-Hamburg, 1803). Poeta i autor dramàtic, va ser admirat, sobretot, pel poema èpic en vint cants i en hexàmetres, inspirat per la religiositat pietista, *Der Messias* (1748-1773), i pels himnes, odes i balades, que prefiguren la sensibilitat romàntica. És autor, igualment, de la trilogia dramàtica *Hermann* (1769-1787), un intent de creació d'un teatre nacional alemany.

ban al alma pura de su madre, y en su infancia vagaba días enteros por los bosques de Lorch, sentado en un ruinoso claustro junto a los sepulcros de los infortunados príncipes de Suavia, u observando desde los árboles más altos, en medio de la tempestad, de dónde venía el fuego del cielo. Pero estos sueños de la infancia y estos encantos de la naturaleza, eslabonados más tarde con los sueños del poeta y con los encantos de la gloria, disipáronse pronto ante el sangriento azote de un duro preceptor, y más tarde en un colegio fundado por el duque, en que se unía una disciplina militar a una etiqueta de corte para tormento del joven entusiasta.

Jamás el amor empleó tantos artificios como Schiller para reunirse con su amada poesía en un lugar en que no era contada entre los estudios de ordenanza; jamás alma alguna se debatió más violentamente entre las cadenas de la sujeción y de la rutina. El susurro de los árboles y los rumores de la noche venían a sobresaltarle en medio de sus lecturas favoritas como si fueran los pasos de sus maestros; y más de una vez, sorprendido en su adulterio con las musas, fue condenado a ver el aniquilamiento de su Shakespeare como el suplicio de un amigo. Áspero y violento debía ser el primer sonido que se escapase de una lira tanto tiempo comprimida: al salir del colegio a los 21 años llevó escrito el drama de *Los bandidos* como cáustico recuerdo de su pasada servidumbre, que en su calidad de cirujano militar no había aún concluido, de modo que no tuviese que huir para gozar furtivamente en el teatro de Manheim de las aclamaciones con que el pueblo saludaba la primera aparición de un gran genio. En un país en que la libertad literaria se conciliara menos con una extrema severidad de principios, en que se tomara menos seriamente el influjo del dramático, y se tuviera menos escrúpulo en jugar con los corazones, no se comprendieran las acusaciones de inmoralidad levantadas a aquel drama, ni las locas empresas de multitud de jóvenes que pretendían realizar las hazañas de sus héroes en las selvas de Bohemia. Cierto que en boca de los salteadores se desahoga la bilis del fogoso estudiante y sus sarcasmos contra una sociedad ficticia y maquinaria que aún no había experimentado. Mas en

la pintura de la maldad descubrimos la buena fe de hacerla aborrecer, aquella buena fe que, al paso que atestigua una honrosa inesperienza, daña al interés del personaje pintado con colores harto rudos y exagerados. El plan de *Los bandidos* no es en sí mejor que el de cualquier novela: los caracteres carecen de rasgos originales y profundos, excepto el de Carlos Moor, que pertenece en su origen a la familia de los Werther y se muestra, en algunas escenas, tan grandioso e interesante; Amelia en especial, cuya aparición es tan poco motivada como inoportuna su muerte, habla demasiado de amor, como casi todas las mujeres de Schiller, empañando al par su angélica dignidad y la sagrada llama de un amor concentrado. Pero en el lujo de imágenes, en la animación de los diálogos, en la flexibilidad de tonos, se ve ya a Schiller entero. Los sublimes monólogos de los dos Moor, intercalados como trozos líricos, himnos unos del remordimiento y los otros del ateísmo; la escena en que el viejo Moor renace como de un sepulcro, y en que los horrores de la noche, de la soledad y de los circunstantes acompañan a los horrores de su relación; aquella en que Francisco, huyendo por los desiertos salones de los espectros de sus víctimas, llama al sacerdote sólo para insultarle, y acierta con blasfemias en vez de oraciones, son de aquellas lúgubres y grandiosas bellezas que Shakespeare meditaba durante la noche. El final es desconsolador: Carlos ha recobrado a su padre y a su querida, estrecha en sus brazos la felicidad, pero la ha vendido a sus cómplices, como un alma al demonio. Pudiera entonces suicidarse, pero siente la necesidad de expiar, y se entrega a un pobre para que gane los mil luises prometidos por su cabeza.

Poco tiempo después, en medio de la noche, salía Schiller con un fiel amigo por las puertas de Stutgardt, fugitivo y receloso como un criminal, pero su crimen no era otro que el que fue, sucesivamente, su martirio y su gloria, el genio de la poesía luchando a brazo partido con la omnipotencia del duque. En su peregrinación a Manheim y a Francfort, en que vio el pálido rostro de la miseria, le acompañaba *Fiesco*, nuevo hijo de su imaginación perfeccionado al través de sus correrías, que par-

ticipó al principio de las desgracias de su autor. Sin embargo, *La conjuración de Fiesco*, padre del numeroso repertorio de dramas que han ido a buscar en Italia ese contraste de ruidosos placeres y profundas pasiones ya por desgracia vulgarizado, llevaba impreso el sello de un genio milagrosamente robustecido, rebosaba de vida, de la vida de un gran pueblo, el cual se ve incesantemente agitarse sobre las tablas, de la vida de una generación gigantesca que viene a asombrar con la energía de su alma y la sombría concesión de su diálogo, de aquella vida y animación que presenta al corazón humano en todos sus repliegues, a la conjuración en todos sus incidentes, a los conjurados en todos sus matices.

Si Tácito fuera dramático, Tácito hubiera escrito aquel drama. Aquel inexplicable Fiesco con un corazón de César en un cuerpo de sibarita, nuevo Bruto que con la máscara de frivolidad lleva el hilo de sus profundos designios al través de las danzas y festines, que en todas partes está para jugar con los hombres como con un resorte, y que cuando se le cree ya conocido prepara veinte sorpresas todavía, haría demasiado pequeños a los demás, si no estuviera a su lado el sublime Andrés Doria durmiendo sin guardias después del anuncio de una conspiración bajo el escudo de su edad octogenaria y de la felicidad de Génova, y el republicano Venina, sombrío y fiero, a veces teatral, menos genovés que romano, anacronismo hecho en obsequio de la eferescencia dominante cuando el autor escribía, y que valió en 1792 el título de ciudadano francés al joven caballeresco que pretendía más tarde hacer oír su voz en París en defensa de Luis XVI. La esposa de Fiesco es una de las creaciones más tiernas y cándidas de Schiller: su triunfo sobre la orgullosa y coqueta Julia no puede ser más consolador, ni más dulce el diálogo con su esposo, cuando ambos se levantan antes del día, desvelado uno por los ensueños del poder, y otra por los cuidados del amor. Cuando en una noche fatal de tumulto y confusión hiere Fiesco a su amada cubierta con el manto de su mortal enemigo, la violencia de las situaciones es superior al drama que no admite escenas mudas como el género narrativo. Y bien, Schiller ha sabido traducir en palabras aque-

lla mirada fija y estúpida de la desesperación, aquel mudo letargo «en que forman sílabas los latidos del corazón». Pero entre esta escena y la que le sucede debiera correrse el telón en el teatro, y transcurrir algunos meses en el drama: Venina conjura a Fiesco, su antiguo amigo y soberano ya de Génova, que vuelva a su patria la libertad, abraza sus rodillas, llora, y las lágrimas de aquel hombre valen por una tragedia. Por fin se resuelve al sacrificio, arroja al mar al nuevo tirano y se dobla otra vez al yugo de Doria.

En un plácido retiro rodeado de frondosos valles, escribió Schiller *Intriga y amor*, en que consignó con caracteres de fuego el puro y exaltado afecto que sentía a la sazón por la hija de una noble bienhechora. En este drama, uno de los más sencillos de nuestro autor y el más puesto a la comprensión de la multitud, contrastan singularmente los éxtasis del amor y la santidad del hogar doméstico con la corte mezquina y corrompida de un pequeño príncipe, en cuya pintura quizá el encono le recordaba más de una vez la del duque de Wurtemberg. El carácter del padre de Luisa es el más interesante en su severa sencillez, y la escena con su hija para disuadirla del suicidio sólo pudo inspirarla severa religión. Pero el autor había también adelantado en el conocimiento del mundo, porque el presidente y su secretario son ya malvados mas verosímiles y mejor concebidos que el Francisco Moor de *Los ladrones* [sic]. *Intriga y amor* alcanzó un brillante triunfo en el teatro de Manheim, donde tres meses antes *Fiesco* no había hallado en su aparición más que frialdad: raras veces las aclamaciones del patio pueden servir de escuela al dramático. En medio de sus bosques solitarios, continuaba Schiller pensando en su *Don Carlos*, sobre el cual escribía a un amigo: «La poesía no es más que una amistad entusiasta o un amor platónico hacia una creación de nuestra fantasía. Un gran poeta debe ser capaz al menos de sentir una grande amistad. Debemos ser amigos de nuestros héroes, temblar, movernos, llorar, desesperarnos con ellos: así llevo a Carlos en la imaginación, y vago con él al través de los campos. Mi Carlos tiene el alma del Hamlet de Shakespeare; la vida y el impulso lo tiene de mí».

Lugar tuvo de quedar satisfecha su predilección, pues su *Don Carlos* es un esfuerzo de genio. Y ya que el asunto se presta maravillosamente a mancillar las glorias españolas del siglo xvi y a empañar nuestra religión, preferimos verlo en manos de Schiller que en las de compatriotas declamadores, y que en las del mismo Alfieri. En éste sólo se trata de una intriga de amor; en Schiller, del destino de los pueblos. La Isabel del uno es una tímida amante, una Fedra virtuosa; la del otro tiene la dignidad de reina y el honesto cariño de madre. En el uno el amor ocupa al príncipe exclusivamente; en el otro sólo es un éstasis arrebatado de juventud, de que despierta para proyectos más sublimes. El italiano encarna en Felipe II el genio del odio que halla en el mal su placer, pero el Felipe alemán tiene miras verdaderamente elevadas, se le admira ya que no se le ama, interesa tristemente cuando, acosado por los calumniadores, no halla un hombre en quien reposar, cuando abre su ulcerado corazón a los nobles acentos del marqués de Posa, olvidado de su intolerancia, cuando le echa [de?] menos y ve con envidia inmolado en favor del príncipe al que prefiere la muerte a la real amistad. Sin duda Schiller, cuando concebía su marqués de Posa, creía en la perfectibilidad indefinida del hombre, pues aquel tipo está lejos aún de su prometida realización, y ha tenido que evocar un hombre que no tiene modelo en nuestros siglos para cubrir de sombra a Felipe II. Pero esta fantástica creación se desmiente en parte en sus actos, porque ¿es grande incitar al príncipe a un hecho que siempre lleva el nombre de rebelión? ¿Es grande entregarle al torrente de una criminal pasión, y después salvarle del naufragio a precio de su propia vida robándola a la humanidad? ¿Es grande fingirse autor de tan negra traición que casi justifica el asesinato de que es víctima y el crimen del monarca? Los cortesanos ocupan allí su lugar, ora como maniqués de la etiqueta, ora como enjambre de insectos que hierven y se disputan un rayo de sol: el duque de Alba, despojado de su espada, no es más que los otros; Domingo, el confesor del rey, es un criminal cubierto de hábitos, malo como hombre no como religioso; el gran inquisidor sólo aparece en el final, ciego, de 90 años, y su voz lenta y helada es tanto más

terrible cuanto parece resonar desde el otro mundo. Pero nada hay tan notable como la impresión de los lugares. La escena se abre en los risueños jardines de Aranjuez, pero luego se comprende que no habita allí la felicidad, que el aire es glacial, que se debe hablar en voz baja: en cada salón del palacio se encuentra la terrible Majestad que lo habita, y cuando no aparece, es aún más terrible, pues al momento creemos verla asomar tras una tapicería, o escuchar en el silencio las palpitaciones de su corazón.

Entre el *Don Carlos* y *Wallenstein*, su inmediato sucesor, corre un intervalo de más de diez años, como un ancho río que a modo de dos campos divide en dos grandes periodos los escritos y la carrera de Schiller, más allá del cual la vegetación es más robusta, y el follaje más denso y oscuro gana en majestad lo que ha perdido del dorado verdor de los árboles de la juventud. Este largo entreacto de la vida dramática no fue perdido, sin embargo, en la vida histórica y literaria del poeta, y cuando el público le vio aparecer de nuevo sobre la escena y palpitó al compás de sus versos, pudo admirar su frente ceñida de más esplendor, su genio, maduro con largos estudios y meditaciones, y su nombre, allí aclamado, encontraba ya prolongados ecos más allá de la Alemania. Lanzado tempranamente al gran mundo, sin familia en la edad de las pasiones, sucesivamente errante en Manheim, Leipzig, Dresde y Weimar, sin recoger más que estériles muestras de distinción, acosado por todas partes con la inquietud de su porvenir, iba acaso a estrellarse en uno de los dos escollos colocados en medio de la carrera de los ingenios, el desaliento o la disipación, cuando un amor puro, encendido en los mismos lugares en que había amado por primera vez, pero más feliz en su éxito que el primero, vino a salvarle del naufragio, y al lado de Carlota de Lengefeld halló, en su hogar doméstico, la felicidad por que desde tanto tiempo suspiraba su fogoso corazón. El nombramiento de profesor de historia en la Universidad de Jena le dio a un tiempo consideración y bienestar; pero al fin, minada su salud por las diarias vigiliias, mientras que la Alemania quedaba atónita a la falsa noticia de su muerte, Schiller, abandonado y moribundo, debió sus ausilios a la generosidad de un extranjero, el

príncipe de Augustembourg, y su salud, a los aires nativos de su patria, que fue a respirar por aquel tiempo. ¡Cuán dulce no debió serle entonces entrar como triunfante en los muros de Stutgardt que había dejado fugitivo, estrechar contra su pecho a su padre anciano y sensible madre, casi tan puro como había salido de sus brazos, embriagarse en los recuerdos de aquellos campos, del colegio, de sus amigos, rendir sus glorias bajo el ara de los dioses domésticos que siempre amó tanto aquel poeta, ser padre por primera vez en el sitio en que había nacido! Su ardor literario parecía redoblar con la felicidad: las investigaciones hechas para su *Fiesco*, su *Don Carlos*, su *Wallestein*, le decidieron a escribir las historias de la conjuración de Venecia, de las revoluciones de los Países Bajos, de la guerra de los 30 años, tantos eran los estudios con que se preparaba para sus dramas, tan profundas las escavaciones históricas para levantar y servir de base a sus gloriosos documentos. Absorbían lo restante de sus horas sus trabajos para varias colecciones y periódicos literarios, su correspondencia con Goethe, Humboldt y otros hombres de su siglo, y un profundo estudio de Eurípides y de Homero, a quienes se confesaba deudor de la reforma de su gusto, que empezaba a alejarse de la verdadera sencillez.

Apareció, por fin, *Wallestein* en el teatro de Weimar, nido entonces de todos los genios y llamada Atenas de la Alemania, abriendo la segunda serie de los dramas en que el autor, a las grandiosas medidas y libertad de la acción y a la abundancia de recursos y movimiento que caracteriza [sic] a Shakespeare, une la majestad del desempeño y la sencillez de dicción que había bebido en los griegos. *Wallenstein*, la más imponente de sus obras, que brilla y descuella sobre todas como un trofeo de armas entre otros monumentos, es un vasto poema dividido en tres dramas: el primero, intitulado *El campo de Wallenstein*, forma una ronca y salvaje sinfonía compuesta del rumor de las armas, del gemido de los pueblos, de la vocería de los soldados, que prepara el ánimo para escenas belicosas, que muestra el espíritu del héroe austríaco, aún invisible, cerniéndose con todo su poder sobre aquellos batallones sin número cuyo afecto y cuyos vicios esplican al par las glorias y el atentado de su gene-

ral, que ha hallado por fin sonidos en la turbulenta discordancia de un campamento para reproducirla agradablemente en el teatro. Los otros dos dramas, *Los Piccolomini* y *La muerte de Wallenstein*, no son más que uno mismo en diez actos, porque la transición entre los dos no es más perceptible que la de un acto a otro. En tan holgado círculo se desarrolla la acción, pausada y solemne como la marcha de un ejército, y las varoniles figuras que van pasando, agitadas por la ambición, o disfrazando dobles designios, se marcan todas tan distintas y animadas, que el espectador toma en sus intrigas la misma parte que pudiera en los intereses del corazón. El gran Wallenstein, el que desde 16 años tiene en su diestra los destinos del imperio, el que ha dado al emperador más que no ha recibido de él, aparece allí coronado de esplendor; pero este esplendor es siniestro, culpables pensamientos pasan por su frente como una marca de reprobación, y su funesta creencia en los astros tiende sobre el drama el sombrío velo del fatalismo, que al paso que le empuja por la senda de su perdición, siembra la perfidia en el corazón de Octavio Piccolomini, su mejor amigo, y levanta contra su pecho brazos que se estremecen al herirle. Al lado de esta encarnación del genio y del poder, que sólo pertenece a la humanidad cuando despojándose de sus rayos descansa al lado de su esposa y de su hija, aparece otra, superior también a la humanidad, la de la inocencia aliada con la fuerza, como en el primer hombre, en el joven Max Piccolomini, lanzado cual una centella de amor en medio de aquel tumulto de odios y ambiciones, foco donde se reúnen y de donde parten todos los afectos, corazón violentamente desgarrado por todos ellos, víctima a un tiempo de los sombríos manejos de su padre, de su entusiasta amistad por Wallenstein y de la pura llama que, por entre un mar de hierro, le atrae hacia el corazón purísimo de Tecla. Desde la despedida de Andrómaca con Héctor no había el dolor hablado en lenguaje más verdadero y despedazador que en el postrer abrazo de Max a su amada, y en su postrer mirada al héroe decaído, de quienes el honor le manda separarse al son de las trompas que le llaman a su deber. Ni la resignación y firmeza de Antígone se había reproducido mejor que en

los acentos de Tecla, solemnes y tranquilos como los de un moribundo, al oír la muerte del joven, y al marchar al través de la noche hacia su cadáver despedazado por los caballos. A tales bellezas sólo pueden suceder los últimos momentos de Wallenstein, y aquella noche tétrica y misteriosa en que cada sonido es un presagio, cada palabra una sensación anticipada del puñal que ha de herir el corazón del héroe. Después de esto no vemos ya lo que el genio más sublime pudiera inventar para no decaer de su vuelo.

Las bellezas de *María Estuardo* son de un género más suave y tranquilo, tienen la melancólica dulzura de una elegía. La más bella y amable de las reinas, víctima de los celos y de la opresión, expía dentro los negros muros de Fotheringay los recuerdos de su grandeza y de un crimen ya borrado con sus lágrimas. Pero su fatal hermosura le depara, aun entre sus enemigos, libertadores que mueren con gozo por ella; su tierno corazón, no cansado de amar todavía, arde por el conde de Leicester, mezquino cortesano que, balanceando entre dos reinas, prefiere al cariño de María el favor de la despótica Isabel. Todas las impresiones de la cautiva participan del ardor y ligereza de la mujer: ¡cómo se embriaga en el aire puro de los campos, y en las ilusiones con que la cerca una momentánea libertad! ¡Cómo tiembla al acercarse a la entrevista con su opresora, antes con tanto empeño solicitada! ¡Cómo se reanima a los ultrajes de su rival, y la humilla con sus encantos y dignidad a los ojos de Leicester, cuya presencia redobla sus fuerzas! Ni es menos mujer en sus artificios y vanidad la orgullosa Isabel, a pesar de su maquiavélica política y de su corazón de bronce, que forman el martirio de cuantos la rodean, y que tan bien se revelan en las crueles dudas e inciertas órdenes con que atormenta a su consejero al entregarle la sentencia de María. Jamas Schiller se acercó tanto al catolicismo, ni le hizo triunfar sobre su mezquina religión, como en el cuadro de la conversión de Mortimer, cuyas emociones sólo pueden partir del alma, y sobre todo en los últimos momentos de María, obra de la sublime creencia por la que fue inmolada. La majestad de la reina, la sublimidad de mártir, la resignación del que expía, la ternura de la mujer,

todo la realza en su postrer despedida, y el cadalso parece reflejar sobre aquellas facciones, las más delicadas y endebles, una energía celestial. Pero al hallarse sus ojos con el pérfido amante condenado a asistir a su suplicio, sus rodillas vacilan, y sostenida por él «Sí, conde de Leicester, dice, me habíais prometido vuestro brazo para salir de esta prisión, y en este momento me lo dais en efecto». El conde queda anonadado: un fatal encanto lo encadena allí hasta que ha caído la cabeza de María. No queda Isabel menos castigada: la hipocresía le obliga a desterrar a los consejeros cómplices en su atentado; la virtud se aleja de su trono en el íntegro Talbot; el amor la abandona en su favorito Leicester; su palacio queda desierto, y el nombre de la *Reina Virgen* entregado a la execración de los siglos.

Al lado del cuadro más bello de la naturaleza paciente y sublimada por la expiación, ha colocado Schiller el de la inocencia glorificada por un poder divino en su *Doncella de Orléans*. Considerado este drama como histórico, en vano se buscaría en él la verdad de los hechos, ni aun a veces la verosimilitud; pero el poeta vio en él un símbolo, una alegoría. Y cierto que jamás un asunto más portentoso permitió al genio vagar por la región de los misterios y maravillas. Una égloga risueña sirve de prólogo al drama; la singular pastora aparece silenciosa e insensible al gozo de sus hermanas y a los amores de los campos, y sólo despierta de su éxtasis a la vista de un casco: el espíritu que la agita asusta a su anciano padre. Más adelante aparecerá serena y modesta ante los enemigos; su brazo fulminará la muerte, sus labios verterán la paz y arrojarán al fiero duque de Borgoña a los pies de su soberano. Pero su brazo inexorable como el de un ángel se detiene ante el pecho de un guerrero inglés: el amor penetra con una mirada en su corazón; el encanto de su poder queda destruido. En medio de los cantos del triunfo que se le debe, ella sola se siente débil y vencida; llora en brazos de Inés Sorel en quien no es crimen el amar; tiembla a vista de la blanca bandera que la condujo a la victoria desde que su corazón no es tan puro como ella; los aplausos y honores la afligen como un remordimiento. Su fanático padre la

acusa de hechicera, y Juana, que se siente culpable de otro crimen, acepta con su silencio el que se le imputa: el cielo truena, huye el pueblo despavorido, el rey, los caballeros, los prelados, su mismo campeón, el gran Dunois, la abandonan, los aldeanos le niegan asilo en la tempestad, y arrancan la bebida de sus lábios sedientos. Sólo el pastor Raimundo, el amigo de su infancia, la sigue a pesar de creerla culpable. Pasada ya la prueba, renácele el vigor del cuerpo con la energía del alma, rompe como un hilo las cadenas de los ingleses, arranca de sus manos la victoria y, herida de muerte y apoyada en el brazo de su rey liberado y en su gloriosa bandera, parece tomar su vuelo hacia los cielos revestidos de resplandor desacostumbrado.

Para volver al idealismo y a la poesía una literatura hartopropendiente hacia la realidad y el prosaísmo, Schiller se propuso darnos en *La desposada de Mesina* un drama enteramente griego en sus formas y en su fondo, en que el coturno despliega todo su brillo y la tragedia su majestad, y en que el coro, por primera vez entre los modernos, se ve empleado no como coro de ópera, sino como el personaje único e ideal cuyas funciones describe Horacio en su *Poética*, que juzga y domina la acción, que enlaza y reviste las situaciones y los personajes conservándoles sus contornos como un ancho manto de púrpura, y que así presta al drama sublime calma, como vida y elevación al lenguaje con sus líricas entonaciones. El asunto es sencillo y terrible: dos hermanos, que acaban de ahogar en un sincero abrazo un odio nacido con ellos, aman, sin saberlo mutuamente, a una misma doncella; el menor traspasa al primogénito en brazos de su amada, y luego, al reconocerla por hermana de entrambos, se hiere a sí mismo a la vista de su madre. Jamás desde la familia de Edipo pesó un fatalismo tan aterrador como sobre la dinastía de los príncipes conquistadores de Mesina, ni se admiró esta gradación de revelaciones y desventuras que se desploma cada cual como un vaso de cólera. El colorido de la pieza es nocturno y sombrío como el destino que la domina: los caracteres participan de la majestad de Sófocles y del fuego de Shakespeare, aunque no pertenecen a determinada época o nación: el nombre los hace creer españoles; la fiereza, normandos; tan

pronto domina el paganismo con su risueña animación y sus crueles oráculos, como el cristianismo con sus augustas pompas y solemne reposo. Pero esta misma abstracción y vaguedad es tanto más terrible cuanto no parece aquella catástrofe afectar a algunos individuos sino amenazar a la humanidad.

Guillermo Tell es libre en sus formas como los hijos de la Suiza, y sencillo como sus costumbres. La virtud y la independencia de los campos no han logrado todavía un himno más bello; y el que lo vea una vez con todo su aparato escénico no olvidará jamás la profunda impresión que experimentó. Nada se oculta a los ojos del lector del movimiento y resortes de la acción: en vez de una fría esposición, aglomeran animadas situaciones, y el grito de miseria o de heroísmo de aquel enérgico pueblo se compone de mil gritos parciales, hiriendo cada uno el alma variada y poderosamente. Aquella grandiosa naturaleza, que ora aparece aérea y dorada al través de las nieblas, ora convulsa y gigantesca en el seno de la tempestad, es la única decoración digna del drama que presencia; y nada conocemos tan imponente como la escena de la alianza concluida a la faz de los astros en una misteriosa pradera por treinta pastores que tienen cada cual la majestad de los reyes de Homero. Sin embargo, Tell, el futuro salvador, no ha asistido a aquella asamblea; modesto al par que resuelto, ha pedido que sólo le llamen en el momento de la acción, entregándose en tanto a sus pacíficas tareas. Es preciso que, por terrible juego, le espongan a traspasar el corazón de su hijo; que le huellen no en su orgullo sino en sus más caros afectos, para resolverse a armar el brazo. Y aun antes ruega, se estremece, porque es padre antes que hombre, y si ama a su patria es como pastor de los Alpes, no como Bruto, mucho menos como *ciudadano libre*. Parece ignorar su destino y su grandeza, pero uno y otra se leen en los aplausos de sus conciudadanos, en el orgullo con que llevan su nombre su esposa y sus tiernos hijos, y en la exclamación del tirano Gessler al caer herido de una flecha desconocida: «Ese es el tiro de Tell». El quinto acto, según la juiciosa observación de Madama Staël, es ya menos dramático que moral: el duque Juan, asesino del emperador Alberto su tío, busca un asilo en la

cabaña de Tell, creyendo tener con él comunidad de veñganzas, pero el libertador suizo rechaza con horror al parricida, porque la obra del patriotismo y la de la ambición no pueden unirse, y uno ha violado los derechos más sagrados de la naturaleza allí donde el otro los vindicó.

Las últimas obras que hemos recorrido aparecieron en el término de seis años; las brillantes y repetidas centellas desprendidas del metéoro parece debían anunciar su estinción. Rodeado de las consideraciones de los príncipes y de los sabios, y más de cerca con el cariño de su esposa y de su creciente familia, este doble círculo de gloria y de amor no sirvió a Schiller de muralla contra el golpe prematuro de la muerte. El 9 de mayo de 1805 espiró a los 45 años. Antes de morir pidió ver los postreros rayos del sol poniente, y al descender su cadáver a la tumba, la luna asomó un momento por entre las nubes para alumbrarle por última vez:

Ah! si tu peux pleurer, Nature, c'est pour lui.

La naturaleza perdió en él uno de sus más dulces cantores, la humanidad uno de sus más puros amantes; porque las obras de nuestro poeta, en vez de materializar a entrambas, sólo tendieron a animar la una, y a robustecer y sublimar la otra. Y si el genio en su paso sobre la tierra y entre los hombres debe revelar a éstos nuevas sendas de grandeza, y en aquella nuevos encantos, en recompensa de lo que de entrambos ha recibido, nadie como Schiller pudo reposar en el sepulcro, satisfecho del cumplimiento de su misión.

M[anuel]. M[ILÁ]. [Y FONTANALS], «Teoría dramática. Una oda de Schiller», *Diario de Barcelona*, 25-VII-1854, p. 5308-5310.¹⁷³

La decantada cuestión de las dos escuelas dramáticas (neoclásica o regular e histórica o moderna), reducida principalmente a la de las supuestas unidades aristotélicas, fue algunos años hace el campo de batalla entre los que pertenecían a los dos opuestos bandos literarios que entonces guerreaban, y si produjo frecuentes lances cómicos entre los apasionados al arte teatral, a pique estuvo de producir escenas trágicas y de salpicar de sangre no ya la escena sino los bancos de los concurrentes que, regularmente, se hallan reducidos al pasivo oficio de espectadores. Terminó felizmente la tremenda lucha, sino con una decisiva victoria, con una transacción debida al desdén y a la fatiga. La moda había convertido en ruidosa una cuestión antes agitada por algunos teóricos, y la misma moda la sumió en el olvido. Tal hubo que, a los veinte años, la consideró como el negocio de mayor cuenta que pudiese ocupar la mente del hombre y que hoy la desecharía como materia de mal tono. Sin darle la importancia que generalmente se le dio, no podemos considerar como enteramente escasa de interés literario una cuestión que inspiró tan bellas páginas a Schlegel y una magnífica carta a Manzoni. Y sin esperanza ni deseo de renovarla y sin ánimo de tratarla aquí metódicamente, creemos que podrá ofrecer algún agrado un fragmento poético, concierne a la misma cuestión, y el cual, si no en modo alguno desconocida, será tal vez para muchos una verdadera curiosidad literaria.

Ocasionóla la traducción del *Mahoma*, de Voltaire, por Goethe. El autor de *Götz de Berlichinga*, del *Fausto*, de la *Ifigenia*, del *Taso*; del *Clavijo*, etc., no contento con haber ensayado

173. Article recollit en M. MILÁ Y FONTANALS, *Obras completas*, IV, 1892, p. 312-317.

tan diferentes géneros en composiciones, ninguna de las cuales en verdad podía reducirse al sistema francés o neoclásico, parecía dispuesto a tributar al último un homenaje, dejándose llevar como siempre de aquel afán de variar que provenía de la falta de un centro fijo sobre el cual girase su ingenio y de la importancia excesiva que daba a la belleza de exposición, por la cual se comparaba a la serpiente que se renueva cada vez que cambia de piel. Schiller, ingenio menos variado, pero más puro y más amable, aunque no exento de los errores de su país y de su tiempo, corregido ya de los excesos a que se había abandonado en sus primeras composiciones, había adoptado un sistema bastante fijo de composición dramática, formado principalmente por el estudio simultáneo de los griegos y de Shakespeare, y en el cual dio un corto número de dramas, sino de todo punto perfectos, riquísimos en belleza y en poesía. Considerando, con harta motivo, la traducción de Goethe como una gratuita palinodia se presentó a hacer una respetuosa oposición con la siguiente composición que es más poética de lo que parece prometer su técnico y didáctico argumento.

1

¿Tú también? ¿Tú que nos habías libertado del yugo de las falsas reglas para conducirnos a la verdad y a la naturaleza; tú que nuevo Hércules en la cuna, ahogaste¹⁷⁴ con infantiles manos las serpientes enroscadas alrededor de nuestro genio; tú que podemos llamar desde largos años ministro de un arte celestial, te preparas para sacrificar en los demolidos altares de una musa que ya no adoramos?

2

Este teatro solo está consagrado a la musa nacional y ya no debemos servir en él a extranjeras deidades. Podemos al presente mostrar orgullosamente un laurel que ha florecido por sí

174. El text publicat en el diari diu «ahogarse», suposem que per error de còpia.

mismo en nuestro Parnaso. El genio alemán se atrevió a penetrar en el santuario de las artes, y el ejemplo de los griegos y de los bretones aspiró a coger palmas no cogidas antes.

3

No intentes, pues, sujetarnos a las antiguas trabas por medio de esta imitación de un drama del tiempo pasado, y no nos recuerdes los días de una degradante minoridad... Vana y despreciable tentativa sería la de querer detener la rueda del tiempo arrebatada por las rápidas horas: nuestro es lo presente; lo pasado desapareció.

4

Nuestro teatro se ha ensanchado; hierve en su recinto todo un mundo. No más conversaciones pomposas y estériles, pues nada hay que deba agradar en él sino una fiel imagen de la naturaleza. Se ha desterrado la exageración de las costumbres dramáticas: el héroe piensa y obra como hombre; los afectos levantan libremente la verdad, pero sin poder cumplir su palabra.

5

Sin embargo, muy ligeramente construido está el carro de Tespis, y semejante a la barca del Aqueronte, que sólo podía contener sombras y vanas imágenes, no puede dar entrada a la vida real que pretende subir en él, pues el peso de ésta removería la ligera embarcación, propia únicamente para contener espíritus aéreos. Jamás la experiencia alcanzará enteramente a la realidad, y donde se muestra la naturaleza debe desaparecer el arte.

6

De suerte que se desplegará siempre sobre las tablas de la escena un mundo ideal: sólo las lágrimas serán reales, y la emoción se originará, únicamente, del error de los sentidos. La verdadera Melpómene es sincera, pues si sólo nos promete una fá-

bula, sabe enlazar con ella un verdad profunda, mientras su falsa hermana nos promete la de la danza.

7

El arte estaba a punto de desaparecer del teatro, donde quería establecer su imperio esclusivo la imaginación, trastornando la escena no menos que el mundo. Hallábanse entonces confundidos lo sublime y lo vulgar. Sólo encontró el arte un asilo entre los franceses, los cuales no alcanzaron, sin embargo, la perfección, pues encerrados dentro de inmutables límites, jamás se atrevieron a traspasarlos.

8

Para ellos es la escena un recinto consagrado, una magnífica morada de que están desterrados los sonos rudos e ingenuos de la naturaleza. En aquel imperio de la armonía y de la belleza, el lenguaje se transforma en canto y reúnese todo en una noble simetría para formar un templo majestuoso donde no es permitido un movimiento que no esté arreglado por las leyes. La voz y lo bello sólo nace en lo verdadero.

No tomemos, pues, por modelos a los franceses, entre los cuales la vida no anima al arte, pues la razón que ama lo verdadero, rechaza sus maneras pomposas y su afectada dignidad. Únicamente les debemos el habernos guiado hacia lo mejor, y podemos considerarlos semejantes a un espíritu que se evocó para purificar la escena largo tiempo profanada y convertirla en morada de la antigua Melpómene.

Habla Schiller en su primera estancia de las reglas prescritas por los modernos preceptistas y adoptadas por el antiguo teatro francés, las cuales generalmente se consideran escesivas y embarazosas, y son con más exactitud calificadas por nuestro poeta de falsas, pues este nombre merecen ciertas formas literarias inflexibles que, más bien que trabas inútiles, son vallas de hierro donde no pueden entrar, o entran quebrantados, los argumentos poéticos. Atribuye Schiller su abolición a Goethe, el cual fue en verdad el primero en sacudir completamente su

yugo en el *Götz de Berliching*, que es la más sana, si no la más portentosa, de sus obras.

En la segunda estancia se envanece el poeta de la independencia de la composición dramática en su patria; independencia que, sin duda, no intentaba dar por absoluta, pues no la había con relación al estudio de los modelos griegos e ingleses. Tampoco se puede asegurar del todo que exista una verdadera y fecunda escuela dramática alemana, aun cuando se cuenten algunas escenas, más bien que dramas completos, de Goethe, las tres o cuatro obras maestras de Schiller, las concepciones, poéticas pero algo escéntricas, de Werner,¹⁷⁵ y las obras de otros poetas menos conocidos que les sucedieron hasta llegar al contemporáneo Hebbel,¹⁷⁶ que después de tentativas algo monstruosas se ha acercado a la perfección del género dramático histórico en su *Inés de Bernauer*. Las últimas palabras de la misma estancia recuerdan la hermosa oda en que Klopstock presenta a las dos musas inglesa y germánica disputándose noblemente una victoria que el poeta deja indecisa, haciendo desaparecer entre una nube de polvo a las dos contendientes.

En la tercera estancia recuerda con desdén el tiempo en que como los demás teatros estaba el de Alemania sujeto a la

175. Zacharias Werner (Königsberg, 1768-Viena, 1823). Autor teatral romàntic convertit al catolicisme el 1811 i ordenat sacerdot el 1814. Sota la influència de Novalis, Schleiermacher i Jakob Böhme, va escriure un seguit de drames tràgics que cerquen en un catolicisme depurat, essencial, una bellesa superior en què conflueixen l'amor, l'art i la religió. És autor, entre altres obres, de *Die Söhne des Tals* (1803) [*Els fills de la Vall*], *Martin Luther oder Weihe der Kraft* (1807) [*Martí Luter o la consagració de la força*] i *Der vierundzwanzigste February* (1809) [*El vint-i quatre de febrer*], la primera peça que podem qualificar de *drama del destí*, un model característic de la teatralitat romàntica més genuïna.

176. Friedrich Hebbel (Wesselburen, 1813-Viena, 1863). Dramaturg que s'inspira en Hegel i Schopenhauer en la construcció de les seves tragèdies, únic gènere que va conrear. Per a ell, l'experiència tràgica forma part de l'essència de l'home, i es manifesta amb una intensitat especial en els moments de crisi històrica, en els quals la voluntat individual s'enfronta radicalment amb una realitat col·lectiva determinada per la moral social i per les lleis. Destaquen, entre les seves tragèdies, *Judith* (1840), *Maria Magdalena* (1844) —un interessant intent de renovació del drama burgès— i *Agnès de Bernauer* (1852).

imitación del francés, mas no deben interpretarse, o a lo menos aceptarse de una manera absoluta, las palabras con que termina la misma estancia, pues si se dejan aparte algunas circunstancias exteriores y sujetas a mudanza, lo que fue bueno en una época dada no puede ser malo en otra.

En la cuarta estancia comienza la parte teórica, que es la más interesante y la que menos necesita de comentario. La extensión cobrada por la composición dramática no sólo debe entenderse de la mayor prolongación material o del número de personajes sino de la mayor suma de incidentes, y en especial de la variedad y novedad de situaciones.

Habla después el poeta de la verdad introducida en el drama, la cual consiste no en una verosimilitud mezquina, sino en los rasgos directamente tomados de la humana naturaleza. Sobre lo que posteriormente dice de la exageración de las costumbres dramáticas, es preciso confesar que todas las épocas han tenido hacia ella una tendencia que sólo pueden evitar genios como Sófocles o Shakespeare o autores más modernos, pero que, como nuestro poeta, se contenten con escribir un corto número de dramas para cuya composición se preparen con detenidas meditaciones y profundos estudios históricos. Cuando habla de la libertad en la expresión de los afectos, no debe entenderse que abogue por el género apasionado, del cual se había despedido Schiller desde la composición del *Amor e intriga*.

En las estancias quinta y sexta caracteriza magistralmente la naturaleza de la poesía dramática manifestando que lo que en ella puede buscarse es una ilusión voluntaria, no un grosero engaño; una naturaleza de efecto y no una exacta imitación; la verdad de sentido y de sentimiento y no la verdad material.

Enemigo Schiller de la mezcla de lo serio y de lo cómico, tributa al teatro francés un homenaje que no todos le concederían. No puede indicarse con más respetuosas palabras la excesiva pompa, la rigurosa etiqueta, en una palabra, el tono convencional de la tragedia francesa. Tal es el argumento de la séptima y octava estancias.

La última puede considerarse como un resumen de las anteriores.

Juan MAÑÉ Y FLAQUER,¹⁷⁷ «La crítica y los críticos. Lo patético (Teoría de Schiller)», *Diario de Barcelona*, 19-III-1854, p. 1999-2002 (fragments).

[...]

Pocos son los ejemplos –y llamamos la atención sobre esta circunstancia– de que un poeta al entrar en el terreno de la crítica se haya conservado a la misma altura que alcanzó en las obras de imaginación. Por el momento sólo recordamos el nombre de uno, del inmortal Schiller, que nos admira tanto con sus elucubraciones estéticas como con sus producciones dramáticas. [...]

No obstante, Schiller es poco conocido, hasta entre la gente de letras, por sus obras de crítica, bien que éstas sean muy

177. Joan Mañé i Flaquer (Torredembarra, 1823-Barcelona, 1901). Va ser, per damunt de tot, un periodista que va exercir una gran influència sobre l'opinió pública catalana durant gairebé mig segle. De jove, i amb un cert radicalisme liberal i romàntic, va col·laborar en la revista *El Genio*, i va dirigir *El Àngel Exterminador*, però el 1847 es va fer càrrec de la crítica literària i teatral del *Diario de Barcelona*, on ja va defensar, amb la combativitat que el va caracteritzar sempre, una postura moderada en les qüestions estètiques que va resultar molt del gust del públic burgès barceloní, que era el majoritari del periòdic. El 1854 en va assumir la redacció política, que va deixar el 1863 per traslladar-se a Madrid i dirigir-hi el diari *La Época*, que seguia les directrius de la Unió Liberal. Desavinences amb els homes d'aquest partit, el van fer retornar a Barcelona, i el 1865 es va encarregar de la direcció del *Diario de Barcelona*. Mañé es va convertir, llavors, en l'orientador polític de la burgesia barcelonina i catalana, i des de les pàgines del *Diario...*, va donar un suport crític a la política del partit liberal conservador encapçalat per Cánovas del Castillo. A més de dirigir-lo, Mañé va desenvolupar en el *Diario de Barcelona* una àmplia labor de publicista sobre qüestions polítiques, socials i culturals. Va recollir en volum diverses sèries d'articles, que formen els seus llibres més rellevants, com *Historia del bandolerismo y de la camorra en la Italia meridional* (1864), *Cartas provinciales* (1875), *El Oasis. Viaje al país de los fueros* (1879-1880, en tres volums) i *El regionalismo* (1886) –obra important en el procés de definició del catalanisme conservador. D'altra banda, *Colección de artículos* (1856) resulta indispensable per conèixer el seu pensament literari i teatral.

apreciadas entre los que tuvieron ocasión de estudiarla. En atención a lo que acabamos de esponder, cumpliendo con un deber de justicia y creyendo prestar un servicio a los aficionados a las buenas letras, daremos a conocer algunos trabajos críticos del poeta alemán, procurando ponerlos al alcance de los no versados en las demás teorías estéticas por medio de ampliaciones y aplicaciones a obras conocidas de la mayoría de nuestros lectores. Empezamos hoy esta tarea dando cuenta de sus teorías sobre *lo patético*, bien que la falta de espacio sólo nos permitirá esponder la introducción a esta doctrina.

Opina Schiller que la representación de los padecimientos del hombre considerados simplemente como tales no puede constituir el fin del arte, bien que puede servirle como uno de sus *medios* más importantes. La representación a la cual debe verdaderamente aspirar el arte, se refiere a un elemento más elevado, y la tragedia la alcanza cuando nos presenta al hombre conservando su independencia moral con respecto a las leyes naturales, aun en medio del tumulto de las pasiones que le agitan. Fácil es concebir que para que el hombre pueda manifestarse con una fuerza que le haga independiente de la naturaleza es preciso que ésta despliegue todo su poder. Para que nuestra *existencia racional* ostente su independencia es preciso que nuestra *existencia material* sea presa del dolor, es decir, que exista el *pathos*, el elemento patético. La primera condición que se impone al artista trágico es la reproducción de lo patético; y para alcanzarla debe hacer de manera que su héroe se legitime ante todo como ser sensible a fin de que podamos rendirle homenaje como ser racional creyendo en la energía de su alma.

Es muy obvia la razón del porque nos es tan poco simpática la tragedia moderna: en ella, lejos de ver al hombre pintado con sus verdaderos colores, lejos de representarse a nuestra vista como uno de nuestros semejantes en azarosa situación; lejos de aparecérsenos con la variedad de accidentes que ofrece la naturaleza humana, vemos a los héroes de las tragedias modernas en una situación convencional y fría, discurrendo sobre ella como lo haría el hombre más tranquilo e indiferente, sin

olvidar el *papel* que el autor les ha impuesto ni aun en medio de las situaciones mas violentas. Este defecto capital que se nota generalmente en los héroes de Corneille y de Voltaire, en vano lo buscaríamos en los de nuestro célebre Calderón. Recordamos, y no lo habrá olvidado el público de Barcelona, una situación de *El médico de su honra*, de este prodigioso ingenio, en que el héroe del drama, en una situación muy difícil para él, sin perder nada de esa dignidad que tanto preocupó a los trágicos franceses, se nos presenta cediendo al dolor inherente a la naturaleza humana.

Y en ocasión como ésta,
Bien podéis, ojos, llorar:
No lo dejéis de vergüenza.

Así se espresa el arrogante y pundonoroso D. Gutierre en el drama de Calderón. Pero no se crea por esto que lo patético deba llevarse al extremo, y los padecimientos representarse hasta su último grado. La representación de la simple pasión es ajena al arte, por común e impotente para alcanzar la nobleza que debe caracterizar la obra artística. El buen gusto no puede admitir ninguna reproducción de padecimientos físicos ni morales, por viva que sea, si al propio tiempo no se nos indica la esencia de un principio superior del cual procede la resistencia moral. Por esto debemos rechazar como antiestéticos aquellos efectos dramáticos que consisten en el tormento de los sentidos de los espectadores, de la misma manera que rechazamos todo efecto sensual por indigno, por diametralmente opuesto al espíritu artístico.

Tales efectos podrán producir una evacuación del saco lacrimal y cierto alivio en el aparato circulatorio de la sangre, pero al espíritu no le alcanza por ello ninguna satisfacción, y las facultades superiores del hombre lejos de templarse se ven debilitadas por tal efecto. Nótese el que nos produce en ciertos dramas al pintarnos el movimiento de una pasión que todo lo sujeta a sí misma, ofreciéndonos más bien como el fenómeno fatal y ciego de la naturaleza física que como el fenome-

nismo del alma, en el que vemos resplandecer un elemento racional cuando los fenómenos que lo producen presentan alguna dignidad. Encontramos ejemplos de este abuso en *Adriana Lecouvreur*,¹⁷⁸ en *La Dame aux Camélias*¹⁷⁹ y en todas las obras que cuentan por principal elemento dramático las tisis de sus protagonistas. Y nadie ignora que la tisis ha sido durante mucho tiempo una enfermedad poética, muy de moda entre novelistas y escritores dramáticos.

Haremos caso omiso de aquellos dramas cuyos autores se complacen en presentar en escena lo que el espectador debe suponer y no contemplar con sus propios ojos. Estos dramas nos los ofrece cada día la realidad, y consisten más en el juego orgánico que produce la pasión que en la delicada combinación de un afecto vivo y enérgico surgiendo en el seno de un ser racional. Schiller, por efecto de una reacción natural en él, parece que tiende a proscribir enteramente tales efectos de la escena; mas nosotros opinamos que deben admitirse, siempre que usen con la sobriedad con que lo hizo el gran dramático inglés. Rechazamos como antiestética la representación prolongada del cuadro desgarrador de un personaje que, víctima de una enfermedad consuntiva, nos presenta una agonía continuada desde su aparición en escena, como en *La Dame aux Camélias*; pero admitimos la muerte de Desdémona, que nos ofrece en breve espacio y en digno remate la inmortal creación de Shakespeare.

[...]

178. Referència al drama *Adrienne Lecouvreur* (1849), d'Eugène Scribe (París, 1791-1861). Va ser usat com a llibret per a l'òpera *Adriana Lecouvreur* (1902), de Francesco Cilea.

179. Referència al drama (1852) d'Alexandre Dumas fill (París, 1824-Narly-le-Roi, 1895).

José YXART, «Cuatro palabras del traductor», próleg a C. F. SCHILLER, *Dramas*. Barcelona: «Arte y Letras», 1881, p. I-VIII.

Hay autores cuyo ingenio admira, pero cuya personalidad privada no interesa. Diríase que existen en cada uno de ellos dos seres distintos y con vida independiente y propia, el hombre y el escritor, sin que en ningún caso influyan en las obras de éste ni el carácter ni las impresiones ni las vicisitudes de aquél. Otros hay, por el contrario, que no inspiran tan sólo admiración sino también cariño, porque pródigos de sus tesoros, naturales, espontáneos y sinceros, muestran al par la alteza de su ingenio y la hermosura de su alma. Para éstos se guarda aquella curiosidad y veneración que despiertan en el ánimo los más insignificantes pormenores de su vida; éstos son los que sugieren el deseo de conocerlos y tratarlos como amigos. Aun sin conocerlos, nos parece haberles tratado. La lectura de sus obras suena en el oído como una confidencia íntima, y a través del tiempo, que quizá los arrebató para siempre, a través de la distancia que los separa de nosotros, habla su voz en las mudas páginas del libro y nos acompaña en la soledad, nos consuela en la aflicción, nos eleva y engrandece con las más nobles emociones.

El insigne Schiller pertenece al número de estos escritores privilegiados; pues como siempre consagró su inspiración elevadísima a enaltecer con los hechizos de la poesía cuanto hay de noble y sublime, y al propio tiempo, de esencial e inmutable en la naturaleza humana, nadie que sienta el valor de los más grandes afectos y pasiones dejará de estimarle hondamente, ni se hará fuerza en atribuirle las mismas cualidades que tanto enalteció. ¿Quién ha leído jamás sin enternecimiento y sin entusiasmo la célebre canción de *La campana*, quizá la mejor de la lírica moderna? Fúndese y armonízanse en ella profundos conceptos con imágenes vivas y pintorescas y delicados rasgos de esquisita sensibilidad. Pero todavía sorprende más que tan brillantes dotes la aspiración generosa y humana que anima la

composición entera, la honda simpatía que siente el poeta por el hombre, y que le mueve a describir y embellecer lo que todos aman, a cantar con melancólico e inspirado acento nuestros destinos, y cuanto es causa de grandeza y bienestar moral.

Con esto queda indicado, a mi juicio, lo que hace estimable a Schiller, y también lo que caracteriza sus obras, principalmente las dramáticas. Moralista y filósofo, tal vez más que poeta, viendo en el teatro una institución social, consideró la misión del autor dramático como sacerdocio artístico. En el prólogo a su tragedia *La desposada de Mesina* escribió: «No conozco vocación más elevada y grave que la que tiene por objeto regocijar a los hombres». Para obedecer dignamente a ella, se propuso siempre en sus últimas obras hermanar la mayor belleza artística con la mayor belleza moral; consorcio pocas veces alcanzado sin que perdieran sus fueros una u otra. Schiller lo alcanzó porque la moral de sus obras, lejos de ser convencional, mezquina y negativa, atenta sólo a sofocar y reprimir, es positiva y vigorosa y dirigida a promover el ejercicio de las fuerzas del alma en la lucha de las nobles pasiones con las viles y rastreras, con las preocupaciones sociales, con los golpes de la suerte. Su musa es la musa de la dignidad y el libre albedrío. «El cristianismo en su forma más pura –escribía a Goethe– no es otra cosa que la belleza moral, la encarnación de lo santo y lo sagrado en la naturaleza humana; esto es, la única religión verdaderamente estética». La estética de esta religión fue la que inspiró sus tragedias. Así basta observar que en ellas los caracteres juveniles suelen ser los más interesantes, pues la edad del entusiasmo, de la generosidad, del heroísmo y las ilusiones le atrajo más que otra alguna, como que sus pasiones son las que más amó y sintió más hondamente. El soñador marqués de Posa, que se sacrifica por la libertad de un pueblo y la dicha de un amigo; el fanático y apasionado Mortimer, que da la vida por su reina; el heroico Max Piccolomini, que, no pudiendo sobrevivir a la deshonra, corre al encuentro de la muerte en el campo de batalla, parecen otros tantos ejemplares de aquel tipo humano al cual infunde el autor el soplo de sus propias aspiraciones. En sus obras surge siempre lo patético como resul-

tado de la lucha entre lo magnánimo y bueno y la crueldad, la falsía o la opresión. Lucha Carlos Moor en *Los bandidos* con los vicios de una constitución social mezquina y estrecha; lucha el amor desinteresado y puro con las preocupaciones sociales en *Luisa Miller*; la aspiración generosa a la tolerancia y la libertad con el receloso despotismo de Felipe II en *Don Carlos*; la inocencia y dignidad de María Estuardo con la envidia y la hipocresía de Isabel; y gime el pueblo de Guillermo Tell bajo la grosera tiranía de un señor orgulloso, y perece Wallenstein, y con él la ambición fascinadora del talento y la fortuna, víctima de las intrigas y recelo de los suyos.

En la exhibición de tan hondos conflictos, no cabe mayor grandiosidad de la usada por Schiller. Sus dramas, más que tales, son poemas, pues no son tan sólo el hombre y sus particulares destinos el objeto de su inspiración, sino las sociedades y sus pasiones, siendo tan múltiples los elementos de que se vale el poeta y tan visible el esfuerzo de que concurran todos a la obra que así parecen detenidamente estudiadas las figuras de primer término como el vasto fondo del cuadro en que se mueven. No hay drama suyo que no enseñe tanto en orden a la vida de los pueblos y a la época de la acción como en orden a los incidentes concretos de la misma. En la gran trilogía de *Wallenstein* y en *Guillermo Tell*, por ejemplo, todo un pueblo interviene como actor. La misma naturaleza concurre al efecto dramático en la última obra. No hay duda que parecen más comprensibles y poéticos las costumbres y móviles de aquella tribu de pastores, más sublime su actitud, más conmovedora su suerte, cuando se tienen a la vista los ventisqueros y las nevadas cimas de los Alpes. Muéstranos de tal modo el fondo del alma que el autor no descuida el invisible influjo del hábito, el paisaje, las condiciones de la comarca. Esto en cuanto al conjunto, pues en cuanto al desenvolvimiento de la acción concreta, Schiller es maestro en el arte de preparar las situaciones, atar y desatar los hilos de la trama y presentar a los personajes bajo su verdadero punto de vista, aun antes de que salgan a la escena. Aunque a veces la acción se desarrolla con visible lentitud y el autor se concede tiempo y espacio de sobras, no son

perdidos éstos para el espectador. Los dramas de Schiller, particularmente los de su última época, están compuestos con tal perfección que no huelga en ellos una frase sola, y viéndolos se asiste a la vez al drama visible y al drama íntimo en el corazón de los personajes. Tal ocurre en *María Estuardo*, donde la rivalidad en la hermosura y el amor entre dos mujeres, alimenta en secreto la rivalidad política de dos reinas, sin que apenas se miente la primera y no por eso sea menos clara y resorte oculto de todo, aun de las menores palabras de los cortesanos; donde la perfidia e hipocresía de Isabel se trasluce siempre cuando mayor es su generosidad, sin necesidad de confidenciales declaraciones ni de inverosímiles apartes y largos monólogos (el único que hay en boca de Isabel se halla en las últimas escenas); donde la acción corre a su desenlace natural y fatalmente y cuando más parece alejarse de él; donde se logra inspirar la más profunda piedad por la víctima, al tiempo en que se manifiestan sus pasados crímenes, y según el preconcebido intento del autor, ésta aparece como un ser pasivo condenado a excitar toda suerte de afectos en torno suyo, y a ser causa de su propia pérdida con sus propios hechizos y virtudes; donde, en fin, figuran caracteres tan magistralmente trazados como el de lord Leicester, que es también de los que da a conocer claramente lo que calla por lo que dice.

De Schiller se ha repetido que sus caracteres eran entidades metafísicas, encarnación de ideas abstracta. Mas si este cargo puede parecer justo, cuando se refiere a los de sus primeros dramas, acuden a la memoria como objeción a él los de las obras de la última época del autor, el que acabo de mentar, por ejemplo. Un carácter complejo como aquél supone vivo conocimiento de la realidad y raro vigor y exactitud en la copia, porque sin ellos no resaltarían de tal modo la pusilanimidad y astucia del palaciego, siempre vacilante, siempre atento a dominar sus pasiones temeroso de perder su fortuna, hábil en defender ante un soberano a su propio rival, afectando servirlo mejor cuando más se opone a sus secretos designios, y taimado hasta el punto de saber colocarse en situación ambigua para inclinarse del lado del que venciere y participar en

todos los casos de la victoria, como recompensa debida a sus esfuerzos.

He pretendido resumir hasta aquí, con la mayor brevedad, cuanto caracteriza las tragedias de Schiller; mas no creo posible de igual modo dar idea de la intensidad de pasión que las apima. Éste es el soplo vivificador de toda obra de arte que no puede ser descrito ni ponderado, si no es poniendo a la vista la misma obra, o algunos fragmentos, lo cual sería aquí inoportuno porque el lector va a volver la hoja y a juzgar por sí mismo. No recibirá, sin embargo, la misma impresión del original; por varias y poderosas razones, bien fáciles de comprender por cierto, y de las cuales apuntaré una sola, y no la más importante, para terminar. El estilo de Schiller en sus tragedias es siempre noble y elevado como su fondo. Schiller gusta de usar cierta amplitud rozagante y pomposa en la expresión, de la que él mismo pretendía sincerarse considerándola la más propia para que reinara en el conjunto «cierta agradable tranquilidad aun en las más apasionadas situaciones». Ponia en boca de sus gigantescos héroes lenguaje adecuado a su grandeza, el cual no recuerda ciertamente el enfático y convencional de los trágicos franceses, pero tampoco la grata agudeza de Shakespeare. Se mejante estilo, en el original y en verso, es bellísimo; en la traducción y en prosa, puede parecer en ocasiones declamatorio. No digo esto para excusar mis faltas. El traductor sabe que no ha de reclamar para sí ninguna gloria, y se halla harto recompensado con el honor de repetir en nuevo idioma los penetrantes acentos de tan poderoso genio.

(4) S[ense]. S[ignar]., «Crónica teatral. *María Tudor*. Artículo primero», *El Vapor*, 14-I-1834, p. 3.¹⁸⁰

En uno de nuestros números anteriores dimos idea de la comedia *Bertrán y Ratón*,¹⁸¹ analizando su fábula y manifestando el aplauso que justamente lograba en el teatro francés. Al mismo tiempo que lo más culto de la población de París celebraba la agudeza de sus lances y el chiste de sus diálogos, representábase en el coliseo de la puerta de San Martín el nuevo drama de Víctor Hugo *María Tudor*, dando margen, como todas las obras de este célebre poeta, a fervoroso entusiasmo y a crítica universal y ardiente. Siguiendo el plan que nos hemos propuesto en este artículo de «Crónica teatral», demostraremos el argumento de esta composición dramática y el juicio que formemos acerca de ella. Esto suministrará materia a nuestros números ulteriores; pues juzgamos del caso, antes de entrar en el examen de una obra que tanto imperio alcanza en la imaginación del espectador, dotada de aquel *espíritu de fascinación* que revela el ascendiente del talento, decir algo sobre el plan que parece haberse propuesto el autor, siguiendo a un mismo tiempo las huellas de Goethe, Byron y Shakespeare.

Los escritores teatrales que gozan actualmente de mayor nombradía entre nuestros vecinos hacen gala de una efervescencia de imaginación reputada por unos de delirio y por otros de fecundidad gentil. Amalgaman según ella las cosas mas contrarias entre sí, y dan al tejido de sus composiciones no sé qué dislocación o falta de dependencia que las convierte en *fragmentarias*. Comunmente hallamos a faltar aquella *idea matriz* que debiera servirles de punto céntrico tanto para su anima-

180. La sèrie completa consta de tres articles, però aquí no recollim el tercer (*El Vapor*, 4-II-1834, p. 2) perquè l'autor anònim hi fa unes consideracions, molt breus, aplicables exclusivament a l'argument de l'obra i hi reproduceix un fragment llarg del text del drama.

181. Comèdia que no hem pogut identificar.

ción como para su interés. No parece sino que la embriaguez del talento, si es lícito hablar así, haya dilatado el horizonte de la inteligencia humana, lanzándola de los límites que prescriben el gusto ático y la severidad clásica. Los dramas, las novelas, los versos líricos están plagados de anatemas contra la humanidad y el Cielo, contra la justicia y la opresión; anatemas que brillan por la energía del pensamiento y la manera valiente de espresarlo, pero que indican a veces un cerebro enfermo, un espíritu que se complace en el caos. O que sólo sacrifica a las deidades de Odín. Examinad de cerca esas inspiraciones, y os inclinaréis sobre un abismo dentro del cual hierven y se agitan las más extravagantes incoherencias. De allí salen a la vez, como dice Dante, humildes palabras y arrogantes dicerios, gemidos plañideros y gritos descomunales, cuanto puede indicar más delirio, cuanto anunciar el abatimiento de la tristeza o el frenesí de la desesperación:

*¡Diverse lingue, orribile fovelle,
Gémite di dolore, accenti d'ira,
Voci alte é fioche e suon di man con elle!*

Por lo demás, no dejamos de conocer que dos medios hay de entusiasmar al público en el teatro: lo verdadero y lo sublime. Aquél persuade al individuo; éste acalora a la multitud. Todo poeta dramático debe procurar ser sublime como Corneille y natural como Molière, o reunir, si le es posible, estas dos calidades, y manifestarse, cual Shakespeare, celestial en el concepto y veraz en el pincel. Porque es fuerza confesar que a él fueron concedidos los dos elementos que constituyen la soberanía del ingenio. Sólo por su medio traba y concilia las cosas más distantes entre sí, sin tropezar en los escollos de lo ridículo y lo falso, donde comunmente se estrellan esas prendas sobresalientes del varón grande. Recórranse sus diversas obras, y se notará una naturalidad sublime o una sublimidad natural. Hállase en la *idea matrix* el punto de donde nacen esta grandeza y esta verdad, y admírase como un triunfo el verlas brillar juntas en las escenas de mayor resultado y más rápida vehe-

mencia. No parece sino que naciera Shakespeare, cual Miguel-Ángel, para probar aquel célebre canon de *nunca os separéis de la naturaleza aun cuando os desviéis de ella alguna vez*; porque en efecto exagera las proporciones, mas no debilita la verosimilitud; ofrece en Hamlet un hombre superior a los demás por el admirable secreto de que no es copia de éste ni de aquél, sino un compuesto vigoroso y dramático de los principales elementos que constituyen semejante ser: el hombre, en una palabra, tomado colectivamente en las varias situaciones de la vida. Ahora bien, manifestar estas dos esencias de lo sublime y lo real ha sido el objeto de Víctor Hugo en el célebre drama de *María Tudor*, y descuella por lo mismo en sus escenas una persona del bello sexo grande como una reina, frágil como una mujer.

Ya en otros partos de su talento ha dado idea de lo que quisiera que fuese la composición dramática en las manos de un ingenio superior según parece prescribirla el siglo diez y nueve. Ni había de presentar la tragicomedia altiva, española y sublime de Corneille, ni la tragedia amorosa, ideal y suavemente elegiaca de Racine. Tampoco la fábula sagaz, aguda e irónica del autor de *Tartuffe*; mucho menos las tragedias de espíritu filosófico que salieron de la pluma de Voltaire, sino la amalgama de estos diversos colores y calidades para formar un todo sorprendente y original, algo de parecido a esta confusión de objetos que componen el admirable *panorama* de nuestra época. Si hubiese hombre capaz de escribirlo a tenor de estos principios, sería el corazón humano en su ternura, la pasión humana en su vehemencia, la humana voluntad en su arrogancia; sería todo lo que ha sido ya resucitado en provecho de lo que es, la historia que nuestros padres hicieron confrontada con la que nosotros hacemos: un cuadro, en fin, compuesto de amarguras y placeres, de aleluyas y anatemas, de asonadas y de amores, animado por ese instinto de humildad hacia la grandeza, de la esclavitud hacia el mando, de la cultura hacia la corrupción, peligroso según éstos, regenerador según aquéllos, y que si impone, efectivamente, el mundo a la felicidad social, condénale a pasar por áspero y escabroso sendero. Todo se permitiera a

drama tan completo, menos el abusar de ningún colorido accesorio. Tal brillaría la fuerza de su utilidad, que no pareciese extravagante la robusta concepción de *La vida es sueño*, ni la que, como la sobresaliente en el de *María Tudor*, se elevase sobre el formidable triángulo que sirve de cimiento a varios capítulos de la historia moderna: una reina, un favorito y un verdugo.¹

Respecto de si tal empresa encontraría admiradores, baste decir que el pueblo de este siglo simpatiza con todo lo grande, aun cuando se le manifieste en su desproporción natural. Por esto el autor de la obra en cuestión se arroja a tentativas que el buen gusto condena; pero que insensiblemente sanciona el espíritu positivo y novelesco a la vez de la era en que vivimos. Lánzase al parecer tras de una verdad sobrado sublime para que los hombres la comprendan, o sobrado grande para circunscribirla en los límites que reclama nuestra débil comprensión. Obsérvese en sus obras dramáticas este deseo de reflejar en un cuadro pequeño todas las pasiones y sensualidades, de pintar el corazón por sus diferentes fases, de hablar a un mismo tiempo a los doctos y a los ignorantes, a los soberbios y a los humildes, de que no haya un solo hombre, en fin, que no encuentre allí algo que exalte su fantasía y que interese a su pecho.

(4) S[ense]. S[ignar]., «Crónica teatral. Artículo II», *El Vapor*, 21-I-1834, p 2 (fragment).

Explicada en nuestro artículo anterior la escuela dramática de Mr. Víctor Hugo, parece del caso pasar al análisis de su última composición teatral. Si se examinan con alguna atención los dramas franceses, se hallará que esceptuando a Molière y algún otro autor de su estilo, casi nunca se fundan en un pensamiento original, ni lucen un colorido al que no pueda hacerse la misma acusación. Por lo que hace a los ingleses, dedícense a bosquejar con tetrico pincel, en que abundan los rasgos de Shakespeare y los plañidos de Young,¹⁸² los vigorosos conceptos de Goethe, Schiller y Kant. Atraviesan estas obras el canal de la Mancha, mueven por su letárgica tristura la fácil curiosidad del voltario [sic]¹⁸³ parisién, y un poeta de esta nueva Corinto, esto es, un hombre de más ingenio que filosofía, de más audacia que reflexión, imagina otro cuadro a imitación de aquél. Para huir sin embargo del secundario papel de imitador, que desplace a su amor propio, exagera las sombras, aumenta las proporciones, robustece los afectos, y viene a formar una pintura valiente cual las del Greco, pero llena de destemplanza en los colores y de complicaciones en los grupos. Algo hay allí de original, algo que suspende la imaginación e interesa al sentimiento, algo que nos movería a disimular el mal gusto de un relieve sobresaliente en demasía, si no hallásemos al penetrar hasta la idea-matriz ese pecador contacto con las de autores de allende.

Al nombrar a *María Tudor*, ninguno habrá de nuestros lectores que no atine en que hablamos de aquella famosa reina de

182. Edward Young (Upham, 1638-Welwyn, 1765). Poeta anglès autor de l'elegia *The Complaint; or Nights Thoughts on Life Death and Immortality* (1742), on desenvolupa, per primera vegada, el motiu preromàntic de la meditació nocturna sobre la tomba.

183. ¿Per «volteriano»?

Inglaterra con quien contrajo matrimonio nuestro Felipe II el Escurialense. Supónela el poeta francés un favorito que, al mismo tiempo, recuerda al aventurero italiano de quien estuvo tiernamente apasionada la hermosa María Estuardo, y al altivo conde bretón que tanto interesó a la reina Isabel, cándida vestal de Occidente según el testimonio de Shakespeare. Añadid a esto una copia bastante servil de Amy Robsart (*Kanilworth*),¹⁸⁴ cierto Tresyllian¹⁸⁵ de la plebe, y como dice Lope de Vega, «un clérigo y un verdugo»; y ya tenéis a la vista los principales elementos de *María Tudor*. El único personaje contemporáneo a quien deja algo de su fisonomía histórica es aquel astuto Simon Renard, que desempeñaba junto a la reina bretona los papeles de espía, embajador y tercero de Carlos V. El tuvo maña para que reprobese a cuantos príncipes aspiraban a su enlace, para que aborreciese al bello conde de Devonshire, de quien anduvo realmente enamorada, y se echase por último en las manos del político emperador respecto de la elección de un marido, arduo negocio para una reina, si en el día cosa de poquísimo momento para cualquiera mujer.

Y el emperador Carlos V, con aquel mañoso tecleo que traía enmarañados y sumisos a los príncipes cristianos (porque lo que es con el Gran Turco no le valieron tanto sus ardides), respondió a los melindres de la quejumbrosa dama: «No permitirá el Cielo que carezca la reina de Inglaterra de un esposo digno de su jerarquía y sus virtudes, y Nos lamentamos no hallarnos en edad hábil de aspirar a tanta honra. En este conflicto sólo creemos corresponder a su regia confianza proponiéndola a nuestro propio hijo». Y así se desbarataron los tramas de Noailles, embajador de Francia, los proyectos de Venecia y las artimañas de Renard; así empezó el nuevo periodo anglo-español a que dio motivo el ardiente catolicismo de esa reina a quien llama Godwin¹⁸⁶ *Mulier sane pia, clemens, moribusque cas-*

184. Referència a la protagonista de la novel·la històrica *Kanilworth* (1821), de Walter Scott (Edimburg, 1771-Abbotsford, 1832).

185. Personatge de *Kanilworth* (1821).

186. William Godwin (Wisbech, 1756-Londres, 1836). Escriptor brità-

tissimis. Y así los importantes sucesos de la historia de aquel tiempo, que hubieron súbito y lastimoso fin con la pérdida de la invencible armada.

Aunque apenas indicados los puntos más curiosos de estos anales, no trato de irritar más tiempo la impaciencia de los lectores, por lo que pasaré con su beneplácito al breve análisis del drama. *María Tudor*. A pesar del *moribusque castissimis* del buen Godwin, descuella en él pérdida de amores por cierto italiano a quien ha colmado de títulos, condecoraciones y haciendas. (No parece sino que el diablo eche mano en todos tiempos de los *belrederes* de Italia para tentar a las pobres reinas de Inglaterra.) Ya se deja entender que perseguían al hombre una nube de cortesanos envidiosos y quimeristas, a los cuales atizaba y enfurecía la lengua viperina y sardónica de Simón Renard. Tanto acechaban sus pasos: tanto discurrían para desconceputarle y perderle que le descubrieron, al fin, un amor arrabalesco con cierta niña donosa en extremo y gentil, a la que bajo nombre supuesto había deslumbrado y seducido. Corren a la reina con el cuento, llévanle pruebas harto evidentes de su amorosa perfidia, y tanto más la irritan, cuanto que, si bien se estudia el drama, no es su amor una debilidad tierna, una mujeril flaqueza, sino recia destemplanza de temperamento.

Disimula un instante a fin de vengarse mejor: teme que no sea suficiente su poder para que le hallen los jueces reo de muerte; y asocia a su despecho un hombre a quien ultrajó el poderoso italiano, y que hasta la vida consiente en perder con tal de que su enemigo la pierda. Por mandato de María, acúsalo de regicida, declárase su cómplice, y los magistrados, con aplauso general del pueblo, le condenan a ser decapitado en medio de la plaza pública. El suplicio se ha de ejecutar de noche; los habitantes deben iluminar la ciudad y el reo ha de salir

nic defensor del liberalisme radical i autor d'*Enquiry Concerning Political Justice* (1793), en què fa una anàlisi de les teories revolucionàries de finals del segle XVIII des d'una posició anarquitzant, que va exercir una influència notable a la Gran Bretanya sobre els cercles romàntics exaltats. També va escriure *Caleb Williams* (1794), una novel·la d'investigació.

en medio de la comitiva fúnebre revistiendo un velo sombrío, sacando sólo desnudo el brazo derecho y llevando encendida en la mano una vela verde. Esta procesión discurre, a su vez, por el teatro y prepara una de las escenas más terribles que haya dado la musa dramática a varones tan eminentes como Mr. Víctor Hugo o Mr. Alejandro Dumas.

Hasta aquí *María Tudor* ha sido reina; pero en cuanto se calma su primer enojo y considera que van a derribar de los hombros la gallarda testa de su amante, discúlpale un desliz, arrepíentese de su ira, y empiezan a descubrirse en ella la irritación, el despecho, la impaciencia, todas las contradicciones y flaquezas de la mujer. Es tal, sin embargo, el odio que profesa el pueblo al favorito, que se ve obligada a recurrir a los alcaldes de la torre, a Simon Renard, a su rival misma, y discurren largas escenas mientras fluctúa en la esperanza de salvarle y en el temor de verle perecer, capaces de penetrar al público más flemático y descontentadizo. El inflexible embajador de Carlos V, lejos de ceder a su ruego, aprovéchase de tal incidente para quitar de en medio al favorito, y acaba la pieza con la noticia que da a María de la catástrofe exclamando: «¡He salvado a Inglaterra y a su reina!» [...]

[Joseph] A[ndrew]. de COVERT-SPRING,¹⁸⁷ «*Angelo, tirano de Padua, drama en tres actos*, de Víctor Hugo», *El Propagador de la Libertad*, II, 1836, p. 31-32.

El príncipe de la literatura moderna, el gran Víctor Hugo, ha abierto una cátedra en Barcelona, y sus numerosos oyentes, com en Madrid, París, Lion, Zaragoza, han comprendido lo profundo y sublime de sus lecciones. *El tirano de Padua* es un guante echado en medio de un mundo corrompido y desani-

187. La personalitat de l'autor que usava aquest pseudònim ha estat motiu de controvèrsia fins no fa gaire. Sembla que el seu nom real era Josep Andreu i Fontcuberta (Palma, 1810-?) i que va ser membre de la Societat Patriòtica, de Palma, durant el Trienni Constitucional. Durant la dècada absolutista es va exiliar a França, i no en va tornar fins al 1835 per establir-se a Barcelona. Sens dubte va exercir una gran influència en els cercles de joves liberals avançats i romàntics de la ciutat, encara que va ser una influència directa molt limitada en el temps (1835-1837). Introducitor del saintsimonisme a Catalunya i influït literàriament per Víctor Hugo, Alexandre Dumas i Heinrich Heine, va estrenar, el 1835, el melodrama *Teresita o una mujer del siglo XIX* i el drama *El libertador*, a Barcelona, i el drama *El duque de Braganza o la revolución de Portugal* i el melodrama *El maniquí o la víctima i la venganza*, a Madrid. Va traduir el melodrama *Ricardo Darlington*, d'Alexandre Dumas, i l'*Autobiografía*, del mateix escriptor. Va ser col·laborador d'*El Vapor* i *El Guardia Nacional*, i director, durant uns mesos de 1836, de la revista *El Propagador de la Libertad*, de la qual era un dels orientadors i on va exercir de crític teatral. Va publicar una selecció dels seus articles a *Misceláneas dióglotas, políticas y literarias* (1836). El 1837 va haver d'abandonar Barcelona per greus desavinences amb els seus col·laboradors i seguidors en el si de la Sociedad Filodramática, de la qual era secretari i per unes fortes tensions polítiques en el centre de les quals Andreu i Fontcuberta es va trobar immers. Sembla que va morir entre 1843 i 1853. Sobre Josep Andreu i Fontcuberta, v. especialment X. FÀBREGAS, *Les formes de diversió...*, p. 278-282; Maria GRAU, «Andrew Covert-Spring. Assaig de construcció d'un personatge històric», *Els Marges*, 45, 1992, p. 7-25; «Romanticisme, estètica saint-simoniana, escola harmònica. Les idees literàries d'Andrew Covert-Spring», en Manuel JORBA; M. Antònia TAYADELLA; Montserrat COMAS (eds.), *Actes del Col·loqui sobre el Romanticisme*. Vilanova i la Geltrú: Biblioteca-Museu Víctor Balaguer, 1997, p. 171-192.

mado; y en balde se esforzarán en levantarle aquellos seres degradados que, como el buitre, viven de hediondos despojos.

En toda época crítica, como la presente, cuando la vieja sociedad desaparece, cuando los filósofos hacen pedazos las últimas columnas del antiguo templo, no se ven por doquiera sino escombros de edificios que en otro tiempo fueron bellos. En medio de este desorden universal, de este hacinamiento de ruinas, el arquitecto debe escoger los materiales que pueden servir aún para la obra nueva. Víctor Hugo es el jefe de estos artistas: señala con el dedo las piedras que no son enteramente inútiles, y el paraje en que han de hallarse otras más hermosas, que antes no fueron conocidas.

El cuerpo social padece; le consume una tisis peligrosa que exige pronto y eficaces remedios. ¡Ay de nosotros si abandonamos el enfermo a su destino, y no llamamos al arte, este hijo predilecto de la naturaleza, al socorro de su madre! Víctor Hugo es el médico que pone el dedo en la llaga para que demos un grito de alarma, revelando el mal que nos consume.

Y en efecto, ¿saben Vdes. cuántos dolores, cuanta miseria oculta, las más veces, una frágil mujer debajo de vestidos de baile? ¿Saben Vdes. con cuánta injusticia nosotros, hombres, la echamos en un lodazal infecto, por aquellas mismas cosas que en nosotros son un juguete, una gracia, una acción sin consecuencia? ¡Ah! En la mujer se reasumen las dolencias de la sociedad entera, y el puñal que clavamos en su seno es un suicidio!

Hemos llegado a la crisis en que nosotros, producto de una civilización que ya no puede conducir la humanidad al progreso, nos resistimos a admitir otras creencias, otras leyes, otros usos; y sin embargo, conocemos que las leyes de lo pasado atormentan nuestra razón, envilecen nuestro espíritu y esclavizan nuestros sentimientos. Así que los hombres adelantados, que ven perfectamente la falta de armonía entre estas reglas, nuestras costumbres y necesidades, levantan una bandera de cosmopolitismo y renovación social, y alrededor de este estandarte humanitario se reúnen todos los que quieren mejorar la condición del hombre.

Víctor Hugo marcha al frente de tan digna cohorte, que se engruesa por momentos con todos aquellos que abren los ojos a la nueva luz; pero antes de jactarse de un triunfo infalible, es preciso pelear con los sectarios de la antigua escuela. Reunámonos todos, formemos una cadena que no puedan romper los últimos esfuerzos del genio retrógrado, y sea el teatro moderno la más brillante cátedra del nuevo apostolado.

En el desempeño del drama, no podemos menos de citar particularmente a doña Rosa Pelufo,¹⁸⁸ quien, en el papel de Tisbe, nos ha dado pruebas irrefragables de sus talentos mímicos. Nos complacíamos en seguirla en todas sus miradas, en sus más leves acciones, en todas las inflecciones de su voz, y nada nos quedó que desear. El papel de Tisbe ha sido un triunfo. Todos los demás actores han contribuido con esmero, celo, inteligencia a la representación de esta obra grandiosa, que el público ha oído con un silencio religioso y ha dado fuertes sacudimientos hasta en los más fríos espectadores. Todos han hollado esta vez la vieja máscara de Sófocles.

188. Rosa Pelufo (?-?) Actriu del Teatre Principal de Barcelona, documentada entre 1820 i 1835. El 1836 es va embarcar cap a Amèrica amb la companyia de Josep Robrenyo. Al Teatre Principal, hi va representar obres de Moratín, Bretón de los Herreros, Martínez de la Rosa, Francesc Altés i Josep Robrenyo, entre molts altres. V. Fons Josep ARTÍS, *Material diccionari biobibliogràfic*. Caixa 17. Pa-Po. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.

José M. QUADRADO, «V́ctor Hugo y su escuela literaria», *Semanario Pintoresco Espańol*, 14-VI-1840, p. 189-192 (fragments).

[...]

Cinco años ha que nuestra aletargada poesía, mudos o envejecidos sus más gloriosos alumnos, pero asaz abundante en versos casi siempre menos que medianos para seguir con sus lisonjas el impulso de las circunstancias, último periodo a que llegar puede la literatura en su decrepitud, despertó por primera vez al nombre y a la voz de V́ctor Hugo, ora sea que la fama de este hombre, entonces más que nunca pujante, no pudiese por más tiempo dejar de salvar los Pirineos, ora que varios literatos, vueltos ya de su emigración, quisiesen ensayar en su patria lo que con tanto crédito y alabanza habían visto acogido en París.¹⁸⁹ Al principio sólo hubo silencio para admirar profundamente, y voz para aplaudir. Secóse en aquel punto la abundante vena de los poetas, y sus liras enmudecieron, porque desde aquel día ya no hubo liras ni Parnaso. Hablábase mucho entonces con énfasis, enigmas de la misión social de la poesía y de su emancipación, de la necesidad de destronar los ídolos de la veneración antigua, y de la nueva regeneración que el mundo aguardaba, y de la cual V́ctor Hugo debía ser el Mesías. Poco después los admiradores quisieron ser autores a su vez, y lo hiperbólico y monstruoso de sus producciones correspondió, por lo común, a lo exagerado de sus principios.

Por fin, todos los secretos de la nueva escuela, con el nombre de romanticismo, pasaron de sus primeros adeptos al vulgo de los poetas, y de éstos al vulgo de los lectores; y ¡ay de las

189. Los dramas *La conjuración de Venecia* y *Abén Humeya*, del Sr. Martínez de la Rosa, y *D. Álvaro o la fuerza del sino*, del Sr. Duque de Rivas, los primeros que adaptaron, a nuestro juicio, las modernas formas fueron escritos por sus autores en país extranjero. Hasta el año 1834 no aparecieron en Madrid las obras de V́ctor Hugo [nota de l'autor de l'article].

obras y escuelas literarias, cuyos misterios vulgarizándose se profanan; cuyos ocultos resortes inoportunamente se descubren, como la mano del maquinista en los espectáculos; y en las que la gente de mundo y la turba de aficionados se encargan de representar el papel de protagonistas! Participando en su boga del espléndido triunfo de una moda reinante, sufre a poco la ridiculez y el desprecio que acompaña a una moda anticuada, y como a moda se la juzga siempre estremadamente y por capricho, y no con la imparcialidad y razón eterna que debe presidir en el juicio de las obras literarias.

[...]

Pero como si hubiese prohijado Víctor Hugo los abortos todos de algunos cerebros febriles, sobre él ha recaído principalmente toda la hiel y violencia de la reacción. Se le ha designado como jefe de un club de jacobinos literarios, y como padre de una escuela infernal y desorganizadora, y no han aparecido desde algún tiempo acá sepulcrales coplas, romances del feudalismo, y escenas de veneno o puñal, de que no se le haya hecho responsable. ¡Triste condición de los genios inventores, la de ver invadido el camino que abrieron por una turba de secuaces que desacreditan con sus abusos al mismo que adulan servilmente con su imitación; plantas rastreras y parásitas que socaban el edificio al cual se arriman! Pero injusticia también manifiesta de la crítica, la de no juzgar de un género por sus originales y obras maestras sino por miserables copias y ridículas parodias.

[...]

Acaso estas observaciones serán ya inoportunas y desdeñadas, porque para muchos el romanticismo de Víctor Hugo en literatura es una cosa tan rancia y juzgada como el pacto social de Rousseau en política, y el materialismo de Destutt-Tracy¹⁹⁰

190. Antoine Louis Claude Destutt de Tracy, anomenat Destutt-Tracy (París, 1754-1836). Orientador dels filòsofs anomenats *idéologues* i continuador del pensament il·lustrat. Destutt-Tracy es manifesta sempre preocupat per definir una veritable ciència de l'home desvinculada de l'idealisme i que sigui crítica amb els orígens del coneixement. Aquesta ciència ha de partir de

en filosofía. Y esta palabra, «rancia», es la censura más amarga y la sentencia de muerte para cualquier objeto en este siglo de novedades. Pero la analogía que se ha creído descubrir entre los principios disolventes y anárquicos del siglo XVIII con la anárquica literatura del XIX, entre los horrores de los jacobinos y los horrores de los románticos, es a nuestro ver más ingeniosa que exacta, porque nosotros no podemos atribuir a las bellas letras tan profunda y grave intención en sus concepciones, ni tanto poder en su influjo para realizarla y cumplir el objeto de sus tendencias. Permitásenos con esta ocasión examinar en general esta idea de tendencia; palabra que en su genuino sentido equivale a «dirección hacia un objeto remoto», y que en su acostumbrada aplicación se toma «por el espíritu e intención presente con que se obra»; impropiedad estraña, como lo fuera el llamar tendencia hacia una enfermedad a los síntomas que la manifiestan.

Como quiera que sea, esta palabra es una de las predilectas en la época actual, y con razón, porque en ella nos parece ver grabado uno de sus principales caracteres, a saber: la espectación y la inquietud. Este siglo en efecto siempre temiendo o esperando, cree todo verlo «tender» hacia un fin determinado, y presta a las cosas el color e importancia que les dan sus esperanzas o temores [...].

Ya no se pregunta sólo al poeta, como antiguamente, si sus versos son armoniosos, su fábula interesante, sus caracteres bien sostenidos. Procúrase adivinar además su pensamiento dominante, la filosofía de sus ideas y los principios o sentimientos que se propone acreditar; nuevo método de juicios de

l'anàlisi de les quatre facultats bàsiques: la percepció, la memòria, el judici i la voluntat, les quals creen les quatre categories de la sensibilitat, que permeten percebre els objectes, els records, les relacions entre les coses i els desigs. Entre les seves obres destaquen, *Comentaire sur l'Esprit des Loix* (1819), *Traité d'économie politique* (1822) i, sobretot, els *Éléments d'idéologie* (publicats a partir de 1801). Amb el conjunt de la seva producció, Destutt-Tracy proporciona una solidesa indubtable al pensament de l'esquerra institucional francesa de la primera meitat del segle XIX, articulada entorn d'uns grups burgesos que podríem anomenar *volterians*.

más empeño y dificultad que el antiguo, pero también de más provecho y dignidad, cuya perfección grandes deberes exige de parte del crítico como de la del literato, y que entrambos han aceptado con placer, aunque tal vez con temeridad: aquel por el mayor lucimiento y gravedad que presta a su siempre ávido oficio; éste por el instinto natural con que apetece el hombre se le atribuya, en cualquier objeto, una profunda intención. Si la nueva crítica, pues, ha descubierto verdades y relaciones importantes, ha inducido también en errores e inexactitudes, que los mismos por ella juzgados se han guardado de desvanecer, hablando ellos los primeros de sus tendencias sociales, y dándose por consagrados al culto de una idea, cuando lo estaban al de la gloria exclusivamente, única deidad a la que los literatos comunmente sacrifican. Confesamos en verdad que no podemos comprender al mismo Víctor Hugo ni dejar de sonreírnos cuando en sus prólogos nos habla de «una misión que cumplir y de un edificio que levantar», del cual sólo debe juzgarse en su conjunto. Cuando terminado el drama o la novela, ha agitado deliciosamente el corazón en encontrados sentimientos y ha dejado indeleble sello en la imaginación, para nosotros su misión está ya cumplida y su edificio levantado.

Imagínese cualquiera qué campo habrán abierto las obras de tal autor, tan nuevas en su fondo, en sus formas, y hasta en el fin misterioso que él mismo les atribuye, a esta mezcla de recuerdos, conjeturas, comparaciones y sentencias que en el día se llama crítica literaria; cómo se habrá querido encontrar la explicación y espíritu de ellas en el sangriento trastorno de 1792, o en la popular insurrección de 1830; cómo se las habrá mirado como un catecismo de imprecaciones contra los reyes y los sacerdotes; cómo aquellos horrores y muertes de teatro se habrán comparado con los sanguinarios espectáculos del circo, que encrudecen a un tiempo y corrompen a las naciones; cómo, a la voz de inmoralidad o desenfreno literario, cada cual pronuncie en sus adentros el nombre de Víctor Hugo. Pero ya que tan a parte entran los hechos y carácter de cada autor en el juicio de sus obras, ya que la crítica y la biografía son por ahora inseparables, no comprendemos por de pronto por qué sea

demagogo y terrorista el hijo del general Hugo, el joven pensionado de Luis XVIII por un título el más honroso para él mismo y para el monarca,¹⁹¹ el célebre escritor en cuya casa cuelgan los dones de los príncipes reales que lo visitaron.¹⁹² E ignoramos, además, cómo por esos críticos tan severos se nos proponga como modelo el demócrata y fogoso Delavigne y se ensalcen hasta las nubes los cantos republicanos del lírico Béranger.¹⁹³

No menos grave y general es la acusación de inmoralidad que contra Víctor Hugo se dirige. La inmoralidad puede estar en la esencia de una obra, cuando el crimen se ve en ella patrocinado y defendido, o bien en sus formas accidentalmente, cuando se pinta el vicio mismo que no se recomienda, o tal vez se reprende con colores harto vivaces y halagüeños a la humana debilidad. De la primera culpa encontramos inocente a Víctor Hugo; de la segunda apenas encontramos quién esté exento. Pocos en efecto son los escritores, románticos o clásicos, idólatras o cristianos, que no hayan hecho aparecer, o bien en el fondo de sus cuadros, o bien a un lado y como apartada, alguna figura voluptuosa, alguna escena en que el crimen hiera los ojos rodeado de una aureola de encantos. Pero si los ojos deben cerrarse alguna vez en tal cual pormenor de los cuadros

191. Víctor Hugo escribía a la madre de un amigo suyo comprometido en una conspiración ofreciendo a su hijo un asilo: «Sou muy realista –decía– para que se piense en venir a buscarle a mi cuarto». Luis XVIII, a cuyas manos llegó esta carta, exclamó: «Conozco a ese joven; obedece en eso a las inspiraciones de su honor». Y concedió a Víctor Hugo una pensión, que el poeta atribuyó al éxito de sus odas recientemente publicadas [nota de l'autor de l'article].

192. En 1836 nuestro autor encontró un día, de vuelta a su casa, un magnífico cuadro, don del príncipe de Orléans y de su augusta esposa, que en su ausencia le habían honrado con una visita, y en cuyo marco se leía esta inscripción: «El duque y la duquesa de Orléans a Víctor Hugo» [nota de l'autor de l'article].

193. Pierre-Jean de Béranger (París, 1780-1857). Poeta considerat nacional, en l'època, que a través dels sis volums de *Chansons* (1815-1842) va intentar recollir els sentiments i les aspiracions col·lectives de la França de la primera meitat del segle XIX.

de Víctor Hugo, el alma puede contemplarlos en su conjunto sin que descienda a ella la corrupción, defensa que no nos atreviéramos a estender a otros que se hacen pasar como de su escuela, a los de Soulié¹⁹⁴ y de Jorge Sand¹⁹⁵ por ejemplo, porque *Lelia* y las *Memorias del diablo* son de aquellos libros que enrojecen la frente, y que son un crimen en la mano de una doncella.

[...]

Menor alabanza, aunque fama no menor, merece como dramático,¹⁹⁶ porque la exageración de los caracteres y la inverosimilitud de la trama aparecen en las tablas más visibles y chocantes; aunque en nuestro concepto, por lo general, está lejos de merecer las amargas acusaciones que bajo otro aspecto se le dirigen. Sólo dos vicios consideramos peligrosos sobre el teatro: la lubricidad y la irreligión, porque el pudor y la religión son hermanos, y basta a veces una palabra para empañar su pureza y esplendor. Acerca de lo primero, sobrado libre ha andado nuestro autor en algunas escenas, y en esto no le excusamos; en lo segundo, si no brilla la religión como alma de sus invenciones, tampoco corre en ellas el riesgo de verse ofendida o profanada. Por lo demás, sáquese a luz enhorabuena la ambición, la venganza, el parricidio con toda su ferocidad y sangre fría; multi-

194. Frédéric Soulié (Foix, 1800-Bièvres, 1847). Escripitor de novel·les fulletonesques que van obtenir un èxit comparable a les d'Eugène Sue, entre les quals destaca *Les mémoires du Diable* (1836), en vuit volums. D'entre els melodrames que va estrenar, va ser molt aplaudit *La closerie des genêts* (1847).

195. Pseudònim d'Amandine-Lucie-Aurore Dupin (París, 1804-Hohant, 1876). Escripitora de producció amplíssima, destaca per les novel·les en què combina anàlisi psicològica i idealisme en defensa de la passió amorosa davant una societat convencional –*Lélia* (1833), *Consuelo* (1840)– i, sobretot, per les d'ambientació rural, en les quals l'autora transforma líricament una realitat captada amb exactitud –*La petite Fadette* (1849), *Les maîtres sonneurs* (1853). Va escriure, també, més de vint comèdies. D'altra part, George Sand es va convertir, des de ben aviat, en un símbol de la llibertat femenina, que va provocar controvèrsies abrindades, sobretot al llag dels anys trenta i quaranta del segle XIX, i en una impulsora del socialisme anomenat utòpic.

196. Anteriorment, l'articulista ha valorat l'obra narrativa i poètica de l'escripitor francès.

plíquense los horrores y los puñales a cada escena; corra la sangre hasta los espectadores: el drama podrá ser muy malo, literariamente hablando, pero no moralmente; merecerá silbidos, pero no abominación. Y mucho menos que un fin inmoral atribuyéramos un fin antimonárquico a los dramas de Víctor Hugo porque en él aparezcan algunos príncipes manchados de sangre o encenagados en vergonzosos placeres. Tiempo atrás Shakespeare había ya concebido su *Ricardo III*, y su *Atreo* Crebillon; y desde la infancia del teatro, el papel de tirano llegó a hacerse proverbial. Además, aquellos hechos, personajes y costumbres tan apartadas de las nuestras, no pueden escitar más que recuerdos de un siglo ya difunto, ni ejercer en los ánimos el poder terrible de los dramas políticos de la última mitad de siglo XVIII, en que solemnemente y en abstracto se vertían aquellos axiomas disolventes, aquellas declamaciones tribunicias que recogía con entusiasmo un auditorio medio corrompido. Y si estas reflexiones no se toman en consideración, ¿quién acusará a Víctor Hugo de haber hecho de nuestro Carlos I un mozo atolondrado, en los primeros actos del *Hernani*, y de Francisco I un seductor, en *El rey se divierte*, que vea y aplauda a los reyes de Calderón y de Lope de Vega ir escalando de noche los balcones, y penetrar aun en las alcobas nupciales?

Creemos haber sido bastante explícitos hasta ahora para que nadie injustamente nos suponga defensores de ese cúmulo de absurdos morales y literarios que no sabemos por qué ha de llamarse romanticismo, ni aun ciegos sectarios del autor que, sin saber tampoco por qué, es llamado su jefe, y de quien hasta aquí nos hemos ocupado. Pero quisiéramos que se le juzgase no vaga y declamatoriamente, sino con respeto e imparcialidad, según el espíritu, las bellezas y los defectos de sus obras, como se juzga a Byron y a Goethe, al lado de cuyas cenizas aguarda un lugar a las de Víctor Hugo. Quisiéramos que, dejando la crítica de ser hipócrita, no asquearan tanto los horribles dramas del autor francés los que aplaudían el *D. Álvaro o la fuerza del sino*,¹⁹⁷ y se

197. Referència al drama (1835) d'Àngel de Saavedra, duc de Rivas (Còrdova, 1791-Madrid, 1865).

estasiaban ante *El rey monje*¹⁹⁸ o ante *Carlos II el Hechizado*.¹⁹⁹ Quisiéramos que guardaran nuestros literatos, si no mayor veneración, mayor gratitud al menos con aquel que abrió en su corazón tantas fuentes de poesía, a quien deben tantos castillos almenados, tantas góticas catedrales, tantas pálidas y aéreas hermosuras, y cuyo yugo, sin querer y quizá sin saberlo, pesa todavía sobre su imaginación.

Sin embargo, en esta reacción, aunque laudable en su origen, injusta y apasionada en sus extremos, nosotros descubriéramos un bien todavía, si nuestra literatura, sustrayéndose a favor de ella a todo influjo tiránico que la dominara, quisiera ser de una vez espontánea; si hubieran desaparecido esos vulgares poetas que siempre se cobijan a la sombra de un gran nombre, y si enmudeciera el coro de imitadores, para que nuestros jóvenes pudieran seguir los vuelos de su propio genio y escuchar en el silencio las inspiraciones de su corazón. Pero en los elogios desmesurados que a nuestros cómicos antiguos, y a Calderón en especial, se prodigan, y en las formas y asuntos prestados de sus obras que nuevamente prevalecen, se descubre la pretensión de sustituir a la llamada escuela de Víctor Hugo otra escuela, que no por española, es menos ajena de nuestras costumbres y pasiones, ni circumscribe menos el círculo abierto a la imaginación. Y cuando vemos que no se destrona un ídolo sin que otro se levante sobre sus ruinas; que los poetas no abandonan un camino sin abalanzarse a otro de tropel como rebaño; que a las grandes pasiones, a los envenenamientos, a las mujeres angélicas y a las meditaciones sepulcrales van a suceder los grandes enredos, los duelos nocturnos, las damas tapadas y los conceptos sútiles. Nos saltan a la memoria, y de allí a la lengua, aquellas palabras del moro Farax en el *Abén Humeya*:²⁰⁰ «Ya buscáis otro yugo! Encore un maitre!»

198. Referència al drama (1837) d'Antonio García Gutiérrez (Chiclana, 1813-Madrid, 1874).

199. Referència al drama (1837) d'Antonio Gil y Zárate (El Escorial, 1793-Madrid, 1861)

200. Referència al drama (1830) de Francisco Martínez de la Rosa (Granada, 1787-Madrid, 1861).

Cuando llegue a la posteridad (porque llegará sin duda), el nombre de Víctor Hugo, se dudará que en cinco años haya sido sucesivamente reputado como Mesías regenerador del mundo y de la poesía, y como Antecristo de la literatura aparecido en días de sangre y de decadencia para anunciarle su ruina. Se burlarán de tan ridícula apoteosis y de declamación tan foribunda, y no se comprenderá esta especie de maniqueísmo literario del día, según el que se atribuye al poeta francés cuanto hay de malo y deforme, y cuanto de bueno y perfecto existe se hace proceder de Calderón. La posteridad a quien pasarán las obras de entrambos, y cuyo juicio, afortunadamente, por este motivo no podrá prevenirse, juzgándolas por sus defectos y bellezas, dirá que Víctor Hugo fue de una imaginación vivísima, y que a veces por exaltada puede parecer delirante; de harta tendencia a lo tétrico y horrible, aunque no escéptico, ni sardónico en su melancolía; en la animación de los seres insensibles, y relaciones del hombre con la naturaleza, sin par ni semejante; gran conocedor del corazón humano, especialmente en las grandes luchas y grandes afectos; en las situaciones, más feliz que en la invención de caracteres o en la disposición y trama de la acción; en los sentimientos, casi siempre asombrosamente natural; en la espresión de ellos, inimitable. Y de Calderón [sic] dirá que fue de invención brillante y rica; uniforme en la acción y personajes, pero variadísima en los incidentes; representante cual ninguno de las pasiones y costumbres de su siglo, aunque poco cuidadoso y exacto en la pintura de los demás; solícito más bien en traer suspenso la imaginación con maravillosos enredos y complicaciones que en conmover el corazón con el lenguaje de los afectos; descolorido y monótono, generalmente, en los caracteres, más por negligencia que por falta de habilidad; en sus pensamientos, agudo y original, algunas veces filosófico, y raras, tierno o sublime; en la espresión harto a menudo hinchado y conceptista. Entonces ni Calderón ocupará el altar a que ha subido desde el polvo en que los preceptistas lo sepultaron, ni Víctor Hugo yacerá en el polvo en que cayó desde aquel altar con más rápida vicisitud; sino que entrambos ocuparán su lu-

gar entre los genios de cada siglo; y sus idólatras y detractores no ocuparán ninguno, porque no tendrán nombre en la posteridad.²⁰¹

201. L'article també va ser publicat, poc després, en la revista *La Palma*, i molts anys més tard, en *Museo Balear*, época II, tomo II, nº 13, 15 de julio de 1885. Josep M. Quadrado hi va fegir, en l'edició de *Museo Balear*, aquest colofó: «Cuarenta y cinco años, después que escribí el precedente artículo, ha vivido todavía Víctor Hugo, que contaba entonces 38: los ha vivido de más... para su gloria literaria. Su decadencia ha sido prolongada y gradual como la del imperio de Oriente, que no duró menos de diez siglos. Para valermelo de una gráfica expresión francesa, *il a outré sa manière*; lo ha exagerado todo, el espíritu, los procedimientos, el estilo de sus obras; y conforme ha ido entrando en años, se han acentuado sus rasgos prominentes hasta convertir su semblante en caricatura. Equivocando más a menudo de cada vez lo grandioso con lo gigantesco, lo magnífico con lo ampuloso, lo sublime con lo absurdo, acabaron por abandonarle casi el buen gusto y hasta el buen sentido, que nunca estuvieron a la altura de su genio.

»No es mi propósito examinar aquí sus escritos posteriores al 1840, ni compararlos con los de su época primera: sólo he querido consignar medianamente la reproducción de mi añejo juicio la notoria inferioridad de los de la segunda y el extravío así moral como literario que se ha marcado en ellos progresivamente. Admirador, aunque no ciego, fuí de Víctor Hugo, y no me arrepiento de haberlo sido mientras pude, y hasta de haberle defendido de la nota de malas tendencias que ya entonces se le achacaban, aun a costa de que se me tilde acaso de juvenil imprevisión; mas exenta queda así mi censura de sospecha de parcialidad o apasionamiento, si concediendo mi tributo de lágrimas a su memoria, deploro, no tanto la pérdida de una vida caída tiempo hace en la decrepitud, como la anticipada y casi simultánea extinción de su fe y de su genio. Entonces, no ahora, le perdió la Francia, le perdió la humanidad. El astro, desceñido ya de los rayos de su disco, no era más que un opaco globo; ni siquiera reflejaba ya como los planetas la luz del eterno sol.

»Hay talentos que no por apartarse de la verdad pierden sin embargo su natural esplendor: acostumbrados desde el principio a combatirla y girando fuera de su órbita, no es a aquella a quien deben su nombradía, y conservan las dotes que se la merecieron, la erudición, la diligencia de las investigaciones, la gracia del estilo, como vemos en Juan Jacobo Rousseau, en Littré [Maximilien-Paul-Émile Littré (París, 1801-1881). Divulgador de les teories positivistes d'Auguste Comte, autor d'un excellent *Dictionnaire de la langue française* (1863-1872) i d'una *Histoire de la langue française* (1862) i traductor d'Hipòcrates i Dante al francès], en Renan [Joseph Ernest Renan (Tréguier, 1823-París, 1882). Escriptor positivista que entén el progrés com l'esforç de la raó humana per assolir la plena consciència i l'autorealització. És

autor d'una producció molt àmplia, en la qual destaquen *Essais de morale et de critique* (1859), *Questions contemporaines* (1868) i, sobretot, *Histoire des origines du christianisme* (1863-1881), obra en cinc volums, que va tenir una gran repercussió en el pensament del seu temps, en la qual Renan nega la divinitat de Crist des d'una posició anticatòlica], etc. No sucede así ordinariamente con los apóstatas, a quienes por crimen de ingratitud suelen confiscárseles los dones concedidos para tan distinto usos, y cuyas armas se les embotan al volverlas contra el seno que les cobijó. Apelo a la buena fe de los actuales encomiadores del difunto: ¿qué no dijeran de su ídolo, si hubiese seguido una marcha inversa, es decir, si principiando por ofrecer a la revolución y a la impiedad sus más precoces glorias y más espléndidas concepciones, hubiera concluido por consagrar a una chocha devoción los degenerados frutos de su inteligencia? Dirían que la religion embrutece, que el fanatismo hace delirar; y quizá los católicos avergonzados pediríamos al recién convertido que diese treguas a su pluma. Quédense pues, si es que son mas contentadizos, con el Víctor Hugo de hoy, y déjennos el de ayer, si no afiliado a nuestra bandera, por lo menos no hostil ni conjurado contra ella.

»El orgullo no rebaja solamente en el concepto ajeno sino en sí propias las facultades, pero al degenerar en fatuidad sin disfraz, sin retentiva, entrega al escarnio el nombre más ilustre. He aquí entre los escritores franceses el tercer caso de egolatría, el tercer Narciso que muere neciamente enamorado de sí mismo: Chateaubriand, Lamartine, Víctor Hugo, los tres por picarse de publicistas... ¿Qué digo publicistas? ¡De moderadores sociales, de legisladores, de videntes de la humanidad! Pero a los dos primeros sería injusticia compararlos con el último, de títulos más controvertibles y de pretensiones más exorbitantes. Víctor Hugo, por sus manifiestos clerófobos, por sus exhibiciones populacheras, no tenía paralelo sino con Garibaldi: mucho hubo de bajar para igualarse con quien jamás había subido. Y esta comparación, que se interpretará como sangrienta, no ha de pesar a quienes unen a entrambos en una misma apoteosis, nivelando en el grotesco espectáculo de parecidos funerales, como para graduar la presente altura de dos grandes pueblos: a la Francia, madre de tan insignes escritores, y a la Italia, madre de tan famosos caudillos. José María Quadrado».

Juan MAÑÉ Y FLAQUER, «Nuevas tendencias de la literatura. Víctor Hugo», *Diario de Barcelona*, 23-IV i 7, 14, 28-V-1854, p. 2888-2890, 3271-3273, 3461-3463 i 3821-3822 respectivament²⁰² (fragments).

I

Sea cual fuere el mérito literario de las últimas obras de Víctor Hugo, no es posible negarle extraordinarias facultades artísticas; sean cuales fueren sus extravíos en el campo de las artes, creemos que, sin ser injustos, no se puede arrancar de sus manos el cetro de la poesía contemporánea. Hay en Víctor Hugo imaginación y sentimiento, profundidad, y sobre todo, un instinto de las formas que tiene pocos ejemplos.

Víctor Hugo había nacido para ser lo que fue, para ser jefe de escuela, para empuñar la bandera de la reforma, para causar una verdadera revolución en el dominio de las letras. Mas por desgracia, se posesionó demasiado del papel que representaba, y el poeta cedió su puesto al caudillo. El deseo de permanecer innovador hasta en lo que no admite innovación, la afición al contraste, la necesidad de producir efecto, el *parti pris*, como se dice en su tierra, le empujaron a una falsa vía que le condujo al triste *impasse* de sus obras literarias más recientes.

El autor de las *Armonías*²⁰³ ha tenido y tiene fe en el arte, quizás demasiada fe; ¿pero cómo podríamos hacerle un cargo

202. Sèrie d'articles recollida en Juan MAÑÉ Y FLAQUER, *Colección de artículos*. Barcelona: Imprenta del *Diario de Barcelona*, 1856, p. 133-153.

203. Alphonse Marie Louis Prat de Lamartine (Mâcon, 1790-París, 1869). Poeta romàntic autor d'una obra que va de l'intimisme líric, de to confidencial, de *Méditations poétiques* (1820), molt ben acollides per crítica i públic, a l'epopeia mística de fons bíblic de *La chute d'un ange* (1838), passant per l'espiritualisme d'*Harmonies poétiques et religieuses* (1830), que el va convertir en un dels poetes més prestigiosos de França, i per la composició amorosa, moral i religiosa que és *Jocelyn* (1836). Com a prosista és autor, entre altres narracions, de la novel·la sentimental *Graziella* (1849), i d'una reivindicativa *Histoire des girondins* (1847).

de esta fe, de que también nosotros participamos, en presencia del frío y egoísta escepticismo de la generalidad de los poetas, contemporáneos? ¡Dichosos los que tienen fe, siquiera sea en el arte!

[...]

Atribúyese a Voltaire el haber sido el primero que tomó por divisa *Frappez fort*; mas si Voltaire imaginó la teoría, no hay que negarle a V. Hugo la gloria de la práctica. El problema eterno del arte ha sido conmover sin perturbar, interesar el corazón conservando íntegra la libertad del espíritu, consagrar en el mismo seno de las pasiones el imperio de las facultades contemplativas. Verdad es que los grandes poetas –Shakespeare, por ejemplo– no han temido presentarnos terribles espectáculos; verdad es que no han manifestado un temor pusilánime por nuestra sensibilidad; pero su acción sobre el entendimiento muéstrase siempre más poderosa que las más fuertes emociones que se han permitido escitar; porque éstas nunca han sido el fin supremo de sus obras; porque pasando por el hombre sensitivo se dirigían al hombre moral e intelectual. El autor de *Nuestra Señora de París* ha manifestado una tendencia contraria; tendencia que le ha sido fácil propagar en una época en que la inteligencia se ha puesto al servicio de la materia, en que la escasez de convicciones sólo permite la evidencia de la sensación.

Los representantes del pretendido clasicismo habían, es verdad, sustituido la etiqueta a la verdadera dignidad; la perífrasis a la poesía; las maneras de corte a la cortesía natural. ¿Pero es, ésta, razón suficiente para atribuir a lo feo y trivial una importancia literaria que no les corresponde? M. Hugo no logrará persuadirnos de que la poesía sea un progreso cuando se convierta en prosa, y de que en el amor a lo bello [sic] hay algo de afeminado. Lo bello es lo que más puede satisfacer la imaginación, así como lo verdadero es lo que más satisface la razón. Lo feo no es en poesía más que una sombra pasajera: el mal tiene, a no dudarlo, su poesía, pero es la poesía del mal; es decir, la peor de las prosas. Si sólo se tratara de ver las cosas en su realidad y no de elevarnos a su ideal, ¿para qué molestarse el poeta? Pero lo que le pedimos a éste son ideas

y no sensaciones, que fácilmente nos procuraríamos *sin* necesidad de su auxilio, con sólo salir a la calle o quizás permaneciendo en casa.

He aquí los principales cargos que se han dirigido, con sobrada razón, a Mr. V. Hugo, cargos que nosotros vamos a reducir en breves palabras, pues que ellas son la clave de los errores literarios de este poeta. El autor de *Hernani* se ha empeñado en ser crítico cuando debía ser poeta; es decir, se ha hecho analítico cuando debía ser sintético. He aquí el defecto de sus principales poemas; he aquí la causa de sus extravíos.

En lo que acabamos de apuntar se encontrará también la razón de su espíritu sistemático, esa pesada cadena de que quiso librar a los demás mientras para sí se la forjaba eslabón por eslabón. El fondo de su sistema o preocupación es una especie de helenismo, bien que con pretensiones filosóficas de un renacimiento cristiano. A uno y otro le llevó la naturaleza de su talento, decididamente apasionado de las formas artísticas y al apostolado de una regeneración. Y a esta mezcla greco-cristiana debemos, sin duda, el que, en vez de abandonar a las fieras o arrojar al fondo de un precipicio a Tribulet y a Quasimodo—que es lo que hubiera hecho un buen ateniense—, nos los presente cubiertos con un manto de poesía para ocultar—¡vano empeño!—su monstruosa deformidad.

Marion Delorme y, sobre todo, Tisbe, ¿son otra cosa que hetairas griegas, emancipadas del yugo social a costa de su honor? [...] ¿Por qué se trató de rehabilitar el vicio presentándonos a la cortesana no como una criatura degradada, víctima de sus pasiones, sino como una acusación viviente contra la sociedad?

El afán de novedad, el deseo de aparecer original, innovador, he aquí lo que, a nuestro juicio, ha empujado a Víctor Hugo en tan mal paso. Por esto a su género se le ha dado el nombre de literatura fácil, pues que fácilmente se logra el efecto de la novedad, cuando, en vez de buscar nuevos puntos de vista dentro de los límites trazados por las leyes eternas de la sana filosofía, se buscan fuera de ellos chocando con todo lo existente.

Verdad es que esta especie de impotencia en que ha caído el vigorosísimo talento del poeta francés, aparte de ser un lamentable suceso para las letras, ha sido un aviso y un castigo para el que, inconsideradamente, emprendió un falso camino. Pero, por desgracia, el mal ejemplo hizo prosélitos, que exageraron los defectos del maestro, y de aquí nos vino esa especie de escuela de poetas de las malas costumbres, cuyo proceder literario y doctrinas examinaremos otro día.

[...]

V

[...]

Lo hemos dicho ya otras veces y no nos cansaremos de repetirlo: déjese al púlpito la predicación de la virtud, la solución de los casos arduos de moral social; concrétese el teatro a los buenos ejemplos o, simplemente, y será lo mejor, a evitar los malos. Las principales caídas de V. Hugo se deben a haber querido atribuirse funciones que son exclusivas del sacerdocio; los discípulos de este poeta, que no han caído porque estaban ya demasiado bajos, han hecho tal confusión de ideas morales y religiosas para el uso de sus protagonistas que parece tuvieron intento de hacerles agitar en el caos de sus delirios.

[...]

6. A L'ENTORN DEL MELODRAMA

S[ense]. S[ignar]., «Crónica teatral», *El Vapor*, 15-XI-1833, p. 3.

La muerte del melodramista Mr. Víctor Ducange será mirada como pérdida casi irreparable por muchas empresas teatrales. Era el poeta dramático de la plebe; el único que penetraba el secreto de sus instintos, odios y supersticiones. Desde que empezó a escribir se propuso hablar a ella sola, y reunió los elementos que podían conmoverla. No fue a buscarlos por las conspiraciones políticas, por los magnates de la media edad, por los azares de un amor infeliz, ni por los festines que deslumbran con su lujo y la felicidad oropelada que revelan; sino en la pasión del juego, en el desorden de un incendio, en los andrajos, en las cárceles, en los patíbulos. Dotado de erudición poco común y de un conocimiento harto profundo de las clases populares, llegó a olvidar sus propios estudios y a escribir con tan desordenada fantasía que fácilmente se le tomara por un cerebro delirante o por uno de esos repentistas mendigos que, sabiéndose en las mesas del mercado, arrojan punzantes décimas a pestífero auditorio.

Más esfuerzo seguramente le costaba dar a su estilo esa luz sombría y plebeya con la que se registra la parte interior de alguna choza y los húmedos subterráneos de un calabozo que el empeño de barnizar cuadros regulares por medio de un diálogo puro y un estilo medianamente clásico. Pero Mr. Víctor qui-

so más bien dominar en la puerta de San Martín que ser dominado en el teatro francés; vivir con el público ardiente y brutal de los arrabales que con el que vierte ámbares en los barrios céntricos de París y pasar la vida ante una botella de cerveza cantando versos báquicos con otros amigos en alguna taberna apartada que tomando sorbetes y ponche en aristocráticos cafés. Así es que le acontecía a menudo ser silbado de los que se llaman gentes de buen tono, y al mismo día, aplaudido de las que no van a buscar en el coliseo la regularidad de Terencio y las agudezas áticas de Menandro. Sin duda sería curiosa de leer la vida de este hombre célebre empeñado en volver la comedia a los ambulantes carros de Tespís, o queriendo, bajo otros principios, colocarla en el humilde escalón donde la dejó Lope de Rueda.

Por lo demás, ninguno de sus dramas ha merecido tanto valimiento y nombradía como el de *Treinta años o la vida de un jugador*. Dícese que los banqueros de París le daban treinta mil francos para que rompiese el manuscrito, y que desechó esta tentación verdaderamente áurea por el gusto de verlo representar. Es lo más raro que acababa de aplaudirse en los teatros franceses *El jugador*, de Regnard, hombre sumamente fino, hombre cortés en los modales, agudo en el narrar, festivo en el diálogo, que amaba el juego con la especie de gala que se aman las disipaciones del salón aristocrático o de la alta galería mercantil. Sólo una imaginación tan fecunda en argumentos terribles como la de Mr. Ducange; sólo un genio tan capaz de revelarnos las cínicas pasiones que se agitan bajo la alevosa capa del manolo, podía concebir el audaz proyecto de transformar al jugador elegante de Regnard en un desesperado sin heroísmo, en un disipador sin gusto, en un pordiosero sin alivio. Los varones de ilustre alcurnia y entendimiento culto apartaron los ojos de esta horrible caricatura, no menos indigna del amable escepticismo con que escribía Regnard que de la buena fe con que escribía Molière. Pero el público arrabalesco, conmovido a la vista de tan horrosos cuadros, aplaudidos con lágrimas de sangre, si nos es lícito hablar así, por encontrar en ellos todos los vicios y la hediondez que trae consigo esa pasión para

él pendenciera, tenebrosa e indómita a que da el nombre de juego.

Si, por azar, alguno de los que forman este público vio el jugador de una comedia clásica, vestido con elegante corte, rizada la cabellera, oliendo sus pañuelos a delicadas esencias, provisto de leves inclinaciones, de palabras corteses y sonrisas parlantes, dijo sin duda: «¡Valiente pamema! Ése no es mi jugador». Al contemplar, empero, todo el aparato del melodrama de Ducange, al contemplar, decimos, aquella mezcla de costumbres señoras y plebeyas, aquella desigualdad de humor no menos caprichosa y rápida que la manecilla del hierro de la rolina, y envuelto en todas las escenas un fatal presentimiento de desgracia que coloca allá en segundo término la cárcel, el presidio, la horca..., no pudo menos de exaltarse, enternecerse, exclamar: «¡Ése es mi hombre!» ¿Perderíase *El jugador*, de Regnard, por inmundos garitos, por voluptuosas guardillas, por cóncavos subterráneos, huyendo no tanto la pérdida de los bienes cuando los grillos del carcelero y la afrentosa penca del verdugo? ¿Barajaríase entre rasgadas manolas, algarrera soldadesca y provocativos barateros? No, por cierto. Pues tal es la distancia que media entre el jugador que imaginó el poeta de las tertulias y el que ha concebido el poeta de los arrabales.

He aquí por qué su muerte es una pérdida para ellos. En él espira el verdadero melodrama, tragedia popular, monstruoso hacinamiento de lances serios y jocosos, de cosas grandes y pequeñas, de lágrimas y aleluyas, de máximas morales y desconcertadas locuras. Hasta ahora no ha sido sancionado por las musas griegas; desprecianlo como un aborto que se mantiene de afectos harto viles, al contrario de la abeja de Menandro, que vuela de flor en flor para que se perciba en esas obras la suavidad de tanto aroma. Pero sirve de intérprete al público que no se educa con ellas, y no obedece a más inspiración ni más numen que al grito dominante y agudo de sus robustas pasiones.

S[ense]. S[ignar]., «Teatro español. *Misanropía y arrepentimiento*», *El Vapor*, 10-V-1834, p. 2-3.

Tres dramas conocemos de Kotzebue: *La misanropía*, *La reconciliación de los dos hermanos* y *La corona de laurel*. Notable es el primero por lo profundo y filosófico de la idea; el segundo, por la deliciosa pintura de una reconciliación debida a la influencia de cierta joven inocente y sensible; el tercero, por el defecto de una altisonancia vulgar que recuerda el

Tragicus plerumque dolet sermone pedestri.

Reconócese en este ingenio alemán el verdadero inventor de la comedia sentimental o plañidera, que tanto lugar ha dado a réplicas literarias y cuyo espediente está aún sobre la mesa, como suele decirse. Confesamos que no halla nuestro corazón en el drama novelesco la sencillez sublime de los raptos de Melpómene, las discretas agudezas de Talía, ni aquella facilidad difícil que proporciona el deleite de la dificultad vencida. Pero casi desaparece esta prevención así que vemos representar con algún acierto *La misanropía*, *El padre de familias* [sic]²⁰⁴ o *El delincuente honrado*.²⁰⁵ Convenimos, entonces, en que todo lo bueno es clásico, y en que excelente guía es la naturaleza cuando faltan los preceptos del filósofo estagirita²⁰⁶ o los del favorito de Mecenas.²⁰⁷

¿Hubieran desdeñado el drama moral Horacio y Aristóteles viviendo en una sociedad más complicada, más fecunda en lances, más sujeta a estímulos y preocupaciones? Así como el progreso de las clases medias ha dado margen a jerarquías mix-

204. Referència al drama burgès *Le père de famille* (1761), de Denis Diderot (Langres, 1713-París, 1784).

205. Referència a la comèdia sentimental (1773) de Gaspar Melchor de Jovellanos (Gijón, 1744-Vega, 1811)

206. Referència a Aristòtil i a la *Poètica*.

207. Referència a Horaci i a l'*Epístola als Pisons*.

tas y a nuevos sistemas políticos, también engendra pasiones de diverso temple, por más que se asemejen en su índole a las antiguas. ¿Qué le quedaba que hacer al vate ateniense después de imitar a Sófocles en los héroes átridas, o al mordaz Aristófanes en las caricaturas burlescas? Limitábanse, en efecto, sus arbi- trios a dibujar pasiones grandes o ridiculeces vulgares. Pero, ¿es tan angustioso y mezquino el campo del poeta moderno? Los fueros de cada clase, las leyes del pundonor, los vicios de una educación incompleta, ¿no le ofrecen originales de mil especies, combinaciones dramáticas que no pertenecen al tono trágico en la condición de los personajes, y mucho menos al có- mico con su ática sal o malicioso donaire? Pues convengamos en que, no sin fundamento, se ha creado un género intermedio, puesto que así lo reclama la naturaleza de nuestra actual civili- zación.

Sin embargo, como no se necesitan para cultivarle las ins- piraciones del poeta trágico ni las festivas agudezas del cómi- co, apenas hay quien presuma de autor novel que no se dedi- que a la composición de un drama sentimental. Si logra dibujar algún carácter con valentía, si combinar tal cual lance de vigorosa contraposición, arranca los aplausos del vulgo, y figúrase haber llegado a la gloria de Terencio o de Moratín. Más fácil es y más lastimoso su triunfo si, atropellando las le- yes del decoro escénico, presenta el vicio en hedionda desnudez, a la inocencia sin amparo, y se complace en la pintura de situaciones lúbricas, lágrimas desesperadas y crímenes ver- gonzosos. Hay gran número de espectadores que celebran esta audacia; que gradúan de raro mérito la descabellada destem- planza de tal novela, y que, al propio tiempo que deslumbran a su autor, pervierten el buen gusto y corrompen el teatro. La frecuencia de estos ejemplos exalta al buen criterio contra los dramas, y coloca a casi todos los literatos de principios puros en el lado izquierdo de la asamblea donde se trata de darles carta de naturaleza o patente de aprobación. ¡Ojalá fuesen más comunes los que, como *La misantropía*, uniesen la verdad discretamente desenvuelta de la fábula al filosófico mérito de un desenlace ingeniosísimo y moral!

Trátase de un hombre naturalmente virtuoso y benéfico, que, no habiendo hallado en la tierra más que desconsuelo y perfidia, puede esclamar como Bruto: «¡Nombre vano es la virtud!»». Burlado, sobre todo, por una esposa a quien amaba, busca lejos de sus semejantes aquel sombrío desahogo que brinda un venenoso atractivo a la pizmienda hipocondría de un misántropo. Un desierto, un arroyuelo, una cabaña bastan a sus necesidades, y tienen para su alma extraordinario embeleso. No se puede decir que su hidalgo pecho odie a los hombres, sino que quiere vivir lejos de su vista, indiferente a su comercio, enteramente olvidado de la peligrosa sociedad. Pero debiendo procurar el autor que se trasluzca el germen de una condición blanda y generosa por entre la agreste superficie de un alma bravía y selvática, enlaza con sumo arte los incidentes a fin de que interrumpen esta absoluta soledad algunos seres de la especie misma que tanto teme el hipocóndrico. Los huye, el infeliz, sospechando de ellos, pero duelese al propio tiempo de sus desventuras, o reconoce, a pesar suyo, un plácido reflejo de su estinguida amistad en sus afectuosas amonestaciones. He aquí las pinceladas maestras con que completa Kotzebue la delineación de este filosófico carácter. El espectador le respeta, le compadece, le ama, quisiera verle feliz. No obstante, ¿cómo lograrlo cuando la madre de sus hijos es una mujer adúltera?

Necesítase que esta adúltera se haga amar del público aun después de haberle sinceramente conmovido los infortunios del solitario. Tropiézase, por consiguiente, con otra dificultad no menos áspera que la primera, sin cuyo vencimiento faltaría al melodrama interés y verosimilitud. Puede asegurarse que apenas hay escena en que no luche el talento con lo escabroso de la situación, en que, hallándolo todo contrario al natural progreso de la fábula y a preparar sin violencia el único desenlace que puede convenirle, no se diga de él:

*Incedet per ignes
Suppositos cineri doloso.*

No tarda a presentarse en el foro una mujer de melancólico semblante, modales cultos, comedidas palabras, haciéndose apreciar tanto por estas cualidades como por la especie de misterio en que se envuelve. Es hermosa, mas no ostentan sus rasgos aquel brillo lozano y gentil, «aquella juventud de las flores» que mágico ascendiente alcanzan sobre la imaginación. Y no porque los años hayan podido marchitarla, sino por el veneno lento de una pena interior que la consume y deslustra. ¿Cómo es posible que viva en abstracción solitaria aquélla a quien todos buscan, apetecen y bendicen? Esta mujer no es ya la adúltera: es la imagen fiel del arrepentimiento, un ser cuyas anti-guas faltas le hacen respetable a los ojos de su propio juez. Delineado tal carácter con pincel de no menos delicadeza y primor que el que dibujó el hipocóndrico, vale por sí solo toda una fábula, un argumento. No hay espectador sensible que no desee un vínculo para reunir a dos almas cuyo valor fuera desconocido sin el momentáneo crimen que hubo de dividir las. Este vínculo se encuentra, naturalmente, en los hijos del misántropo. No sin mucha previsión hizo valer el autor todos los medios imaginables de persuadir sin fruto al ultrajado esposo antes de apelar a este elocuente arbitrio. No triunfa su hidalgo corazón de una prueba tanto más irresistible cuanto menos esperada, y consiente en llevar el título de esposo para recuperar el de padre. Flaqueza será, quizás, su rendimiento ante la severa preocupación del pundonor, pero, a los ojos de la naturaleza, ilustre y respetabilísima virtud.

No vanamente renovarme quieres,
La del amor, dulcísima coyunda;
Plácido lloro tu semblante inunda,
Bríndame tu virtud nuevos placeres...

Esta comedia ha sido representada con inteligencia y esmero. La Sra. Pelufo y el Sr. Viñolas han manifestado, como otras veces, que unen al arte de bien representar la facultad todavía más preciosa de bien sentir.

(5) S[ense]. S[ignar]., «El Taso», *El Vapor*, 21-VI-1834, p. 2-3.²⁰⁸

La redacción del «Vapor» ha recibido el artículo siguiente:

Por fortuna puede oponer Mr. Duval²⁰⁹ el *Rochester*, la *Casa sin ventana* y otras composiciones de mérito conocido al melodrama del *Taso* en beneficio de su reputación dramática. De otra manera, difícilmente pasaría su nombre a la posteridad, pues harto se comprende que el lauro de melodramista no es recomendación suficiente para lograr una estatua en el panteón literario. Los amores del poeta italiano, tal cual lo desenvuelve en este cuadro plañidero, forman un argumento más chusco que grave, más fantástico que real. Y no porque, bien salpimentados, dejasen de interesar a curiosos espectadores, sino por la rara porfía de quererlos documentar con una bendición de parroquia, sin reparo a la distancia que media entre un hidalgo oscuro y una princesa de Este. ¿Quién ha de presumir que la hermana de aquel Alfonso tan fiero de su abolengo, que una dama ilustre por cuya belleza rompían lanzas los más distinguidos magnates, que una princesa célebre floreciendo en el siglo de Isabel, Francisco I y Carlos V, cosa que equivale

208. No hem pogut identificar els corresponsals que intervenen en aquesta polèmica.

209. Pseudònim d'Alexandre-Vicent Pineu (Rennes, 1767-París, 1842). Dramaturg autor de drames històrics de caràcter melodramàtic –*Édouard en Écosse ou la nuit d'un proscrit* (1802)– i de diverses comèdies –*La femme misanthrope* (1811), *Le complot de famille* (1829). Duval, que considerava que, per damunt de tot, havia de ser un complement d'una educació liberal sòlida, va escriure també *De la littérature romantique* (1833), una carta adreçada a Victor Hugo en la qual fa una defensa decidida del classicisme teatral davant del drama romàntic, encara que més per raons ideològiques que pròpiament estètiques. Duval és, en realitat, un precursor de la via intermèdia entre classicisme i romanticisme, del *just milieu*, que al llarg del anys quaranta del segle XIX imposaran en el teatre francès els autors de l'École du Bon Sens (François Ponsard, Émile Augier).

a decir de la época más caballeresca y aristocrática de Europa, consienta en su novelesco matrimonio? Al fin, mientras sólo se lamenta su amante del aciago destino que le veda casarse pública y ostentosamente con ella en la catedral de Ferrara, perdónasele fácilmente en gracia del crédulo cándor que respiran tales quejas. Pero nadie aguanta sobre semejante tema unas variaciones de cinco actos mortales, a menos que la destreza de los actores supla, como sucede en nuestra escena, a su trivialidad e insipidez.

La idea de Mr. Duval parece haber sido pintarnos en el sucesor de Virgilio un hombre de la fiera condición de ese Young, cuya misantropía célebre no tenía más origen que verse desairado en la corte. Desde el primer acto se nos presenta un personaje fantástico, arrancado de la página de una novela, con su acaloramiento poético y su calentura amorosa. El arte del autor se reduce, por consiguiente, al de los médicos: enardecer la fiebre, complicarla por medio de varios incidentes, amenizarla con los caprichosos lances del delirio y acabar, al fin, con el malhadado enfermo. Verdad es que le exigen las damas del circo para los últimos momentos una postura graciosa, precepto que cumple con laudable exactitud, haciéndole espirar en medio de una corte terrestre y al son de las arpas celestiales. El hombre de humilde condición nota con especial deleite que hay un medio de rendir princesas sin apelar a veneras ni a tímbreres; el que la hecha de patético tiene el gusto de manifestar un aire compungido y simpático; el que no conoce al Taso sale satisfecho de conocer por corta suma a tan nombrado cantor. Pero el que alcanza quien era Alfonso, quien era el poeta y el carácter del siglodecimosexto; el que alcanza el objeto del arte dramático y su influencia en las sociedades cultas, no puede menos de advertir en semejante discordancia un lamentable fallo contra el notable coturno de Melpómene, las alegres máscaras de Talía y los homenajes debidos al buen gusto.

Apenas vimos en el acto IV que la princesa Eleonora iba a visitar al Taso en la cárcel donde le habían metido por una indiscreción juvenil, fácilmente adivinamos que el momento crítico, la declaración terrible, no tardaría a salir en campaña. Es-

perábamos, sin embargo, que el cantor de Reinaldo hallaría para indicar su pasión alguno de aquellos rasgos llenos de vida, chispeantes de sentimiento, ricos de originalidad, que sirven en todas épocas de intérprete de los grandes hombres. No sucede así. Y el rival de Camoens nos ha parecido un escritor vulgar, un amante de provincia al decir a la princesa: «Vuestra sola presencia convierte a este desagradable sitio en un templo dedicado a la felicidad del género humano».²¹⁰ Amenázala, después, con ceñirse el cordón y encajarse la cogulla, y pasando en breve a la defensa de su propia causa, dícela con un candor filosófico muy peregrino para el siglo de Felipe II, Los Médicis y Lutero que «al efecto de ser feliz de nada sirven los palacios, los satélites, los aduladores: de nada las cadenas de oro que nos enlazan a los placeres del mundo», y de muchísimo «un refugio contra sus iras, ya sea en las cavernas del Cáucaso o en las nieves de Siberia». Confieso que, al oír esta ensalada de bárbaros, aduladores, cuevas, nieves y montañas en boca del hombre más delicado, sobrio y oportuno en sus conceptos, no he podido menos de mandar al diablo a los autores calenturientos de novelas y melodramas que así trastornaron la cabeza el bueno del Sr. Duval. Y no en balde se dirá de tales partos:

... Inventa el arte
un nuevo estilo al nuevo paladino.

Digamos, sin embargo, que este drama fue representado por primera vez en 1826, y que la especie de oposición y sátira que en él se advierte contra los cortesanos es rasgo de los característicos de la época en que empezaba a prepararse la revolución de 1830. Uno de los grandes señores, el príncipe de Belmonte, hace el papel más desairado que pueden apetecer los enemigos o los envidiosos de todo lo que pasa en un alcázar regio. Alfonso, la princesa, el Taso mismo no tropiezan con él sin decirle claridades harto poco lisonjeras. El mismo manifiesta

210. L'article presenta en tres notes, que hem considerat que no cal reproduir aquí, el text francès de les citacions de l'obra.

admirarse de que «adulando con astucia, murmurando con gracia, teniendo como a su disposición enorme caudal de tonos, flexibilidad de formas, sutil lenguaje de modales», apenas obtenga una leve mirada de sus príncipes. Todo esto podía ser muy alusivo, muy epigramático, cuando la aristocracia francesa hacía enormes esfuerzos para reconquistar los mandamientos de prisión y meter com en tutela a los órganos más valientes de la cámara, pero insignificante, adocenado, ridículo, en cuanto ocupa la escena sin el maligno sarcasmo de una interpretación momentánea.

La Sra. Pelufo, el Sr. Viñolas²¹¹ y los demás actores han dado a esta composición un realce singular, que ha contribuido a su buen éxito.

211. Pere Viñolas (? - ?). Actor i director d'escena del Teatre Principal de Barcelona, documentat durant els anys 1834 i 1835. Poc després es va traslladar a Amèrica, on va actuar al llarg de més de trenta anys. No en va retornar fins al maig de 1869. Aquell mateix any, fora de temporada, va representar diverses obres al Teatre Romea, i la temporada 1870-1871, peces catalanes de la programació del Teatre del Liceu. V. Fons J. ARTÍS, *Material diccionari...* Caixa 25. Ve-Z. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.

Sr. Redactor del *Vapor* de Cataluña.

Muy señor mío: Siendo su periódico el campo más honroso para la polémica literaria, dirijo a V. el adjunto artículo en contestación al inserto en el número de ayer analizando la pieza dramática el *Taso*. – F. Errando.

Cuando entendidos y necios, todos a porfía, prodigan mercedos elogios tanto al compositor como a los actores de la comedia titulada el *Taso*, vemos a un literatazo, gran crítico sin duda, lanzarse en la palestra literaria con el objeto, nada menos, que de contrarrestar la bien sentada opinión de la mayor y más sana parte del público. Al considerar tan temeraria empresa, cualquiera creerá que el tal paladín es hombre fuerte en literatura, y capaz de resistir el embate de sus contrarios, y que sólo armado de tales armas, cual se necesitan para embotar los innumerables tiros que precisamente debían llover sobre él de todas partes. Nada de eso: son tan débiles sus armas, que yo, aunque mero principiante, no dudo medirlas con las mías. ¡Ea, pues! Ya que está alzado el guante, empecemos el combate encomendándonos a Dios y a las musas.

La primera falta que nuestro crítico nota en el *Taso* es la falta de verosimilitud (histórica, se entiende) en la acción. ¡Válgame Dios! ¿Tan escrupuloso es que no permita al poeta traspasar el séptimo mandamiento en una composición dramática? Yo creo que le es permitido, y me esforzaré a demostrarlo, refiriendo mis observaciones a la composición de que tratamos: en ella poco importa a los espectadores si es verosímil o no que Eleonora se enamore del Taso. Pero les interesa muchísimo ver en un ejemplo vivo el triste fin de un amante que no ha tenido valor para resistir a la violencia de una pasión superior a su nacimiento, y que, a pesar de la inmensa distancia que le separa de su amada, pretende unirse con ella. Ésta es la máxima moral que se propuso inculcarnos el autor en su

pieza; parecióle que resaltaría más en una persona que, con las dotes escelentes de su ingenio, pudiese suplir las que le negó el nacimiento. Viendo que para esta circunstancia podía sacar partido de los amores fabulosos del Taso, los adoptó, y fundó sobre ellos obra de mérito no despreciable. Y perdone nuestro crítico.

No dudo yo que éste despreciará altamente las precedentes observaciones si me atribuye la originalidad; pero si le dijera que un literato célebre, juez tan imparcial como erudito, ha dado materia para hacerlas; que el Sr. de Quintana, en el tomo III de su *Colección de poesías españolas*, al mismo tiempo que llama a boca llena inverosímiles los amores de Alfonso VIII con Raquel, coloca entre las más preciosas joyas de nuestra Melpómene moderna una tragedia fundada sobre datos tan fabulosos, ¿qué respuesta nos dará? No lo sabemos. Pero, sea cual fuere, no llevará a mal que le advirtamos que, antes de darla, reflexione bien que el literato no busca la verdad en los repertorios de los teatros, sino en los volúmenes de las bibliotecas.

Una vez suelta la dificultad que oponía nuestro articulista a la acción del *Taso*; nos será muy fácil deshacer las que él forja a su capricho. Digo forjar, porque ¿quién podrá imaginar esa decautada bendición en la catedral de Ferrara con todo lujo y magnificencia, cuando el Taso, en el ardor de su pasión, propone a la princesa retirarse a vivir pobremente en el Cáucaso o en la Siberia? ¿Quién que la misantropía (así llama a la noble independencia de que goza el Taso) pueda provenir de desaire de la corte en un hombre el más favorito de su príncipe, y a quien los cortesanos miran con envidia hacer el primer papel cerca de un soberano? He aquí los estravíos a que conduce el escribir precipitadamente. ¿Pues, y qué dirémos del modo con que nos quiere sostener que el carácter del protagonista no es digno de la pluma que lo bosquejó? No es suficiente prueba de su aserto cuatro retazos escogidos, y que a lo más nos harán ver que es muy difícil sostener un carácter tan animado como el del Taso. Lea atentamente la primera conversación del Taso con la princesa, aquella escena en que ésta le arranca el secreto de su pecho, no en la cárcel, como dice el articulista, sino en palacio,

al tiempo de cumplir la odiosa comisión que el duque había fiado a su celo, en la de la cárcel, etc. Busque en ellas el carácter del *Tasso*, que lo encontrará, y bien dibujado.

Si no siente su corazón, si en medio del fuego que respiran pasos tan sublimes, conserva bastante frialdad e indiferencia para notar algunos defectos, no es él quien ha de juzgar los efectos que causa en las almas sensibles. Pero ¿a qué gastar más tiempo en probar una verdad que demuestran evidentemente las lágrimas involuntarias que arrancan en los espectadores pasajes tan tiernos? Pasemos al carácter del príncipe de Belmonte. En la corte de Enrique IV y otros soberanos imbéciles, pudiera haber hecho el primer papel el príncipe de Belmonte; pero en la corte de Alfonso, tal cual nos lo pinta el poeta dramático, no era extraño que un adulator e intrigante apenas obtuviese una mirada de su soberano.

Limitaremos aquí nuestra respuesta; pues aunque nuestro crítico no contento con el lauro de literato aspira también al de filósofo, masticando y esplicando a su gusto los efectos que causa la representación de la comedia en los corazones de los espectadores, los aplausos que resonaron por tres noches consecutivas deshacen mejor que lo pudiera hacer yo esta objeción. Últimamente, advertiremos a nuestro articulista que otra vez, antes de condenar definitivamente una obra de ingenio, mire y remire lo que escribe; y que en ésta en vano ha procurado arrancar del laurel de Duval una hoja de las que más lo engalanan.

E. Errando

(5) T. POMPONIUS ATTICUS, «Teatro Español», *El Vapor*, 24-VI-1834, pàg. 2-3.

El artículo que a continuación se inserta lo ha remitido a la redacción el autor del que se impugna en el número antecedente.

Es recia cosa, Sr. Vapor, que le hayan de reprender a uno con más alardes de ambición literaria que verdadero caudal de lectura y experiencia. No parece sino que eso del criticar sea un filtro hechizado, un bebedizo amatorio, según la facilidad con que se propaga. En mal hora se me puso en la cabeza condenar el más descolorido de esos cuadros que bajo el nombre genérico de dramas históricos introducen en la escena el género novelesco. ¿No era bastante, pecador de mí, que las comedias se escribiesen en prosa? ¿No sobraba para dejarlas navegar sin norte que no las animase la eléctrica chispa de Tirso, Calderón y Moreto? ¿Que el falso ingenio desterrase de sus lances la *vis cómica* que admiraron los antiguos en Terencio, y hemos celebrado los modernos en el malhadado Arcade,²¹² que suplicaba antes de espirar a las deidades del Pindo:

... prevenid en tanto
débiles tonos, enlazad coronas,
y donde a las del mar sus aguas mezcla
el Garona opulento, en silencioso
bosque de lauros y menudos mirtos
ocultad entre flores mis cenizas.

V., Sr. Vapor, que con tanta frecuencia ha procurado despojarnos el clásico sendero de la literatura y las artes, V. debe defender con pluma más flexible y ejercitada las leyes del buen gusto, y purificar la escena española de esos resabios de estranjería que en mengua de su brillo original empiezan a contagiarla.

212. Referència a Leandro Fernández de Moratín (Madrid, 1760-París, 1828), també autor de poemes satírics i lírics.

Parece que los argumentos de este novel Aristarco se reducen a que le bastan al personaje del *Taso* algún tinte de probabilidad, la primera conversación con Eleonora y una moraleja insípida. Pondera el artificio de hacer llorar a los espectadores; mérito, añade, que no será fácil le encuentren los que no puedan vanagloriarse de un corazón de alfeñique. Sobre el príncipe Belmonte, le ocurre decir que el desairado papel que representa anda conforme con el que deben representar los majaderos en la corte de soberanos perspicaces; y cádate una pincelada magistral para disculpar al mismo tiempo al poeta y a la historia. Cita a Enrique IV como imbécil, sin tomarse la molestia de advertirnos si habla del de Francia o el de Castilla, bien que hemos de suponer que sea el bearnés, por lo mismo que lo calla. Y no sé, Sr. Vapor, a qué santo se acoge para colgarle la nota de imbecilidad, siendo así que es uno de los monarcas de que más se ha honrado la nación francesa. Pero, ¿me diría el bueno del articulista que papel había de representar el de Belmonte entre el mariscal Biron, el célebre Sully, el severo Moulay y otros talentos de igual temple que hicieron famosa la corte del héroe de Voltaire? Y puesto que parece mal en la de Alfonso, por cortesano necio, ¿lo qué había de parecer en la de Enrique, aunque despuntase de agudo?

Bueno será que le conteste separadamente y por orden a cada una de estas objeciones, haciéndole gracia ante todo del tonillo de suficiencia con que me acomete, echándome paladinamente en cara si escribo con precipitación o sin ella. Su caballo de batalla es haber hallado a favor del personaje principal del drama de que se trata la recóndita verdad, nunca repetida, merced a Dios, desde que la proclamó Aristóteles, de que le basta al autor de comedias la simple verosimilitud. ¡Ojalá que así fuese en obsequio de la sana razón y del buen gusto! Pero ¿no advierte V., hombre cándido en demasía, que se trata de composiciones de nuevo cuño, respecto de las cuales se pide nueva y más rigurosa verdad? ¿No advierte V. que esta regla, tan contraria a las obras de imaginación, es la que precisamente me ha calentado la bilis contra los dramas históricos? Quite la V., señor bueno, y me quedaré tan complacido, tan risueño,

tan templado, porque los tales dramas habrán cesado de existir. Pero mientras priven, mientras encuentren hombres que, a imitación de V., les hagan la salva con razonable acompañamiento de lágrimas y gemidos, mucho será que pueda acabar con ellos la delicada musa de Terencio y Moratín.

Pues, como digo, ni más ni menos que las novelas que se llaman históricas han sido inventadas para retratar cuales fueron los personajes más célebres por sus vicios, audacias y virtudes, así también esos dramas pecadores, como *Enrique III*,²¹³ *María Tudor*²¹⁴ y el *Taso*. Todo se les disculpa como deslinden cual conviene las facciones de los héroes y acierten en la semejanza de la época en que florecieron. Nunca fue aplicable esta regla a las comedias ni a las tragedias clásicas. Nunca alcanzó, por consiguiente, a la *Atalía*,²¹⁵ al *Catón*,²¹⁶ al *Filippo*,²¹⁷ a la *Raquel*,²¹⁸ pero sí, por desgracia de V., a ese adocenado aborto del *aliquando* soñoliento Duval. Ahora bien, si el *Taso* de la escena no es más que una caricatura del poeta de la historia, si le confirma V. mismo personaje fantástico, bien

213. Referència al drama *Henri III et sa cour* (1829), d'Alexandre Dumas (Viliers-Cotterêts, 1802-Puys, 1870).

214. Referència al drama *Marie Tudor* (1833) de Victor Hugo (Besançon, 1802-París, 1885).

215. Referència a la tragèdia *Athalie* (1691), de Jean Racine (La Ferté-Milon, 1639-París, 1699).

216. Referència a la tragèdia *Cato* (1713), de Joseph Addison (Milston, 1672-Londres, 1719).

217. Referència a la tragèdia (1783) de Vittorio Alfieri (Asti, 1749-Florència, 1803).

218. Las tragedias deben tener un fundamento histórico, y por consiguiente, histórica verosimilitud. No basta, empero, este requisito para los dramas de que hablamos: todo debe encaminarse en ellos al realce de la histórica verdad [nota de l'autor de l'article].

Referència a la tragèdia (1778) de Vicente García de la Huerta (Zafra, 1734-Madrid, 1787). Autor de la tragèdia neoclàssica esmentada i de la comèdia, encara avui inèdita, *Lisi desdeñosa*. Entre 1785 i 1786 va publicar *Teatro español*, una antologia dramàtica castellana en disset volums. Va ser membre de les acadèmies Espanyola, de la Historia i de San Fernando. Com a membre de l'Accademia degli Arcadi, va usar el pseudònim Alethóphilo Deliaide.

que circunscrito en los límites de cierta verosimilitud, si otro tanto puede decirse de la fácil Eleonora y el contemporizador Alfonso, si a todos, por consiguiente, falta el requisito de la histórica verdad, ¿no quiere V. que me altere y eche la mula por esos trigos en defensa del teatro nacional? ¿Será difícil empresa la de concebir y dialogar un drama de tal especie, si le quita V. ese sainete de la *fisonomía histórica*, que tanto carean los admiradores de Hugo y los discípulos de Nodier?²¹⁹ ¿Hay más, entonces, que acogerse al provisto almacén de tanta coleccion de novelas, zurcir un enredillo de poeta chirlo y distraer al auditorio arrancando de sus fecundos capítulos aquellos peregrinos incidentes de:

Príncipes de Dinamarca
Vestidos de jardineros,
Que están de amores que rabian
Por alguna pastorcita
Con su zurrón y sus cabras,
Se dicen flores, hay celos
Desdenes, lloros, mudanzas.
Se casan al fin, y luego
Salen con la patochada
De que la tal moza es hija
Del duque de Transilvania.

He aquí, con escasa diferencia, el drama de Mr. Duval. Ninguno de sus caracteres ostenta verdad histórica, y si V. me apura, ni verosimilitud dramática. Ahí está ese buen Alfonso

219. Charles Nodier (Besauçon, 1870-París, 1844). Narrador romàntic, autor, entre altres, de les novel·les *Jean Sbogar* (1818), escrita sota la influència de *Die Räuber –Els bandits–*, de Schiller, *Smarra ou les démons de la nuit* (1821), caracteritzada per un romanticisme macabre i visionari, que Nodier prolongarà, tot accentuant-ne l'originalitat, en relats com *Trilby ou le lutin d'Argail* (1822), *La fée aux miettes* (1832) o *La newaine de la Chandeleur* (1838). Nodier va aconseguir de crear un conjunt de literatura fantàstica en què el somni es converteix en una realitat tan consistent com objectiva i, a més, en una eina molt eficaç de coneixement. D'altra part, va reunir una part de la seva activitat com a crític i assagista –que va evolucionar del classicisme al romanticisme més decidit– en *Réveries* (1832).

de Este, que sin embargo de su soberbia feudal y caballeresco brío, no parece sino que apruebe en su corazón el singular capricho del épico italiano. Pues mire V.: los señorones de aquel tiempo solían cortar semejantes ímpetus de un modo algo más ejecutivo, y algún resabio convenía que hubiese de tal arranque en varón hartopreciado de su alcornia. Se ve, no obstante, que V. se paga mucho de lo que enternece, de lo que hace llorar, y que por este principio no dejará de romper lanzas a favor de ciertos capítulos de la *Matilde*²²⁰ o la *Cassandra*.²²¹ Y cuidado, que tampoco dejan de tener su moraleja, como igualmente la lucen el *Carlo Magno*,²²² *La Garduña de Sevilla*²²³ y el *Floris-marte de Hircenia*. Ya dije, empero, que el desempeño de los actores suele suplir no pocas veces el olvido de las reglas teatrales, y de esto existe elocuente prueba en los melodramas que abastecen el teatro de San Martín de París. En vano declaman contra ellos los periódicos; en vano el de los *Debates*, órgano puro de las gentes del ática delicadeza y profundidad literaria, criticó también en términos más vehementes que los míos el parto de Mr. Duval, que V. Elogia. El caso es que los representan, los aplauden, los vuelven a representar, y los vuelven a

220. Referència a la novel·la *Mathilde ou mémoires tirées de l'histoire des Croisades* (1806, en sis volums), de Sophie Risteau de Cottin (París, 1770-1807).

221. Referència a la novel·la heroicogalant *Cassandra* (en deu volums, 1642-1645), de Gaultier de la Calprenède (1614-1663).

222. És aquesta tan positiva que en certa edició de esa *iliada* de gent bo-dogonera i arrieril en que, sacant a relucir una autoritat de S. Pablo se dice en abono de la obra «no haber libro tan malo que no contenga algo de bueno» [nota de l'autor de l'article].

Probable referència a *Historia de Carlomagno y los doce pares de Francia* (1528), de Nicola di Piamonte, obra sovint anomenada simplement *Carlomagno*.

223. Referència a la novel·la *La Garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas* (16**), d'Antonio de Castillo Solórzano (Tordesillas, 1584-Saragossa?, cap a 1648). Poeta satíric, comedïògraf i, sobretot, narrador destacat, amb relats cortesans molt elaborats, com *Tardes entretenidas* (1625) i *Noches de placer* (1631) i novel·les picaresques psicològicament i socialment molt penetrants, com l'esmentada *La Garduña de Sevilla...*, o *Las aventuras del bachiller Trapaza* (1637) –potser la culminació de la seva obra.

aplaudir. Nunca será esto razón para condenar a un público, pero mucho menos para elogiar a un autor.

Por lo demás, como es muy natural que V. conteste y yo le replique a V., no deje de indicarme en su primera filípica la composición o composiciones en que verdaderamente funda la reputación dramática de Duval, para que pueda comprender el fundamento con que me acusa de si quiero deshojar su corona de laurel. Y por esta vez, señor bueno,

«aquí día fin a su cantar Salicio».

O para hablar verdad, como Dios manda,

T. Pomponius Atticus

(5) F. ERRANDO, «Teatro español», *El Vapor*, 27-VI-1834, p. 3.

El artículo siguiente lo ha remitido a la redacción de este periódico en contestación al del número anterior.

Sr. redactor del *Vapor*.

No siempre se halla un hombre de humor de escribir, y mucho menos para el público. En este estado me hallaba, poco más o menos ayer mañana, cuando entre dormido y despierto empecé a ojear su periódico, y vi en él un artículo en contestación al que tuve la honra de dirigirle el sábado pasado. Confieso que al ver tanto montoncito de versos, tanta letra bastardilla y tantas llamadas de nota, dije para mí: «Esto es hecho: me dio tapaboca». Sin embargo, como no soy hombre que acostumbre a rendirme antes de combatir, por fuerte que sea mi enemigo, empecé en gracia de Dios a leer el articulito, bien resuelto a dejarme convencer si su autor tenía razón. ¡Cuál fue mi sorpresa, Sr. redactor del *Vapor*, al ser estampado en letras de molde que mi objeto al artículo anterior era reprender con alardes de ambición literaria y con falso caudal de lectura y de experiencia! Confieso francamente la segunda parte de su proposición, pero en cuanto a la primera confieso francamente que no la he reparado, ni es fácil repararla en un artículo en que sólo me propuse vindicar una obra de ingenio, y de ninguna manera las miras que forja su capricho. En mala hora, que no en buena, se me antojó convencer de que no es tan descolorido el drama del *Taso* a un hombre que toma tan a pecho sostener su opinión, a pesar de la del público, la de los literatos y la de cuantos pudiera citar. ¡Bien dicen los físicos que los colores no están en los cuerpos, sino en los ojos que los miran! Bien quisiera entrar, desde luego en materia, porque no me gusta andar en dilaciones, pero se me haría cargo de conciencia dejar pasar dos interrogaciones malditas, a las que voy a responder, aunque no con tanto chiste, que no a todos les ha dotado igualmente la naturaleza.

En la primera viene a decirnos que, indigno de Talía el estilo prosaico..., ya se ve: las escenas de las comedias son conversaciones familiares, y como los hombres no pueden hablar sino en verso... ¡Válgale Dios! En la segunda, se lamenta de que en nuestras comedias modernas falta la *vis cómica* de Moreto, Tirso, Calderón, etc. No es fácil que haya acertado a dar con ella el que la busca en las comedias de Terencio, que aunque recomendables por otras prendas, son precisamente las más desprovistas de la chispita eléctrica. Mejor la buscaría en las antiguas de Plauto, y en las modernas de Gorostiza, Martínez de la Rosa, y principalmente en el malhadado *Arcade*²²⁴ que, antes de sus últimos momentos, enviaba a las deidades del Pindo, las tiernas súplicas que él cita, y que yo no copio, porque no tocan pito ni flauta en nuestra cuestión, a pesar de que escribió en prosa la comedia tal vez más provista de *vis cómica* que tenemos en castellano.

El fastidio que de mi se iba apoderando se deshizo bien pronto viendo que pone a V. por árbitro de nuestra disputa. Faltaría ciertamente al respeto y estimación que se merecen sus literarios trabajos, si no admitiera con singular complacencia por juez a un literato que tantas pruebas tiene dadas de su erudición e imparcialidad. Pero entre tanto, permítasenos parar la terrible estocada que con tanta furia nos ha tirado nuestro adversario. Dice que mis argumentos de novel Aristarco (mejor pudiera haber dicho Aristarco de Aristarco) se dirigen a probar que le basta al personaje del *Taso* un tinte de probabilidad. Permítame que le diga que tal vez no habrá leído bien mi artículo, porque o habla de verdad histórica o de probabilidad simple: la primera me parece que no la necesita; la segunda la tiene. Estraño es que afirme absolutamente que lo que se me ocurrió sobre el carácter del príncipe de Belmonte fue únicamente para sacar airoosamente el caballo del atolladero, y disculpar tanto el poeta como a la historia, sin tomarse la molestia de darme la más mínima prueba de ello. Y todavía es más es-

224. Referència a Leandro Fernández de Moratín (Madrid, 1760-París, 1828).

traño que un hombre tan enterado en la historia (erudición que, aunque inoportuna, no se la negamos) haya podido aplicar el epíteto de imbécil a un monarca glorioso, que, en medio de sus triunfos, tuvo generosidad bastante para sacrificar la religión particular que profesaba en las aras de la felicidad de sus pueblos, quitándoselo al que por su indolencia y pusilanimidad abrasó a los suyos en guerra civil. Yo no diré si ha sido descuido o mala fe, empero sea lo que fuere, basta con que se sepa que yo hablaba del segoviano, no del bearnés.

No sé qué palabras de nuestro artículo hayan podido dar ocasión a mi contrincante para ejercer su generosidad haciéndome gracia del tono suficiente que, en Dios y en mi conciencia, le juro que no he echado de ver: harto mejor pudiéramos perdonarle *la farsa di questa calumniosa imputazione*. Pero entremos en materia. Supone el tal caballero que mi caballo de batalla es el principio aristotélico de la simple verosimilitud, y pretende matármelo diciendo que en los dramas antiguos pudo muy bien regir esta regla, no empero en los modernos, que por ser de nuevo cuño necesitan rigurosa verdad histórica. Si antes de sacar consecuencias de este principio lo hubiera demostrado, seguramente que impugnariamos los corolarios²²⁵ que de él deduce. Pero puesto que no está bien sentada su proposición, permíteme si le impugno por un flanco que él mismo me presenta. Dígaseme, ¿por qué si la verdad histórica coarta la imaginación del poeta, la quiere V. buscar en las obras dramáticas? ¿Supone V. que los dramas donde no se halla tal verdad histórica no deben existir? No existan, pues, las tragedias de los poetas antiguos: la mayor parte de ellas están desprovistas de la tal verdad histórica. Y en efecto, ¿quien podrá creer que la historia de aquellos tiempos presentase a los poetas antiguos, reyes caídos del cielo, medio hombres y medio dioses, víctimas la mayor parte del capricho del hado? Puede muy bien pedírseles la verdad histórica. Y sin embargo, el crítico mas riguroso solo exigió la simple verosimilitud. Me dirá V. que las costumbres y

225. Per error, el text imprès diu «colocacios» probablement en lloc de «corolarios».

el fanatismo de los primeros hombres autorizaba tales tragedias: tambien los dramas históricos son hijos de nuestras costumbres y de nuestra civilización.

Risa me ha dado el verme sin más ni menos discípulo de Hugo y Nodier. No sabrá, a fe mía, que yo soy clásico de profesión; empero no tan fanático que quiera desterrar de nuestra escena lo bueno de que la puede adornar el bien entendido romanticismo. Y así, al paso que detecto las fantásticas y sangrientas escenas de mis maestros putativos, siente mi corazón una particular complacencia cuando hiere la sensibilidad el bien entendido romanticismo; porque, como se esplica muy bien el Sr. Blair, hay una cuerda en nuestro corazón que responde siempre que se la llega a herir con propiedad.

Estraño nos parece que exija de nosotros por última petición que le señalemos las hojas que más adornan el laurel de Duval, cuando su misma pluma colocó el *Rochester* y *La casa en venta* en las tablas del buen gusto. Muy natural será que V. replique a este artículo; pero más lo será el que yo no vuelva a replicar a los suyos, pues mis ocupaciones y mis estudios me obligan a abandonar una polémica que a ambos sería muy provechosa. V. ha espuesto sus razones y yo las mías: el público ilustrado les dará el lugar que mejor le pareciere, sea cual fuere el lugar en que a cada uno coloque. Le ofrece tanta amistad fuera del palenque como enemistad le ha profesado en la lucha.

F. Errando

(5) T. POMPONIUS ATTICUS, «Teatro español. Segunda contestación al Sr. Errando. Artículo II», *El Vapor*, 4-VII-1834, p. 2.

Réstame satisfacer algunas objeciones que dirige V. a mi réplica para justificar ciertos descuidos, que carecen de justificación. No dejo de convenir en que Plauto es ingenio de más travesura cómica que Terencio. Mas como le falta la delicadeza de pincel y la urbanidad de la crítica, que tanto ensalzan al último, parecióme término menos análogo al carácter de un autor, a quien ya denominan los doctos «ilustre Terencio español». Y en esto, Sr. Errando, no deja V. de imitarme, ya que para la fuerza cómica manifiesta preferir el árcade Inarco a los demás autores de comedias españolas, sin miramiento a los que escribieron *El hechizado por fuerza* y *El desdén con el desdén*. Mas no le parezca a V. que trate de menoscabar su mérito, tanto más resplandeciente y puro cuanto menos recompensado y feliz. No parece sino que hablase en tono profético al escribir de su propia patria sobre la tumba de Batilo²²⁶

ignora la opinión que pierdo
negando a sus cenizas monumento,

pues no se habia de pasar mucho sin que también descansasen las suyas en estraña y hospitalaria ribera. Confieso a V., Sr. Errando, que siempre que se me viene a las mientes este fatal destino del nuevo «escritor alegre y regocijo de las musas», casi no está en mi mano dejar de hacerle la salva con los versos que V. llama inoportunos. Mírelos como un tributo a su memoria,

226. Pseudònim del poeta neoclàssic Juan Meléndez Valdés (Ribera del Fresno, 1754-Montpeller, 1817), probablement el més destacat de la denominada Escola de Salamanca i de tota la literatura espanyola del segle XVIII. És autor de poemes bucòlics i eròtics i de composicions llargues de caràcter filosoficomoral i religiós. El to malenconiós i el tema de la desesperació a' costen, de vegades, a la sensibilitat preromàntica. També va escriure la comèdia *Las bodas de Camacho el rico* (1884).

como una venganza inocente de los que han renovado en este siglo, tan ufano de su ciencia, el lastimoso ejemplo de Camoens y Cervantes, y de ninguna manera como prurito de amenizar con rimas ajenas mi prosa, de suyo descarnada y poco fluida.

Pues sobre aquello de que supuso V. imbécil al célebre Enrique IV, ahí está, Sr. Errando, su propio artículo de V., que no me dejará mentir. «En la corte de Enrique IV y otros soberanos imbéciles pudiera haber hecho el primer papel el príncipe de Belmonte», dice V., y estoy muy lejos de suponer que ignore que siempre que se mienta a un rey tan a secas se toma por el singular, por el famoso de los de su nombre, y nunca por el adocenado o el mezquino. Basta decir Enrique VIII para que entendamos el de Inglaterra; basta nombrar Carlos V para que nadie equivoque los de otros reinos con el que fue emperador de Alemania. Con que añadiese V., cual debía, al nombre de Enrique IV las voces «de Castilla» o «de Bretaña», no hubiera lugar a mi reparo, ni a la explicación presente. Dejándola cual está, debí entender el que reinó

sur la France

et par droit de conquete, et par droit de naissance.

Ahora me ha de permitir V. le confiese una especie de lazo que quise tenderle, respecto de lo cual no necesito de mucha disculpa, puesto que alcanza hartos mejor que yo que los ardidés y las emboscadas son lances de guerra lícita. Manifestó V. hallarse enterado de las composiciones de Mr. Duval, cuando, al tomarle por cliente, me echó en cara la presunción de querer marchitar su dramático laurel. Yo, que me precio (Dios me lo perdone) de ciertas pautas de erudito en materias teatrales, quise averiguar si efectivamente hablaba V. por boca mía, o por convencimiento de causa. No me ha de negar V. que fuese lo más acertado irritar algún tanto su amor propio, a fin de ver si habían llegado a su noticia otras composiciones del tal autor no citadas por mí, cuando me tentó el diablo para que escribiese el análisis de su drama histórico. En efecto, sólo alcanza V. a indicarme las mismitas que cité, no obstante de que hay

otras de más balumba que forman su reputación verdadera. Tal es, entre ellas, la comedia moral *Le tyran domestique*, comparable o superior tal vez a la titulada *El padre de familias* [sic], del filósofo Diderot. Puedo asegurar a V., Sr. Errando, que, mientras esta pieza exista, ninguna hoja se arranca de la verdadera corona de su cliente, y que mezquina celebridad añade un drama más novelesco que histórico a la que le granjeó la composición de que doy a V. noticia. Por ella, no por el *Taso*, conservará Mr. Duval algún derecho a la colección espurgada y selecta del teatro francés.

Acepto gustoso la honrosa amistad que V. me ofrece, y suplícole que olvide el tono agridulce de mis réplicas, si por desgracia mía hubiesen de enflaquecerla.

T. P. Atticus

Juan MAÑÉ Y FLAQUER, «El melodrama. El tormento antiguo y el tormento moderno», *Diario de Barcelona*, 31-X-1852, p. 6615-6617.²²⁷

Esta semana ha tenido el imperio de nuestra escena el melodrama, «esa literatura andrajosa, de la cual no se trata en ninguna Retórica, y que Boileau se hubiera visto apurado por definirla».

Entonces, ¿qué es el melodrama literariamente hablando? Nada. El melodrama nada tiene que ver con la literatura, o mejor, la literatura nada tiene que ver con el melodrama. «Es una cosa que no es tragedia—dice Julio Janin—, ni comedia, y que no obstante se parece a la comedia por su frivolidad, a la tragedia por la sangre que derrama con profusión, al drama por su mal estilo en prosa y su tono sentencioso y llorón. El melodrama es la fin del arte dramático, la confusión de todas las emociones del corazón humano. Es una sensación grosera y fugitiva como el ruido del tambor. En el melodrama, el herir con fuerza tiene ventaja al herir con justicia, el aullido es preferible a los gritos, el navajazo a la puñalada, la violación al beso, una pasión volcánica a una idea tierna y dulce, un tirano a un hombre de bien, un ladrón a un marqués. Es el reverso de la vida común. El presidio, el cadalso, el tribunal toman en él a cada instante su parte sanguinaria y espantosa. El melodrama cree en los fantasmas, en los aparecidos, en los asesinos, en los monederos falsos, en los vampiros, en los castillos abandonados, en los bosques llenos de peligros; cree en todo lo que sea ruinas, sangre, miseria, deshonra, infamia».

Como se ve, el melodrama vive fuera del dominio de la crítica, y como la crítica, no tiene el derecho de estradición, ni el melodrama quisiera sujetarse al fallo de un tribunal cuyas leyes no reconoce, se hace imposible el juzgarlo. Si la crítica dijera al

227. L'article va ser recollit a Juan MAÑÉ I FLAQUER, *Colección de artículos*. Barcelona: Imprenta del *Diario de Barcelona*, 1856, p. 160-164.

melodrama: «Te acuso de que no observas las unidades de tiempo, de lugar, ni de acción: tú abusas arbitrariamente del tiempo; cambias el lugar de la escena tan frecuentemente y con tan poco miramiento que haces imposible la ilusión en el espectador; complicas los incidentes, duplicas y triplicas las acciones, lo cual perjudica el interés del asunto porque divide la atención»; el melodrama contestaría: «¿Qué tengo yo que ver con esos preceptos literarios del argumento dramático que tú quieres aplicarme?». «Te acuso de que procuras escitar la curiosidad, el más grosero de los sentimientos, según un célebre crítico». «¿Acaso me dirijo yo más que a los espíritus groseros?», diría el melodrama. «Te acuso de que pones en escena caracteres con pretensiones colosales, que absorben por un momento toda la atención, y después desaparecen para no volver más: todo el que haya contribuido poderosamente al enlace de la acción debe contribuir a su desenlace». «Yo creo los personajes para servirme de ellos cuando y cómo me acomoda –contestaría el melodrama–. Yo no doy más de lo que prometo; lo que prometieron tus reglas dénlolo los que se sujeten a ellas: mi ley es mi capricho o el capricho de mi público».

«Te acuso de hacer inteligente a la casualidad y de convertirla en la Providencia de tu mundo; de valerte, como si fueran medios regulares, de los extraordinarios; abusas del escotillón, de las puertas ocultas, de los caminos secretos». «¿Por qué no he de tener mi *deus ex machina* como los antiguos?», dice el melodrama. «Te acuso de vivir siempre entre criminales monstruosos; de faltar a las leyes de la moral castigando el crimen con el crimen; de no dar a tus víctimas tiempo para el arrepentimiento, de negarles en sus últimos momentos los consuelos de la religión». «¿Qué tengo yo que ver con la moral?», –nos dirá el melodrama. «Te acuso de faltar a las leyes filosóficas de los sentimientos; tus caracteres son generalmente contradictorios». «Basta de cargos –dirá el melodrama–: nada quiero con la filosofía ni con el sentimiento: yo me dirijo a los sentidos, no al alma; me basta con sacudir los nervios del espectador; no intento llegar a su corazón».

Entonces, ¿de dónde ha salido, a qué viene ese vampiro llamado melodrama? El melodrama ha salido de la *comedia llorona* de Lachausée. Los que imitaron a este autor con talento caminaron hacia el drama moderno; los que sólo le siguieron en sus extravíos dieron vida al melodrama. Este género —si acaso es un género— fue marchando progresivamente en el camino de sus extravíos hasta que, durante la época del Terror, llegó a su mayor apogeo: aquella era su verdadera época. Entonces los ilusos comprendieron a dónde podían llevar los extravíos del teatro; vieron, aunque tarde, en dónde habían fermentado los odios de unas clases contra otras, en dónde se habían propagado, *al alcance de todas las inteligencias*, las doctrinas disolventes. El Comité de Salud Pública disponía por la mañana de la fortuna y de la vida de un ciudadano, cuya honra entregaba a la vergüenza el melodrama de la noche o del día siguiente: en la plaza de la Revolución había una guillotina para acabar con las vidas; en el teatro, una guillotina para acabar con las honras.

Napoleón, después de poner un dique a los excesos revolucionarios, redujo el melodrama, compañero inseparable de aquéllos, a bailar en la maroma. No se dio por vencido, el melodrama: aprovechó de las batallas más memorables del emperador para dar algunos gritos, escavar algunas cavernas y construir alguna mazmorra. No obstante, un gesto de desagrado del emperador bastaba para volverle avergonzado a sus pantomimas.

Continuó con sus tentativas y estralimitaciones, fue ganando terreno, hasta que, en tiempo de la Restauración, el que murmuraba algunas palabras en voz baja durante el Imperio aullaba ya con todas sus fuerzas. Como su principal empeño es captarse, a toda costa y por todos los medios, la voluntad de cierta clase del pueblo; como sabe que su público vive más de recuerdos y de esperanzas que de realidades de lo presente; como no tiene amor propio ni pudor, viendo que no le bastaba para hacer su negocio con continuar siendo socialista del peor género, se decidió a resucitar las glorias del Grande Hombre, pero sus glorias de campamento, sus hazañas de vivac, gloria y hazañas que huelen a vino y a tabaco, como el público a quien

se destinaban tales recuerdos. Resucitado el Imperio, ¿se hará otra vez decididamente comunista y humanitario el melodrama? Es muy probable: así lo exigen sus tradiciones y su *pane querendo*.

Considerado atentamente, el melodrama ha sustituido al abolido tormento, si no en sus fines, en su modo de obrar. Antiguamente, para obligar a un reo, o supuesto tal, a que confesara su crimen o delatara a sus cómplices, se metía al paciente en una especie de nicho en donde quedaba ajustado y privado de todo movimiento; se le introducía en la boca un lienzo fino que comunicaba con un jarro o un cuerno de buey llenos de agua; su cuerpo estaba doblado por la espalda en tal disposición que la cabeza se encontraba más baja que los pies. Ni un momento tenía el paciente para respirar; afanábase con este objeto por tragar el agua que le llenaba la boca, pero la filtración la reemplazaba al momento con otra venida del jarro. Acabado el líquido del depósito, se le pedía la confesión de su crimen o la delación de sus cómplices: si persistía en negar, continuaba el suplicio hasta arrancarle una confesión segura, muchas veces de crímenes que no había cometido.

El melodrama quiere que el espectador se conmueva, que lllore a toda costa. «Aquí tienes un adulterio –le dice–, ¿no te conmueves? Pues allá va un rapto. ¿Persistes en tu dureza? Aquí te presento a un asesinato. ¿Ni por esas? Pues a ver si resistes a la vista de un incendio, y prepárate para un terremoto, para un naufragio, para el saqueo y el degüello de una ciudad. No me basta verte jadeante; es inútil que te afanes por tragar los crímenes que destila el lienzo que preparé para tu tormento: aun tengo en depósito cuevas de bandidos, niños de tierna edad que han sido robados a sus padres, inocencias perseguidas y despreciadas, criminales triunfantes que gozan de gran reputación y gran fortuna, esposas abandonadas, maridos engañados torpemente, devotos hipócritas, espósitos de interesante melancolía, incestos, parricidios, suicidios, una galería de sombras ensangrentadas». Y el espectador, temeroso de una ruptura en los vasos del pulmón, se confiesa conmovido y llora... «Lágrimas secadas al momento –observa también Janin–,

sorpresas pasajeras, algunos instantes de terror y de piedad, de lo cual nos avergonzamos al apercibirnos qué clase de hijos tan miserables nos inspiraron esta piedad y este terror».

Esto es cuanto tenemos que decir sobre el género: los que lo admitan no deben estar descontentos de las producciones nuevas que han visto la pasada semana en escena.

7. REALISME I NATURALISME: UNS LIMITS IMPRECISOS

Joaquim RIERA I BERTRAN,²²⁸ «A mon benvolgut amic Josep Roca i Roca», *La Renaxensa*, I, núm. 7, 3-V-1871, p. 87-89.²²⁹

Tinguem, estimat amic, puix sé que ha d'agradar-te, una lleugera conversa, sobre un tercer buit de nostra benvolguda i cada jorn més eixamplada literatura materna. Ab los dos amics,

228. Joaquim RIERA I BERTRAN (Girona, 1848-Barcelona, 1824). Poeta, narrador i dramaturg i destacat republicà federal a Girona, ciutat de la qual va ser alcalde entre 1873 i 1876. Després, es va traslladar a Barcelona, per ocupar-hi una secretaria de la Diputació. Va ser un dels fundadors de la societat patriòtica La Jove Catalunya, i va col·laborar en *La Renaixença*, *Lo Gay Saber* i altres publicacions. Va ser un concurrent assidu dels Jocs Florals, que va presidir el 1904 i el 1912. Com a poeta va publicar reculls caracteritzats pel tractament postromàntic de la temàtica jocfloralasca –*Cançons del temps* (1874), *Mel i fel* (1877)– per acostar-se, més endavant, a un cert parnassiàisme formal, però no temàtic –*Llibre de sonets* (1888). Va publicar, també, una novel·la històrica –*Història d'un pagès* (1869)– i novel·les i narracions costumistes –*Los comedians del segon pis* (1874), *Escenes de la vida pagesa* (1878), *Escenes de ciutat* (1892). Pel que fa al teatre, es va aproximar amb molta cautela al drama realista amb *Caritat* (1871) o *Corona d'espines* (1882) i al drama costumista amb *L'hostalera de la vall* (1893) o *Lo núvol negre* (1893). Igualment, va estrenar comèdies també costumistes i de vegades satíriques, sovint en un acte –*Lo diputat a Corts* (1898). D'altra banda, és autor de diversos estudis històrics. Sobre J. Riera i Bertran, v. Josep BRUGADA I GUTIÉRREZ-RAVE, «Joaquim Riera i Bertran, un gironí de *La Renaixença*», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXVI, 1982-1983, p. 459-476. Enric

Ubach i Nanot,²³⁰ he raonat sobre dues espècies (dins la-prosa l'una, poètica l'altra) de composicions no dramàtiques: esmentem, doncs, nostre teatre, i vejam si de fet li manca algun *quelcom de bo* per esser enrodonit.

T'equivocaries si et pensesses que, despacientat, intemperant, pretenc lo que no és ni pot esser encara de vera i bona saó per molts conceptes: la creació de la tragèdia. No t'erraries, emperò, tant, si presumisses que en l'esfera de costums contemporànies o en la que podríem anomenar semi-contemporànea, vull fer-te veure que la comèdia transcendental, la comèdia a lo Molière, la comèdia de *tipos* en compte de *caràcters*, de personificacions, en vers de figures, en vers de retratos més o menys còmics i ben ensopegats, no existeix encara. O, dient-ho d'altre modo: no t'equivocaries si et creies que pretenc mostrar-te no s'ha complert encara a gust del bon gust lo desig que tu manifestares ab lloable en *Lo Gay Saber*. Lo meu –tal volta altre dia estenga esta indicació– és ara com ara més concret, i privadament te el so manifestat dies ha.

Nostra literatura dramàtica no té prosa. –Vet aquí lo fet sobre què em proposo, ja que no discorre, cridar lo bon discurs de la crítica imparcial. Absoluta i relativament, és un mal aqueixa falta, aqueixa carença de drames o comèdies escrites en prosa? A pregunta absoluta, resposta absoluta: és un mal. Raó? Més d'una vas a escoltar-ne.

Encara que no sóc, ni puc esser partidari de l'escola crítica antiversista o versificadora, dada a conèixer anys enrere a nos-

CASSANY, «El quadre de costums», en RIQUER; COMAS; MOLAS, *Història de la literatura catalana*, 7, p. 365-409.

229. Reeditat per Margalida TOMÀS, *La Jove Catalunya. Antologia*. Barcelona: La Magrana, 1992 (Biblioteca dels Clàssics del Nacionalisme Català, 27), p. 54-59.

230. Pere Nanot i Renart (Barcelona, 1848-1886). Publicista romàntic, membre de la Reial Acadèmia de Bones Lletres, va ser un dels fundadors de *La Jove Catalunya*. Va ser, també col·laborador de la revista *La Renaixença*. Va publicar, entre altres obres, *Records del segle XVI*, *Lo rimbombori de les quintes* (ambdues el 1871), *Los darrers consellers de Barcelona* i *Pau Claris* (ambdues el 1873).

tra Espanya per en Lluís Carreras, crec, ab la major bona fe, que els versos són, més aviat que un bé, un mal necessari en la literatura dramàtica. Lo teatro és lo relleu artístic de la realitat, i realment los homes no parlen en vers, per molt i molt poètics que sien llurs pensaments i paraules. Això és un axioma literari. Què representa, doncs, lo vers en lo teatro? Una ventatja estrínseca, una garantia d'èxit, i, a tot estirar, un embelliment de forma. Però, respon a cap necessitat intrínseca de l'escena? Tan cert és que no, que sols la costum pot haver lograt no ens adonem de que el vers perjudica les condicions intrínseques d'una obra dramàtica, sia la que es vulla.

Mes no et basti, no, l'apuntada raó teòrica, que no deixa d'esser apreciació i res més que apreciació poc o molt general: parangona ab la majoria de literatures dramàtiques modernes, especialment ab la francesa i la castellana, la nostra, i veuràs si és o no planyívol que ens manqui lo que elles tenen: prosa dramàtica. De comèdies franceses particularment, tal munió en conec d'escrites en prosa (totes elles originals o que per tals les donen llurs autors) que no titubejo en afirmar que la gran, la immensa majoria d'obres del teatro francès en prosa són escrites. No te'n citaré, encara que moltes podria citar-te'n: t'indicaré lo nom del, en mon concepte, èmul del precitat geni, en Victorien Sardou, i el dels celebrats autors Laya²³¹ i Dumas fill.²³²

231. Jean-Louis Laya (París, 1761-1833). Autor de comèdies sentimentals –*Les dangers de l'opinion* (1790)– i drames *Fakland ou la conscience* (1798)–, que s'aproximen al melodrama. També va estrenar una peça de sàtira política molt interessant –*L'ami des lois* (1793), on ataca frontalment els jacobins, que aleshores dirigien la República Francesa, en plena Revolució.

232. Alexandre Dumas (fill) (París, 1824-Marly-le-Roi, 1895). Fill natural d'Alexandre Dumas, és, sobretot, novel·lista i dramaturg d'obres de tesi, algunes considerades escandaloses pels ambients conservadors de l'època. Ell mateix va adaptar per al teatre la seva novel·la *La Dame aux Camélias* (1848), que havia estat molt ben acollida pel públic. Per l'oposició de la censura, l'obra no va poder ser representada fins al 1852, però va aconseguir un èxit immens, i va impulsar Dumas fill a escriure altres drames en què la legitimitat del matrimoni i dels fills, els drets de la dona i la rehabilitació de la dona extraviada –*Demi-monde* (1855), *L'ami des femmes* (1864), *Les idées de*

No vull allargar-me més en aquest sentit, no tant per no abusar del periòdic com per no ofendre la reconeguda competència en les apuntades indicacions. Passem, doncs, a la part essencialment pràctica de la cosa.

Lo que se'n diu *teatro* es compon de quatre parts respectivament integrants o complementàries unes d'altres i són: autor, actor, empresa i públic. —Ara bé: hi ha autors capaços de fer bona prosa dramàtica o teatral? Hi ha actors capaços de fer lluir les obres escrites en prosa? Hi ha empresaris que les acceptin? Hi ha públic que les admeti?

L'autor dramàtic necessita, com tot autor, talent propi, però més que cap altre autor ha menester lo que se'n pot dir talent d'oportunitat, sens confondre'l ab lo talent purament lucratiu, que consisteix en escriure, tinguent per únic ideal un rèdit més o menys quantiós. Lo talent, exclusiva i fins voldria dir miserablement lucratiu, és lo talent del desventurat que es casa per amor i sols per amor del dot de sa muller. No, no em refereisc a ell, sinó al bon acert en enmotllar-se, dins lo decàleg, dins lo sentit comú de l'art, al gust, a la predisposició, a les exigències del públic. Ja veus que la qüestió es presenta bastant complexa, i complexa ha d'esser, per tant, la contesta que me-reix. La capacitat d'escriure prosa i bona prosa dramàtica no naix espontàneament: ha d'adquirir-se, ha de formar-se, com la de versificar correctament per al teatro, i desprendiment i abnegació s'ha menester per aventurar-se a sacrificar l'èxit probable —per la part de forma— d'una producció en vers, a una altra o a la mateixa escrita en prosa. Aquesta és la primera observació que s'ocorreix, però en vénen encara d'altres d'importància. Tan sols la tria i el bon i ensems adequat ús de frases i vocables.

Considerem aquesta dificultat en sos dos aspectes: o l'escriptor posseeix poc i malament l'idioma català, o el posseeix massa bé. En lo primer cas, la prosa resultarà dolenta o fluixa; en lo segon, excessivament llegítima i pròpia, i en abdós casos,

madame Aubray (1867)—, són els temes més recurrents d'un teatro moralitzador, brillant, efectista amb moderació i molt prudent ideològicament.

censurable. Cal un just medi, cal un vertader equilibri. Qui el prova, qui s'hi aventura? Naturalitat, veritat!—clamen mil veus intransigents, i no és lo pitjor que clamin, sinó que llurs clams ressonin en la consciència del pobre autor. I aquí se't presenta una cruel alternativa: o escriure drames històrics per a ésser en ells possible castissa prosa catalana—ab quals drames t'esposes a desesperar-te per més d'un concepte—; o escriure obres dramàtiques de costums, en quin cas te traven de mans lo dubte i la indecisió, lluitant ab la carestia de vocables propis i corrents aplicables a moltíssims objectes, i ab lo crit exigent de ta integritat, de la rectitud literària. Açò no s'esdevé tant, ni de molt, ab lo vers, qual harmonia i sonorós recitat, si encobreix les ensopegades de la ploma, vela i arriba a fer imperceptibles los *tours* de purisme literari. No et citaré exemples, diguent-te sols tres o quatre paraules que ara em vénen a la memòria, com *lluïta*, *ensem*, *aimia*, etc., les quals passen perfectament en vers, i fins son de bon efecte, i que és molt probable fossen antipàtiques a l'espectador posades dins la prosa. Lo vers les excusa, si és que dóna temps d'esmentar-les; la prosa les posaria de relleu.

Trista, amic meu, i molt trista situació la de sentir zel pel bon obrar! Però deixa'm indicar-te encara una última consideració referent a l'autor dramàtic, que ve a ésser conseqüència de les anteriors. Escriure comèdies en prosa és anar contra la costum del nostre públic, i, ai!, és una frase tan terriblement semblant a la del «*mane, thecel, phares*» la de «*topar ab lo públic*»! Jo no penso aquilatar son valor, però sí manifestar-te que l'admeto, en sentit de que una obra dramàtica catalana en prosa hauria de tenir un argument molt rublert i una acció molt nutrida i *frappant*, en lo sentit menys dolent d'esta paraula. No dic que no agrades un argument petit i una acció senzilla: mes haurien de trobar compensació en la gran riquesa i primorositat dels detalls.

Parles dels actors. Tu, que en coneixes, los hi hauràs sentit ponderar, la dificultat que sobre el vers tenen la retenció, dicció i representació de la prosa. Això per un costat, i per altre lo moltíssim dificultós que els hi és fer-se celebrar i aplaudir en

los millors passatges d'una comèdia escrita en prosa. Se pot atenuar la primera dificultat i es pot vèncer la segona repugnància? Jo et podria citar-te l'esperència d'un amic teu, per a donar una resposta de ple a ple afirmativa, però com que és molt amic teu no voldria que sa inmodèstia fos motiu d'ene-mistat entre tu i ell.

Si aixís no fos, te diria que est teu amic escrigué una comedieta en prosa catalana, i anà a llegir lo borrador de la mateixa a un distingit actor, lo qual, després de fer-li algunes observacions secundàries sobre certs incidents i accidents esmenables, terminà diguent-li, poc més o menys lo següent: «L'obra està ben escrita, corre bé, i li asseguro que em fóra més fàcil aprendre aqueixa prosa que els versos de la gran majoria d'autors, però... què li diré? És una comedieta tan senzilla la que m'acaba de llegir! Animi-la i miraré de posar-l'hi en escena».

Diràs tal volta que l'actor parlà aixís perquè tenia davant l'autor, mes ton amic no ho interpretà, ni ho interpreta encara, de semblant modo, per més que reposi en un fondo calaix la seva primera obreta còmica; ans al contrari, sempre que relata aquella contesta, no parla ab to desenganyat, sinó ab cert orgull, bastant lligítim. M'observaràs que tots los actors no són uns, i jo, sens impugnar-te, me permetré dir-te que, tractant-se dels catalans, precisa fer honrosa excepció atesa l'afabilitat de més de dos i de quatre.

Què és un empresari? Enginy negociador ab l'enginy artístic del proïsme; intermediari fatal entre l'autor i l'actor; negociació fundada de fundades afirmacions, afirmació raonada de raonades negacions. Tres *considerandos* d'una mateixa sentència: l'empresari cotisa i, sapiguent cotisar, pot ficar-se al llit cada vespre ab l'alegra seguretat de que és un home de pro. I bé; que la bona prosa dramàtica és cotisable, diguin-ho per tu i per mi, originals o no, vàries comèdies dels cèlebres Moratín, V. de la Vega i Bretón; les de J. Estébanez (Tamayo i Baus, segons la fama) entre elles, i sobre totes elles, *Lo Positivo*,²³³ i di-

233. Referència al drama moral (1862) de Manuel Tamayo y Baus (Madrid, 1829-1898).

guin-ho, no anant gaire lluny, la recient obra d'Eusebio Blasco²³⁴ *El Pañuelo Blanco*. Repetim la idea: l'empresari és l'element que sols té vot, però vot dictatorial, a la contaduria del teatro. Per a ell val *lo que dóna*, i jo no dubto que, salvant les dificultats, aplanant o evitant los entrebancs consignats al començ de la present, una comèdia catalana en prosa no deixaria de *donar*.

Esta carta pren proporcions excessives. Ocupem-nos, per a finalisar, del públic. És aquest definible? Sa diversitat relativa i sa inconstància constant –perdona la frase– lo constitueixen en ser moral, en entitat colectiva impossible de definir i difícil d'explicar. I, ab tot, és lo jutge de fallo inapelable; ab tot, és qui diu la darrera paraula als actors, per a que la trametin a l'empresari i est a l'autor. Lo públic! Posaràs cabells blancs estudiant-lo i convencent-te, a la fi, de que l'has anat coneguent en raó inversa del teu estudi. No filosofem respecte d'ell, i, contraent-nos a mon propòsit, afirma sols que al públic lo mateix se li'n dóna prosa que vers: lo que vol és sentir e interessar-se en lo que sent; lo que desitja és sortir de l'espectacle satisfet de lo que ha vist. Tria-te'l tant com vulgues, son desig és natural i és sempre el mateix. Diuen que ab lo vers se li té m'ig guanyada la voluntat, lo que no és tan cert com aparentment sembla. Tot lo més se li predisposa agradablement, i tu saps que predisposar bé pot afavorir l'aprovació lo mateix que la desaprovació d'una obra qualsevulla.

Resumint: t'has convençut de la falta de prosa dramàtica, de les dificultats d'obtenir-la, mes també de la possibilitat de que s'inauguri? No te n'has convençut, perquè ja n'estaves ab fermíssima convicció; no te n'has convençut, perquè (i crec ab lo que vaig a dir no faltar a la bona amistat) m'has explicat ja la preparació de certa comèdia catalana en prosa que penses es-

234. Eusebio Blasco (Saragossa, 1844-Madrid, 1903). Poeta, narrador i sobretot, dramaturg, que va obtenir un gran èxit amb alguna de les seves comèdies –com *El pañuelo blanco* (1870)– i, especialment, amb els llibrets per a les operetes còmiques dels Bufos Madrileños de l'empresari Francisco Arderius.

criure dins cert temps, comèdia que de totes veres ansie conèixer, tributant-li los justos aplausos que sens dubte mereixerà, ton afectíssim i coral amic.

Joaquim Riera i Bertran
Girona, abril de 1871

Joaquim RIERA I BERTRAN, Pròleg a *Caritat* Barcelona: Casa editorial Rafel Ribas, 1872, p. 7-9.

Sr. D. Frederic Soler

Girona, 20 setembre de 1870

Puc assegurar-li, amic meu, que la comèdia o drama que llegirà té un gran mèrit, i és lo de no ésser original. Això no és un violent esclat de modèstia: és senzillament confessar que l'obra dramàtica que oferesc al públic i tinc lo gust de dedicar-li no té, baix lo punt de vista subjectiu, tot lo mèrit que tenir podria.

Calcada en la que escrigué l' eminent literat francès Sardou,²³⁵ ab lo títol de *Seraphine*,²³⁶ i que es representà ab gran crit a París l'any 1868, agotant-se ab pocs mesos quatre edicions de la mateixa (sento molt greu de no haver-la poguda traduir literal o casi literalment, i de no haver-me atrevit, en quant a la forma, a escriure-la en prosa, com és l'original, i com és la refundició castellana de *Nos intimes*²³⁷ que ab lo nom de

235. Victorien Sardou (París, 1831-Marly, 1908). Autor dramàtic d'una producció molt àmplia i característica d'una part dels gustos burgesos dels últims quaranta anys del segle XIX, a França. Cal destacar-ne alguna comèdia-vodevil –*Les pattes de mouche* (1860)– o alguna altra de realista, entorn de temes d'actualitat de l'època –com el divorci en *Divorçons* (1880)–, i els grans panorames històrics –*Tosca* (1887), *Thermidor* (1891), *Madame Sans-Gêne* (1893). Les peces de Sardou són remarcables per l'habilitat del dramaturg en la construcció de les històries i la precisió amb què usa l'efectisme teatral en un marc detallista que vol crear una sensació de veritat, subratllat tot per un llenguatge elegant i, de vegades, grandiloqüent. Diversos drames de Sardou es van convertir en llibret d'òpera –com ara *Tosca* per a l'òpera del mateix títol de Giacomo Puccini.

236. Referència a la comèdia sentimental (1869) de Victorien Sardou (París, 1831-Marly, 1908).

237. Referència a la comèdia de costums (1861) de Victorien Sardou (París, 1831-Marly, 1908).

Los amigos va escriure –mereixent premi d'una Acadèmia madrilenya– lo distingit publicista Sr. Ortiz de Pinedo).²³⁸

Mes lo públic del teatro català no és –bona cosa se'n manca!– lo públic de França i de Castella, i jo escric per a satisfer, dins les prescripcions ineludibles de l'Art i sens baixesa mercantil, lo gust de mos compatricis. Per ço és que m'he atrevit a les següents modificacions, a part de l'esporgament de molts detalls *excessivament* realistes i d'haver-hi intercalat més de quatre pensaments e imatges de la meva collita: primera, canvi del títol; segona, reducció a quatre actes de cinc de pleníssims d'acció i moviment; tercera, supressió de personatges secundaris; quarta, escurçament d'escenes e intercalació d'algunes de noves; quinta, modificació dels finals dels actes primer i segon, aixís com del desenllaç de l'obra per part de l'heroïna; i sexta, atenuació en lo diàleg, i en general del to filosòfic i literari molt pujat que ressaltava en la comèdia de l'insigne dramàtic francès.

No se m'oculten ni se'm fan petits los obstacles ab què ha de topar indefectiblement la representació en lo teatro català de la present obra, inconvenients que puc ben estalviar-me d'indicar a l'autor de *Les Modes*²³⁹ i al primer coneixedor de nostra escena, mes sóc cert de que se m'ha ofert aprofitar una ocasió per augmentar, ab consciència, lo ja bastant ric aplec d'obres escèniques catalanes.

La figura de la *Beata*, en lo mal sentit de la paraula, és una gran figura còmica de tots los països i de tots los temps, i sobretot dels nostres, en què el fanatisme és tant o més antipàtic que l'escepticisme i que la incredulitat. Mai com avui dia los catòlics hem necessitat evidenciar que nostra religió no és la religió, sinó l'anatema dels supersticiosos, dels hipòcrites, dels intole-

238. Manuel Ortiz de Pinedo (Madrid, 1831-1901). Periodista satíric i poeta, també és autor de comèdies i d'uns quants drames vagament naturalistes, entre els quals destaca *Los pobres de Madrid* (1857) –inspirat en *Les pauvres de Paris*, un melodrama francès estrenat el 1856–, ben acollit pel públic, però que la crítica va atacar ferotgement.

239. Referència al mateix Frederic Soler (Barcelona, 1839-1895), autor de *Les modes* (1866), que en realitat és una versió de *La famille Benoiton* (1865), de Victorien Sardou (París, 1831-Marly, 1908).

rants sistemàtics i dels faritzaics explotadors. Per ço és que jo, al poc temps de tenir ús de raó literària, havia pensada una comèdia, i escrites algunes escenes d'ella, qual protagonista hauria sigut una *beata*, sí, però una *beata vulgar, adotzenada*, com diria un castellà; i si bé certs detalls coincidien ab algun de *Seraphine* (murmuració, intransigència, moral d'ocasió, etc.) i la idea de l'explotació dels sentiments exageradament religiosos de l'heroïna era la mateixa, no podia aspirar a la llunyana semblança ab dita comèdia magistralment concebuda, escrita e intencionada.

Los qui desitgen, més que obres dramàtiques, idilis teatrals; los qui afecten una meticulositat moral massa en dissonància ab la vida ciutadana per esser creguda; los qui no volen convenir com lo *conservador* Sr. López Guijarro,²⁴⁰ al parlar de Dumas fill, en què nostra societat ha menester lliçons directes que la mortifiquin, mentre l'esmenin; los qui volen la veritat dramàtica vestida i ben vestida d'hivern, i no sols honestament coberta per a que no repugni; i eixos altres, en fi, catalanistes fanàtics, que proscriurién la gran comèdia de costums modernes, si els seus elements fossen *cosmopolites*, pretenguent cercar fesomia local pròpia i exclusiva on no n'hi ha, i posar-ne on no n'hi deu haver, és a dir, volent fer de nostra literatura una literatura excepcional, missantròpica; tota aqueixa bona gent dirà que he malversat lo temps. Diguin lo que vulguen; jo, que no en só plangut per a descriure costums de la terra en mes *Històries*, tinc idees més tol·lerants i generoses, tractant-se de pintar escenes i tipos.

I ara, fent-se càrrec de que el llenguatge he volgut no estigués renyit del tot ab la veritat ni ab los volums dels «Jocs Florals», rebí mon drama el públic com bé li semblí, i vostè com a mostra de la consideració i estima de son ver amic i atent S.S.

J. Riera

240. Salvador López Guijarro (Granada, 1834-?). Publicista proper a la Unión Liberal i, durant la Restauració, al partit liberal reunificat el 1880 i encapçalat per Sagasta. Va reunir una selecció de les seves abundantíssimes col·laboracions en la premsa en *Colección de artículos políticos publicados en La Política y El Debate* (1872).

Barcelona, 19 de maig de 1871

Amic Soler: després d'alguns entrebancs, aquest drama s'és posat en escena en lo teatro de Romea, a les darrereries de la temporada d'hivern, de la verdadera temporada teatral.

Lo numerós i triat públic que el dimarts de la setmana passada assistí a son estreno va escoltar ab relligiós silenci totes les escenes, sens fer la més insignificant mostra de desagrado, ans aplaudint varis passatges del drama i cridant a l'autor al final dels actes segon i quart.

Això fou degut tant a l'obra com al conscient i esmerat desempenyo de la mateixa, per lo qual grat m'és tributar sentides gràcies als actors tots del *Teatro Català* que hi prengueren part i a la solícita direcció de l'escena, i aixís ho consigno portat d'una satisfacció que res té d'ergullosa. –Vostè comprèn la *calitat* d'esta satisfacció, recordant que el *Diari de Barcelona*, mogut sens dubte del millor zel (zel que ha sigut fructuós, puix a vostè i a mi ens consta que més d'una família s'ha retret de veure mon drama en ses representacions successives, per por de sa *immoralitat*), va tractar d'un modo aspre esta obra en una gasetilla que no pecava d'extensa, puix en ella ni tan sols se consignà que l'autor –qual nom callà *caritativament*– hagués sigut cridat a l'escena. Que hi farà! Jo me n'he sentit, però l'estranyesa de veure que cap dels altres periòdics –inclosa *La Convicció*,²⁴¹ que havia d'esser en tot cas la més dura– atacava el fons moral de mon drama, ha fet més passador lo disgust.

No em proposo disertar llargament sobre la moralitat d'esta refundició. En dues estenses i afavoridores crítiques queda l'objecció d'immoralitat prou contestada. Oh, no! No és immoral lo drama que censura el vici hipòcritament endiumenjat de virtut; lo drama que, calcat, és cert, en un remotíssim fet immoral, precisament tendeix a posar de relleu ses esgarrafoses

241. *La Convicción*, que F. Soler esmenta en català tot i que es publicava en castellà, va ser un diari carlista que va aparèixer a Barcelona entre 1870 i 1873, dirigit pel periodista Lluís Maria Llauder, futur primer director del diari tradicionalista *El Correo Catalán*, de trajectòria tan llarga.

conseqüències, tot i essent tan remot; un drama que fa passar els criminals i, sobretot, a la criminalíssima protagonista, per una sèrie de considerables sofriments, efectes tots de sa horrible falta; un drama, en fi, que, tinguent la franquesa de l'espaiació contra la hipocresia del pecat, ofereix per desenllaç lo natural i sentit arrepenentiment dels culpables. La moral del teatro! Quina moral tan acomodaticia! No ho creu? Recordi qualsevulla tragèdia, des de la més clàssica a la més romàntica. I bé: és que l'art pot posar excepcions a la moral sempre absoluta, sempre imperiosa? És que la consciència pot adormir-se ni sols endormiscar-se mai? En quant a ma *Caritat*, vostè que l'ha llegida i l'ha vista en escena, sap que no és com *Le supplice d'une femme*²⁴² i altres obres que fan simpàtic lo vici e impossible el triümfu de la malaguanyada virtut: en ma obra, des de la primera a la darrera escena, és antipàtic i és agradós lo que deu esser-ho. Per tal raó, si jo fos Sardou, se m'ocorreria l'exemple de l'immortal Bossuet anatematissant *Le Tartuffe* de Molière, és a dir, la comèdia que ha passat a la posteritat com a la millor i més moral de ses grandioses obres.

Passant a altra observació, ja sé que el quadro que jo he convertit en *barceloní* no té tanta oportunitat com tingué a París o en tindria a Madrid, i li diré lo que respecte d'ella opino. Opino que la virtut per la virtut, «la caritat per la caritat», és la divisa de moltes associacions piadoses que, per a bé dels pobres, existeixen; i per ço mateix que ho penso, no pretenc atacar semblants institucions, sinó el mòbil superbiós, ço és radicalment contradictori, de la santa religió, que fa associar a alguns i sobretot a algunes. Són moltes aquestes persones? Són molts los explotadors? Me guardaré prou d'afirmar-ho, però una sola fos i ma obra tindria ja raó d'esser, portant dos fins: acriminar el culpable i evitar la caiguda d'altres.

242. Referència al drama (1865) d'Émile de Girardin (París, 1806-1881). Periodista de gran fama, va ser el fundador de dos periòdics d'enorme difusió l'*Almanach de France* (1835) i *La Presse* (1836). Amb la seva muller, Delphine Gay, autora teatral, coneguda com a Mme. Girardin, Émile de Girardin va escriure drames de gran èxit, com *Les deux soeurs* (1865). Amb Alexandre Dumas fill va estrenar *Le supplice d'une femme*, drama brillant i superficial, considerat moralment escandalós, que va obtenir un gran ressò social.

També li diré, ja que les presents ratlles s'ho porten, i sens intent d'establir comparacions, que J. M. de Pereda,²⁴³ lo notable autor de les *Escenas montañesas*, modelo d'agraciada ingenuïtat popular, escriu noveletes de societat, en una de les quals, i encara que incidentalment, bergasseja ab fruïció lo tipo de falsa devota vanitosa i murmuradora.

Per a concloure, contestaré a l'objecció més important que s'és feta a ma obra, referent al tipo del *Baró*, que, dat lo crim de què fou víctima, com ne són tants homes de bé, i dada sa situació al començ del drama, no pot exigir-se millor desenllaç que l'anar-se'n de son costat la que ell creu filla seva, i la de veure esmenada, tantost redimida, fins on és possible, sa esposa. Ademés: posi's esment en la diferència d'anys entre ell i Caritat, en son caràcter dèbil, en sa abdicació dels drets de superioritat; en una paraula, en què, essent com és, no *devia* casarse ab una dona que no l'estimava ni estimar-lo podia i quedarà molt i molt rebaixada la força de l'objecció. Disculpi l'extensió de les dues cartes que m'he cregut en lo dever d'estampar com a pròleg de mon drama, i estiga cert de l'agraïment ab què sóc de Vostè bon amic i atent S. S.

J. Riera i Bertran

243. José María de Pereda (Polanco, 1833-1906). Narrador que es va donar a conèixer amb quadres de costums i contes més o menys realistes, com els que figuren en *Escenas montañesas* (1866). A partir de la Revolució de 1868, es va interessar per la novel·la de tesi d'orientació tradicionalista –Pereda va ser diputat carlista el mateix 1868– i per la novel·la de voluntat realista, ambientació rural i defensa d'un món considerat idíl·lic –entre les quals cal remarcar *Sotileza* (1885), potser la seva obra millor, *La Puchera* (1888) i *Peñas arriba* (1895). També va publicar alguna novel·la d'ambientació urbana *La Montálvez* (1888), sàtira de l'aristocràcia madrilenya.

Josep Yxart,²⁴⁴ «*Messalina*»,²⁴⁵ *Obres catalanes*. Barcelona: L'Avenç, 1896, p 119-123.

Messalina és un gran quadro d'una època d'horrible, tris-tíssima decadència, traçat a la llum d'una inspiració vigorosa i ab noble i elevada mira. S'hi nota potser l'absència de veritables emocions dramàtiques, d'aqueixa lluita eterna entre els dos alts mòbils de les accions humanes, la passió i el dever, que

244. Josep Yxart (Tarragona, 1852-1895). Sens dubte, va ser un dels crítics literaris més sòlids de tota la Península durant el segle XIX. El 1877, i influït per la lectura de *Philosophie de l'Art*, d'Hyppolite Taine, decideix dedicar-se a la literatura. Comença a publicar articles crítics a *La Renaixença* i a *La Llumenera de Nova York*. El consistori dels Jocs Florals de 1879 li premiarà l'estudi *Teatre Català*, primer treball historicocrític important en l'anàlisi de la tradició teatral del país. Els cinc volums d'*El año pasado (1886-1890)* són un veritable anuari crític d'Yxart, lúcida i incisiva, sobre el moviment literari, artístic i cultural de la Barcelona d'aquells anys. D'altra part, *El arte escénico en España* (1894-1896, en dos volums) aplega els articles que el crític va dedicar, a les pàgines de *La Vanguardia*, des de 1892, al teatre castellà contemporani, i es converteix en un estudi indispensable per comprendre'n en profunditat l'evolució al llarg del segle XIX. Traspasat Yxart, van aparèixer les *Obres Catalanes* (1895), on s'aplega una selecció d'articles de l'escriptor dedicats a la literatura catalana contemporània. Recentment, ha aparegut *Josep Yxart, obra dispersa* (1996), que recull diversos treballs de l'etapa final de la seva vida. Altrament, va ser editor de la revista *Artes y Letras* i, poc després, director de la *Biblioteca de Artes y Letras*, on va publicar un estudi sobre el pintor Marià Fortuny i la traducció en tres volums de *Dramas de Schiller* (1882-1883-1886). També va traduir obres diverses de Goethe, P. de Saint Victor i O. Walin. Igualment, va dirigir la Biblioteca Clàssica Espanyola, on va publicar edicions, amb pròlegs excel·lents, de Moratín, Cadalso, Larra i altres, i on abans ja havia publicat un estudi sobre el pintor Marià Fortuny (1881). Home de formació romàntica, la seva activitat crítica se'n presenta guiada, tanmateix, per un criteri realista i naturalista entès com a instrument d'anàlisi i construcció estètica, però sense que aquesta activitat crítica mai revelés l'acceptació del determinisme filosòfic. Quan el naturalisme va entrar en crisi, Yxart es va mostrar sensible a les aportacions del psicologisme finisecular i de la literatura d'idees. Sobre J. Yxart, v. especialment Albert BENSOUSSAN, *José Yxart (1852-1859): théâtre i critique à Barcelone*. Lilla: Université de Lille III, 1982; Rosa CABRÉ, «Memòria de Josep Yxart: l'home i el

tant dirigeixen l'acció general del drama com los actes particulars dels personatges, regnant alternativament en llurs esperits. No: en el drama del senyor Cossa semblant lluita no existeix. Dos caràcters sols protesten dèbilment i s'enlairen un moment ab noblesa, damunt tanta abjecció. La mort de Valeri, lo plany dolorit de la jove cristiana, són los únics homenatges a la Virtut. Los altres, marcats en lo front ab l'estigma de l'oprobri, dormint envilit en lo fondo del quadro o arrossegats per fatals passions, removent-se en primer terme, inspiren horror i invencible repugnància a cada pas, ensems que afaleguen lo sentit ab bellíssimes frases.

Afegeixi-s'hi una exactitud, una riquesa de detalls i una veritat històrica que concorren a l'expressió d'un pensament dominant (esforç vigorós de l'enginy que evoca ab la lira de Talia tota una societat sigles ha soterrada en sepulcre d'un passat llunyà), i serà possible comprendre que aquesta obra originí contraris judicis: que, admirant el poeta, i a l'aficionat als estudis històrics, repugni a l'espectador afanyós d'emocions pures o esporuigit davant les nueses de la còpia.

Altrament, sembla que l'autor haja trobat complacència en agrupar en un sol llenç la pintura exacta dels deplorables efectes del sensualisme sense fre i de l'abjecció sense càstig. Se diria que, justament indignat a la manera de Tàcit, al veure tan fonda decadència, ha sentit irritant desig d'oferir al públic aquell dolorós espectacle com alta ensenya i pavorós exemple. Petjant tota mena de tradició literària, no contemporisant ni un moment ab nimis temors o lleis convencionals, ha gosat introduir un alarmant realisme en lo ja abandonat camp de la tragèdia clàssica, esclava del *bon gust* i de la més rígida honestitat. No ens atrevim a judicar aquesta nova tendència: deixarem que altres discuteixin si el medi artístic empleat és acceptable o dig-

crític», pròleg a Josep Yxart. *El año pasado (1886-1888)*. A *Obra completa de Josep Yxart, I*. Barcelona: Proa: Ajuntament de Tarragona, 1995.

245. L'obra és de Pietro Cossa (Roma, 1830-Livorno, 1881). Dramaturg d'obra extensa, en la qual destaquen els drames en vers sobre personatges històrics als quals va aplicar la tècnica verista, però, sovint, sense evitar el sentimentalisme: *Nerone* (1872), *Cola de Rienzi* (1874), *Messalina* (1876) i altres.

ne de censura, per a limitar-nos a manifestar que la impressió moral de l'obra és profunda i enèrgica; la còpia, grandiosa; i la versificació i el diàleg, quasi sempre bells i inspirats. Si, com anteriorment afirmem, l'autor se proposà, al mateix temps que un fi artístic, un fi superior i moral, pot assegurar-se també, sense vacilació, que aquest se logra: l'horror i l'amargura s'apoderen de l'auditori des del moment en què se li presenta vilment abandonat lo cadavre d'un emperador, fins que, damunt d'altre cadavre d'una desgraciada, llença son darrer i amargant sarcasme la musa irritada del poeta.

No pot negar-se, emperò, que tan inapreciables qualitats, formant com lo mantell esplendorós d'una rica imaginació, tot just basten a cobrir la còpia massa real d'una realitat més repugnant encara. La veritat històrica no és de vegades la versemblança artística; algunes situacions són excessivament violentes per a ésser tolerades; alguns caràcters (sobretot lo de Claudi) inspiren menyspreu tan dominador, que arriben a ésser insostenibles. Carregat ab lo pes de sa imbecilitat i de l'oprobri, una imperceptible línia el separa de lo ridícul; i encara que sembla que el poeta volgué ab gosadia pertorbar la monòtona majestat de la tragèdia, introduint en ses harmonies acompassades l'accent de lo *tràgicament grotesc*, si se'ns permet la frase, tal vegada sa temptativa pot ésser senyalada com poc digna d'imitació.

Una figura principal i grandiosa ressalta en primer terme, com personificant tota aquella època i contribuint poderosament a la general degradació. Tremolen tots a sa vista; ses lúbriques passions encenen, per tot allà on passa, flama devoradora; envileix el poble, obligant-lo a acceptar sos veleïdosos amors; perverteix els cortesans, ensenyant-los, ab l'exemple, la hipocresia i la perfídia; sufoca l'única veu que s'alça, ab l'assassinat; i mor, per fi, assassinada també, embriagada d'odi i ràbia, víctima d'una corrupció que fomentà ab sos escàndols.

I aquesta figura principal, que dóna son nom a l'obra, agrupant a l'entorn seu tots los elements tràgics de l'última, no mostra certament en ses fesomies los signes de la tragèdia tal i com la concebim. Sa vehement passió està faltada d'aquella grandesa que tant condueix al sacrifici com al crim, que vacila, geme-

ga i cau subjugada o s'aixeca vencedora: és la passió de la mundanal dona maltissa que es recrema en frenètics desitjos, magnetisada per la forma, i, valent-se dels seus atractius per aconseguir los fins més innobles per incidentals i passatgers que siguen, alça el front ab inaudit descaro i passa de la tendresa a l'odi, de la violència a la carícia, d'una franquesa grossera a una refinada hipocresia, sense grandor i sense fre.

Tal és, en el nostre concepte, la viva personificació que el talent de la senyora Pezzana²⁴⁶ oferí en lo prosceni a un públic fascinat; tal és la interpretació que dóna al seu paper, interpretació que ens sembla l'exacta del pensament de l'autor. No hem vacilat en escriure les ratlles anteriors recordant-les fins després d'haver assistit a una segona representació, en què, per causes de nosaltres encara ignorades, la insigne artista presentà Messalina baix un aspecte més ideal, velant lleugerament alguns efectes dramàtics. En la primera representació del drama ens causà més fonda admiració. Mistress absoluta del misteriós secret de totes les arts, a totes demanava llur tribut per a realçar la creació del poeta, i, palpitant de vida i de passió, la veïem travessar pel prosceni, estàtua animada, magistral pintura, enèrgica, ràpida i exacta en l'expressió dels afectes, que semblen de vegades la veu de la súbita inspiració, i, altres, lo resultat d'un conciençut estudi que revela a l'espectador lo pensament del poeta i el talent d'artista.

Vam notar, ab tot, certa monotonia en sa declamació, com si l'indisputable coneixement que posseeix de ses riques inflexions no fos bastant a salvar l'etern escull de l'endecassílabe clàssic, que invita a una entonació musical i allunya de la naturalitat. Lo violent i fals de les situacions se superposa, además, en alguns passatges als seus esforços, com en lo final de l'acte segon i en una escena del quart, on, abandonada d'un modo incompreensible pel seu nou espòs, vanament prova de deturar-lo.

246. Giacinta Pezzana (Torí, 1841-Aci Castello, 1919). Actriu italiana que va sobresortir per les interpretacions passionals de drames de Pietro Cossa, Émile Zola i, més tard, Gabriele D'Annunzio. Entre 1865 i 1875, va ser molt ben acollida en les seves gires europees.

Dels demás actors no en farem menció especial per no prolongar la present revista. Secundaren alguns degudament a llur companya, principalment lo senyor Mancini en son difícil i ingrat paper, i els altres se limitaren a recitar ab èmfasi inoportú los bellíssims versos del drama. (1877)

G.²⁴⁷ «Teatro català. *Judith de Welp*, tragèdia en 3 actes, escrita en vers endecassíl·lab lliure per En Àngel Guimerà», *L'Avens*, any III, núm. 23, 31-I-1884, p. 148-150.

Si el gènere dramàtic que cultiva el senyor Guimerà fos avui lo que ha sigut en altres temps, no faltaria raó a qui, ab ben mala fortuna per cert, l'anatematisa ab rudesia; mes la tragèdia antiga ha sofert sèries modificacions, fetes insensiblement primer i ab tota intenció després, que li lleven, i seguiran levant-li encara, lo convencionalisme que se li dóna per autors clàssics, i qual conveniència podríem los naturalistes discutir precisament com enlloc en l'art dramàtic, que rebutja, més que cap altra branca de la literatura, l'ornamentació que la retòrica emmatlleja.

Abans caracterisava la tragèdia tant la forma com l'acció; ara aquesta sola li senyala el camí, i aixís s'explica que avui, per nosaltres (aquí sorprèn tenir d'encloure en lo gènere tràgic l'*Esther* de Racine o l'*Alceste* d'Eurípides, per citar casos concrets, a causa de sa felicíssima solució o desenllaç i sa relativament poca acció patètica). Martínez de la Rosa tingué de determinar sa tragèdia *La viuda de Padilla* ab la punyalada ab què es fereix aquesta, per més que d'aquest modo desmentís ab consciència lo que els historiadors unànimement escrigueren. És que l'esperit comú, naturalista de si, trobant poc sòlida una frontera que, en part almenos, estava constituïda per una forma, anà minvant cada dia, rutinàriament, la importància d'aquesta; anà concedint tot lo fonament a una acció que fou l'exclusivament patètica, la representada per desastrosos fets que acaben ab desastrós final, i fins a la llengua passà com de significat paorós la paraula tragèdia que vingué a marcar un verdader fonamental gènere que s'alimenta ab assumptos tan fàcilment abundosos com los còmics i los dramàtics-còmics, sustentadors respectivament de la comèdia i del drama i tan

247. No hem pogut identificar l'articulista que signa amb la inicial G.

possiblement naturalistes com aquest quan surtin de lo verosímil.

La forma clàssica altisonant, oratòria més que dialogada, perdia sens dubte sa importància constituent, però no deixava d'usar-se, i s'usa encara, ab caràcter d'accessori, i això és, com dèiem, lo únic qual convivència podríem discutir si precisament no s'observés un fet notabilíssim en lo teatre català. En ell la tradició de la forma, fins a tal punt restringida, ha sigut comunment trencada. L'Ubach i Vinyeta²⁴⁸ reduïa lo desenrotllo de l'acció a tres actes, quan, per lo general, des de son renaixement ningú rebaixava de cinc los de la tragèdia, potser per considerar ab menos rebaixada sa importància com els considerava Ventura de la Vega al fer sa *Muerte de César*; empleà una varietat de metros tan familiar com demanar-se puga, i donava al diàleg un giro eminentment natural per més que no sigui aquesta la qualitat que li és més pròpia. Ella, en canvi, caracterisa a en Guimerà, en sa *Gala Placídia* com en sa recent obra.

Veritat és que els naturalistes més acèrrims' podrien voler despullar aquesta última de la munió d'imatges i pensaments que des del principi a la fi llampeguegen en tots sos versos, revelant a cada moment el poeta líric; mes nosaltres no tenim valor per a exigir la desaparició de tanta bellesa i nos contentem ab la sobrietat i la precisió de son llenguatge, ab son diàleg natural, al que dóna, ab tot, certa monòtona majestat l'endecasílab lliure que emplea com pogueren emplear-lo los més furibundos classicistas, com Alfieri i alguns dels autors tràgics castellans.

La tragèdia, doncs, a Catalunya està a punt d'arribar al bon naturalisme; la tragèdia, doncs, cap en nostres dies, malgrat aquell *Fulano de Tal*²⁴⁹ de *La Crónica de Cataluña*, que tant des-

248. Francesc Ubach i Vinyeta (Tiana, 1843-Barcelona, 1913). Poeta molt guardonat als Jocs Florals. Com a dramaturg, és autor de drames romàntics –*La mà freda* (1878), *Lo pes de la culpa* (1883)– i de dues tragèdies també d'inspiració romàntica –*Margarida de Prades* (1870) i *Joan Blanques* (1878). Va escriure un estudi titulat *Teatre català. Apuntacions històriques-crítiques des dels seus orígens fins al present estat* (1876).

249. Pseudònim de Fernando Martínez Pedrosa (Madrid, 1830-1892),

barra; cap en l'art modern que sols va en busca de lo verdader; i digna missió és la de qui endreça aquella branca literària envers lo dret camí. Negar lo naturalisme de l'acció de *Judith de Welp* és negar lo naturalisme de la història, lo naturalisme de la realitat.

De Carles, diu Henri Martin,²⁵⁰ que era un príncep violent i tímida, desleial i versàtil, ab tots los vicis de sa època, i qual nom evoca records tristos i vergonyosos; de Bernar, que era turbulent, presumit i ambiciós insaciable; a Judith, apellida Michelet,²⁵¹ bellíssima tant com perillosa Eva: històrica és, o tradicional almenos, la mort de Bernar, que fou duc de Septimània i comte de Barcelona, a mans de l'emperador contra qui lluitava, mort dada a traïció, per venjar l'ultratjat tàlem del pare, mentre es perdonaven mentiders los llavis, dada per Carles de qui realment se murmurava ésser fill de Bernar. Ni és nou en aquella època lo rebuig de la esposa, i precisament contemporàneo a aquests fets, ne tenia lloc un cèlebre per lo joc que donà, dintre de la mateixa família d'en Carles lo Calbo, i casament polític fou, de veritat, lo que celebra aquest ab Hirmentruda neboda del comte Abelard.

periodista que va col·laborar en diaris i revistes de Madrid i Barcelona –*El Español, El Reino, Diario de Barcelona, La Crónica de Cataluña* i mols altres–, i autor de diverses comèdies *La paloma torcaz, La madre del ladrón, Gramática parda*.

250. Louis-Henri Martin (Sant Quintí, 1810-París, 1883). Historiador que va publicar una *Histoire de France* (1855-1860), en setze volums, molt fidel als principis republicans. També és autor d'altres estudis històrics i polítics, en general molt ben acollits en la seva època, com *La monarchie au XVIIIème siècle* (1848), *L'unité italienne et la France* (1861), *Études d'archéologie celtique* (1871) o *Voltaire et Rousseau et la philosophie du XVIIIème siècle* (1878).

251. Jules Michelet (París, 1798-Hyères, 1874). Va ser, sens dubte el gran historiador romàntic i liberal de França. Segons Michelet, la història callia que fos *la resurrecció de la vida integral del passat* a través del document, el símbol i la poesia. Les seves obres més destacades són la monumental *Histoire de France* (1833-1844 i 1855-1867), en què l'autor presenta la història del país com una lluita secular contra el despotisme, i l'*Histoire de la Révolution* (1847-1853). Com a assagista, és autor de *Le peuple* (1846) i *La Bible de l'humanité* (1861), on defensa ideals democràtics i filantròpics. Va traduir al francès *Principi di scienza nuova*, de Giambattista Vico, amb el títol *Principes de la philosophie de l'histoire* (1827).

Dos personatges sols hi han en *Judith de Welp* creats per lo poeta, segons creiem: Brunegilda i Gisembert; i és d'observar que, si aquests no fossin originals la tragèdia, perdria, per lo que toca el poeta, la meitat de son mèrit. És grandiosa la concepció d'aquell trobador de bàrbares passions, barreja d'amor i odi, esperit de venjança, despreciatiu als perills, fiat de si, joganer ab la mort i ab los reis; bellíssima la d'aquella donzella candorosa, expansiva, amant i heroica que mor després de salvar a son pare ovirant en un moment tota l'amargura, tota la misèria de la vida per ella riallera, celestial fins allavors.

Sense que desmereixin de lo creador d'aquesta i aquell, Bernar, qual caràcter se presenta per tots cantons, poruc i vil en la interessant escena del primer acte, còmic i ambiciós en la XV del segon, arrepenit, decaigut, fins ple de ternura en la bellíssima VIII, i en la XIV del tercer; ni Judith, que potser si, com ha observat algú, es ressenteix d'un persistent estat de violència que fa un efecte fatigós, en lo qual pot tenir força culpa l'actriu que la repre[se]nta, ni Carles veritable encarnació del nét de Carlemany.

Lo desenrotllo de l'argument lo trobem natural, justificat. Una observació només seria fàcil fer dir a Gisembert, abans de l'escena VII del tercer acte, que sap un secret esglaiós per haver-lo sentit dir en somnis a l'emperatriu: aquesta revelació a última hora impressiona malament perquè sembla un feble recurs. Tot aquest últim acte judicat d'impressió, representat ab molt males condicions, i sentit ab l'ànim ja violent, ha semblat menos gran que sos predecessors; però qui, com nosaltres, hagi tingut ocasió de sentir-lo més d'una vegada, qui hagi pogut apreciar un per un los sublimes detalls que enclou, tenim per cert que ha de trobar-lo a la ratlla dels altres.

Al sortir emocionats de la sala d'espectacles al final de cada acte i especialment del segon, de tots los llavis sortia un nom que empetteix los epítetos més grans: nom de Shakespeare; i aquesta és la major lloança que pot fer-se de *Judith de Welp*, pàgina d'or del teatre català, que va alcansar un èxit tant més simpàtic quant se presentava endolat per la mort més trista per un fill: la mort de la mare.

Los crítics han rebut, per lo comú, com se mereix, l'obra del Sr. Guimerà. Los més ab entusiasme. *La Crónica de Cataluña*, en un article insípidament escrit, del qual la major part se dedica als actors, ataca l'originalitat, la verossimilitud i el gènere de *Judith de Welp*. Ab dir que en ell se consignen errors tan garrafals com que *la tragèdia és genuïna expressió de l'escola romàntica*, i observacions tan poc pertinents com aconsellar al Sr. Guimerà que segueixi a Cano,²⁵² Sellés²⁵³ i Echegaray²⁵⁴ (a aquests sembla que enclou tota la literatura lo senyor *fulano de tal*), n'hi ha prou per a ofegar la veu que es permet *perdonar la vida* a l'autor de *Judith*. *L'Esquella de la Torratxa* la judica ab alguna rudesia, en particular lo tercer acte, que entén ser una caiguda: lo Sr. J. R. R.²⁵⁵ devia fer un esforç per amagar sa passió. *La Publicidad*, que publica algunes de les millors escenes de l'obra, l'alaba casi incondicionalment, sols oposant algun reparo, poc fundat, pel caràcter de Bernar. Lo *Diario de Barcelona*, ab tot i la fredor que el caracteriza sempre, incapaç d'entusiasme com no sigui ab certes obres, tributa elogis casi generals a la *Judith de Welp*. Un altre diari, després d'alabar-la ab entusiasme, es dol de que el Sr. Guimerà l'haja escrit en català. Si qui ho escrivia era castellà, prova una noble enveja que honra *Judith*; si és català, el compadim.

252. Leopoldo Cano (Valladolid, 1844-1934). Dramaturg d'un cert prestigi durant la Restauració, que es va donar a conèixer amb un drama històric per passar després, sota la influència d'Echegaray, a conrear un teatre moralitzador de denúncia superficial –*El código del honor* (1878), *La pasionaria* (1883)–, dels vicis de la societat del seu temps.

253. Eugenio Sellés (Granada, 1844-Madrid, 1926). Autor dramàtic també influït per Echegaray, escriu obres de moralitat pessimista a partir de temes considerats escandalosos. Va obtenir un gran èxit amb *El nudo gordiano* (1878).

254. José de Echegaray (Madrid, 1833-1916). Probablement va ser el dramaturg espanyol de més prestigi durant la Restauració. El seu teatre és neoromàntic, i hi tracta qüestions que susciten fàcilment la reflexió moral –l'opinió pública, l'adulteri, la calúmnia– amb un efectisme espectacular i des d'un pensament elemental i tòpic. Va aconseguir un gran èxit extraordinari amb *El gran Galeoto* (1881), on actualitza el drama d'honor d'arrel calderoniana.

255. Inicials de Josep Roca i Roca. (Terrassa, 1848-Barcelona, 1924).

Eduard VIDAL I VALENCIANO;²⁵⁶ Rossend ARÚS,²⁵⁷ pròleg a *La taverna*. Barcelona: Establiment Tipogràfic de F. Giró, 1884.²⁵⁸

Declaració

No ens pillà pas de sorpresa, puix la teníem prevista, la censura que se'ns regalà per lo delictes d'haver portat a l'escena catalana *L'assommoir*, del renombrat escriptor francès Emili Zola. Salvant algunes i molt honroses excepcions, a les que agraïm del fons del cor l'atenció que ens dispensaren dedicant

256. Eduard Vidal i Valenciano (Vilafranca del Penedès, 1839-Barcelona, 1899). Autor del grup de comediògrafs que, encapçalat per Frederic Soler, es va donar a conèixer en els tallers (locals de reunió de la joventut menestral i petitburgesa de Barcelona amb inquietuds artístiques) i en els teatres d'estiu del passeig de Gràcia de Barcelona a finals dels anys cinquanta i a començament dels seixanta del segle XIX. De primer, va escriure peces costumistes breus i sarsueles, però el 1865 va estrenar *Tal faràs, tal trobaràs*, el primer drama romàntic en català d'argument contemporani, la representació del qual va impulsar Soler a fer el mateix pas –amb *Les joies de la Roser* (1866). Des de llavors, Vidal i Valenciano va alternar l'estrena de drames, sainets i sarsueles. Va traduir al castellà dramaturgs com Scribe, Dumas (fill) o Sardou. Juntament amb Rossend Arús, va publicar i estrenar una adaptació de *L'assommoir*, de Zola –*La taverna*, 1884. Sobre E. Vidal i Valenciano, v. especialment Xavier FÀBREGAS, «Frederic Soler i el teatre del seu temps», en Martí de RIQUER; Antoni COMAS; Joaquim MOLAS, *Història de la literatura catalana*, 7. Barcelona: Ariel, 1986, p. 291-363; Manuel GÜELL I BARCELÓ, *Biografia (provisional) d'Eduard Vidal i Valenciano*. Vilafranca del Penedès: Ajuntament de Vilafranca del Penedès, 1999; «Eduard Vidal i Valenciano adaptador teatral de *La taverna* (*L'assommoir*), de Zola», en Josep M. DOMINGO; Miquel M. GIBERT (eds.), *Actes del Col·loqui sobre Àngel Guimerà i el Teatre Català al segle XIX*. Tarragona: Diputació de Tarragona, 2000, p. 357-375.

257. Rossend Arús i Arderiu (Barcelona, 1847-1891). Dramaturg que va estrenar en castellà uns quants melodrames, i en català és autor d'una producció àmplia que abasta gèneres diversos. Potser en cal destacar el sàinet *¡Mai més monarquia!* (1873). Amb Eduard Vidal i Valenciano és autor de l'adaptació de la novel·la d'Émile Zola *L'assommoir* –*La taverna* (1884)–, amb un pròleg important per entendre l'abast i les limitacions del naturalisme en la literatura dramàtica del país. Periodista combatiu, va ser un difusor de les

a nostre drama paraules dictades ab imparcialitat i segons son respectiu criteri i bona raó, la crítica no ens afavorí gens ni mica, i la que es creu ser representant genuïna del renaixement literari català, benèvola ab excés fins aleshores, no es dignà ab poc cortès mirament obrir ni sisquera la boca, pensant tal vegada, és una mera suposició, que era prou i suficient lo seu mutisme per a soterrar per a sempre lo drama baix la pesada llosa de la indiferència i de l'oblit.

No obstant de tan marcadíssim despreci, lo públic acollí bé el drama i tantes quantes vegades se posà en escena s'omplí de gom a gom lo espaiós «Teatre del Tívoli» i a sumar-se en total los espectadors que d'ell se donaren, sens dubte que pujarien a més que los que hagin acudit a les representacions del drama català més celebrat. L'obra fou aplaudida, i si ho consignem és per a fer constar que el públic interpretà fielment la nostra idea. Bons fills de Catalunya, estimem ab idolatria a nostra pàtria, i lluny de pretendre, ni de pensament tan sols, que el poble català estiga entregat al vergonyós vici de la beguda, se presenta aquest en lo drama com a cas excepcional, fent veure en una escena culminant que en la nostra terra són uns infames que perdó no tenen los que a semblant vici estan entregats, puix deshonren la memòria del moralisador del poble català, del gènit incomparable, de l'immortal Clavé.

Això ens proposàvem demostrar, i aixís ho entengué el públic; los aplausos que ressonaren, doncs, los considerem tributs en honor i al bon record de nostre eminent paísà l'Anselm

idees polítiques federals i de les aspiracions maçòniques, i coreactor –amb Lorenzo Frau Abrines– d'un *Diccionario enciclopédico de la masonería*. En morir, Rossend Arús va deixar a la ciutat de Barcelona un llegat amb el qual es va crear la fundació i la biblioteca que porten el seu nom. Sobre R. Arús i Arderiu, v. Jordi GALOFRÉ ILLAMOLA-SIMAL, *La Biblioteca Arús: Rossend Arús i Arderiu (1845-1891) i la fundació de la biblioteca (1893-1895)*. Tesi de llicenciatura. Facultat de Geografia i Història. Universitat de Barcelona, 1975 (Inèdita); *Rossend Arús i Arderiu (1845-1891)*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1989 (Gent de la Casa Gran, 3).

258. La referència bibliogràfica dels dos articles va precedida de (*). No hem pogut identificar els corresponsals que intervenen en aquesta polèmica.

Clavé a qui baix tots conceptes tant i tant deu Catalunya. Introdactors d'un gènere nou en lo Teatre Català, no ens pesa ni ens sap greu l'ensaig fet. Quanta major varietat tinga, major serà la seva riquesa i per ben satisfets podrem donar-nos si ara, ja romput lo glaç, hi ha qui ab més poderosa intel·ligència i ab més atrevit vol s'aventura a seguir per lo mateix camí i enriqueix al Teatre Català ab una obra que siga envejada de propis i d'estranyes.

Los autors

Barcelona, 15 de setembre 1884

Francisco CORREA Y RAMÍREZ,²⁵⁹ «El realismo dramático I», *El Barcelonés*, any IV, núm. 1812, 3-VII-1887, p. 1-2 (fragments).

[...]

Defínese generalmente el realismo como lo opuesto al idealismo. De modo que para comprender aquello hace faltar conocer esto, para lo cual vamos a apuntar algunas ligerísimas ideas.

La literatura dramática vive del espíritu de su época y aspira a realizar siempre los fines del arte en el fondo y en la forma; pero, como todo lo humano, es progresivo. Está constantemente influida por la civilización de su siglo; sobre ella gravitan las ideas religiosas y sociales, determinándola no como una nota inarmónica de su tiempo, sino en perfecta consonancia con él.

De este modo, el teatro griego y romano presentan sus dramas calcados en aquella sociedad; y no es maravilla que así como en la actualidad se le da tanta importancia al amor, máquina de todas las obras, apenas si en aquellos tiempos formaba el fondo de sus producciones, lo que era natural allí donde la mujer no había llegado a ser compañera del hombre, ni la familia tenía las bases sólidas sobre que se constituyó más adelante. Ocupóse del culto de sus dioses, de las proezas de sus héroes, de la narración de sus glorias, participando en su exposición más de la epopeya que del drama actual, o ya satirizando y ridiculizando personajes, pero sin hablar del verdadero amor, y sí sólo a veces del que necesitaba ocultarse en el gineceo o del que negociaban las matronas romanas a cambio del oro arrancado de los países a donde llegó victoriosa la señora del mundo antiguo. Lo maravilloso y la fábula eran la base de aquel teatro.

Con la irrupción de los pueblos del Norte concluyó la literatura dramática, pareciendo sucumbir bajo el triunfante

259. No hem pogut obtenir dades biogràfiques ni bibliogràfiques de l'articulista.

carro de Atila, y sólo revivió siglos después para recibir la benéfica influencia del cristianismo. Empero la sublimidad de una religión, incomparablemente más grande que la de griegos y romanos, transformó una sociedad de falsos fundamentos en otra más estable, aunque de ningún modo haciéndola perfecta. Y en los mil y pico de años en que la literatura dramática nos dio señales de existencia, cambiósé de tal modo la sociedad que, desde el primer momento en que aparecieron nuevas producciones, aparecieron tan diferentes de las antiguas que sólo hubo semejanza en la estructura [...]. Y era natural que así sucediese: el teatro había de reflejar la época, y cual foco de belleza tomó, como era lógico, la parte bella.

Las nobles y desinteresadas empresas, el espíritu bélico y religioso, la lucha continua de infieles contra infieles, como así se llamaban, el culto a su Dios, al honor y a las damas fueron los asuntos que concentraban la atención de la sociedad en aquellos siglos.

El teatro comenzó a respirar y a desenvolverse en esta atmósfera. Y empezó por donde debía principiar, por los pueblos latinos, acaso en España en el siglo XI, o acaso, y con más probabilidad, a mediados del siglo XV, por los diálogos de Rodrigo de Cota, en tiempos de don Enrique IV.

Como hemos dicho antes, el cristianismo mejoró la sociedad, pero no la hizo perfecta; y nuevos males le aquejaron: la superstición se originó por la ignorancia de la misma religión por que morían. El más feroz fanatismo por la lucha con pueblos de otras creencias, y un sinnúmero de costumbres, casi erigidas en leyes, vienen a probar que en medio de ellas campeaba la exaltada imaginación como señora absoluta.

Las producciones dramáticas en su conjunto se inspiraron en esto, y deseando llenar un fin moral sumamente elevado, dibujaron poco a poco los personajes de tal modo y tejieron sus argumentos con tales tramas y se esclavizaron a tales preceptos que, presentándolo todo como modelo, no fue el teatro el trasunto poético de la realidad, sino una aspiración de la realidad.

Presentóse otra vez el idealismo, pero con otra forma más verosímil que en el teatro antiguo, marcando un periodo de transición hacia nuevos horizontes, y probando siempre ese afán por encontrar algo más perfecto, para saciar la inagotable sed de verdad, de bondad y de belleza, de que está poseído el hombre.

El idealismo en el teatro no es lo imposible, sino lo improbable. Un personaje con todas las virtudes no ha existido jamás en la tierra, ni con todos los vicios, ni tampoco esclavo de una virtud o un vicio en todos los actos de su vida. Una acción que se desarrolle de tal modo que nunca haya que tropezar con obstáculos, o que continuamente se esté tropezando con ellos es posible; pero se aleja tanto de lo probable que casi la convierte en imposible. Sucesos colosales que hayan ocurrido alguna vez y que produzcan la admiración, la compasión o el terror no pueden pasar más que como posibles y de ningún modo pueden calificarse más que de poco reales o propios sólo de personajes históricos. Ejemplo de esto último lo tenemos en *Guzmán [el Bueno]* y en *Los amantes de Teruel*.

Conste, pues, que el realismo no es ni puede ser lo que pugna con la razón; ni está fuera de lo posible, ni hay que confundirlo con producciones donde entra lo maravilloso. No son idealistas las obras del teatro griego, concediendo más o menos a Sófocles, sino formas elementales del drama. Como tampoco lo son algunas de un célebre trágico que en varias de sus producciones hace jugar papel a sombras y apariciones. Ni tampoco otras producciones de carácter puramente religioso, con objeto de aclarar tinieblas teológicas. Ni algunas otras que sería necesario hacer de ellas un estudio detenido.

El drama no es más que la representación artística de una acción humana, que tiene por objeto producir en el espectador tal ilusión, que le parezca que realmente está presenciando la acción que se supone ante su vista. Si la acción ha de ser humana, es evidente que el principal carácter que ha de tener es el ser posible. Dentro de la posibilidad, existen diferentes grados de probabilidad, y esa probabilidad es la que caracteriza su realismo.

Cuando acción, personajes y sucesos son tales que traducen fielmente la época en que se verifican, cumpliendo aquellos preceptos dramáticos reconocidos como fundamentales y circunstanciales, y vemos la realidad embellecida, entonces se dice hay realismo dramático. Pero obsérvese que decimos la realidad embellecida y no la realidad sólo, como pretenden los que en nombre del realismo creen que el teatro puede ser propaganda de vicios y no espejo de virtudes, teniendo un especial placer en poner de manifiesto aquello que, no pudiéndose evitar, más sirve para enseñar al que ignora que para corregir al que yerra.

La sociedad actual no es mejor ni peor que la sociedad de otros tiempos: tiene otros defectos. Así es que hoy el mercantilismo, en sus múltiples fases, el egoísmo más o menos refinado, el rebajamiento de caracteres, quizás por lo difícil que se hacen las condiciones de existencia, el escepticismo en las grandes ideas, el espíritu acomodaticio a cambio de dinero y algunas otras bajezas, hacen que el contraste de las pasiones sea mucho más grande que en otros tiempos. De aquí que las obras actuales abundan en ellos, y que sea necesario ser grandes de alma para juzgarlos. De ese modo puede apreciarse el valor realista de la obra, pero mientras que a la desvergüenza se le llame despreocupación, al robo negocio y al más grosero y refinado egoísmo sentido práctico, y haya el continuo distingo entre la teoría y la práctica; mientras que se hagan estas concesiones al lenguaje, es imposible que se juzguen con acierto obras en donde domine la nobleza de sentimientos. Las personas hipócritas todas claman contra los autores que enérgicamente ponen de manifiesto las llagas sociales, y esas son más dadas a cuadros apacibles que no atribulen su espíritu, pero es natural que no les gusten los dramas donde hay luchas y contrastes: temen verse retratadas.

Desgraciadamente, no hay regla fija para conocer cuándo hay realismo más que dentro de ciertos límites, y sólo la instrucción, experiencia y moralidad del espectador son las que pueden fijarlo.

[...]

Y a propósito de críticos, ahora le ha dado la manía a unos cuantos señores por presentarnos como modelos las obras francesas llenas de realismo (ya sabemos el alcance de la palabra), teniendo presente que muchas de las obras francesas no están traducidas, sino arregladas, y algunas a maravilla. Nos han declamado su mérito, y casi nunca lo han probado, con lo cual no lo negamos nosotros, y hasta aplaudimos de corazón a Sardou y Dumas.²⁶⁰ Pero no vemos la razón de la admiración, lo primero, ni de que [no] se quiera dar preferencia a los nuestros, lo segundo, máxime cuando nosotros quisiéramos que nos probaran dónde hay en el teatro contemporáneo obras como *Locura o santidad*,²⁶¹ *El tanto por ciento*,²⁶² *El drama nuevo*,²⁶³ *El gran Galeoto*,²⁶⁴ *Consuelo*,²⁶⁵ *El esclavo de su culpa*,²⁶⁶

260. Referència a Alexandre Dumas fill.

261. Referència al drama de tesi (1877) de José de Echegaray (Madrid, 1832-1916).

262. Referència a la peça d'alta comèdia (1861) d'Adelardo López de Ayala (Guadalcanal, 1828-Madrid, 1879).

263. Referència al drama (1867) de Manuel Tamayo y Baus (Madrid, 1829-1898). Autor dramàtic que encara es va presentar amb drames d'inspiració romàntica –entre els quals destaca l'aplaudit *Locura de amor* (1855), sobre la figura de la reina Juana la Loca–, que van donar pas a obres adscrites a un realisme molt moderat –podríem parlar d'un realisme idealitzat– i d'intenció moralitzadora *La bola de nieve* (1856), *Lances de honor* (1863). La seva peça millor és, sens dubte, *Un drama nuevo* (1867), peça en què Tamayo recorre al *teatre dins el teatre* a partir de la representació d'*Otello*, equilibrada, hàbil i una mica manierista, que potser és l'obra més notable del teatre espanyol del segle XIX.

264. Referència al drama (1881) de José de Echegaray (Madrid, 1832-1916).

265. Referència a la peça d'alta comèdia (1878) d'Adelardo López de Ayala (Guadalcanal, 1828-Madrid, 1879).

266. Referència al drama (1877) de Juan Antonio Cavestany y González Nandín (Sevilla, 1861-Madrid, 1924). Poeta influït per Zorrilla i Núñez de Arce, és també autor d'una àmplia producció teatral en què combina un romanticisme temperat i tardà amb un cert realisme i, en alguna obra, una aproximació superficial al naturalisme. De les seves peces en cal destacar comèdies com *Despertar en la sombra* (1880), *Sofía* (1894) o *Nerón* (1900) i drames com *El casino* (1879), *Pedro el Bastardo* (1888) –escrit en col·laboració amb José de P. Velarde– i, sobretot, *El esclavo de su culpa*, potser la seva millor obra, estrenada quan l'autor només tenia setze anys.

El nudo gordiano,²⁶⁷ *La pasionaria*,²⁶⁸ *La levita*²⁶⁹ y unas cuantas docenas. Y no hay aquello de que aquí se citan algunos dramas y los autores franceses escriben en general comedias, porque es muy discutible si muchas obras que se llaman comedias lo son realmente o son tragicomedias o dramas.

Es tan difícil en muchos casos distinguir la comedia del drama, como lo es el de distinguir lo real de lo ideal. Ahora parece que ha llegado el turno a la imitación francesa; antes era al revés, según se expresa el eminente crítico Schlegel en su *Curso de literatura dramática*, tomo 2º, lección 1ª: «Casi todas las comedias de Corneille, así como dos de sus tragedias más estimadas, *El Cid* y *Don Sancho de Aragón*,²⁷⁰ son piezas españolas refundidas. La única tragedia de Rotrou²⁷¹ que ha quedado en el teatro, *Wenceslas*, es imitada de Francisco de Rojas. Una obra de Molière que no ha sido representada, *La princesse d'Élide*, está sacada de Moreto. *Don García de Navarra* está tomada de un autor español desconocido. *Le festin de Pierre* lleva el

267. Referència al drama (1878) d'Eugenio Sellés (Granada, 1844-Madrid, 1926).

268. Referència al drama (1883) de Leopoldo Cano (Valladolid, 1844-1934).

269. Referència al drama (1868) d'Enrique Gaspar (Madrid, 1842-Oloron, 1902). Diplomàtic de carrera, és conegut com a poeta, narrador i, sobretot, autor dramàtic. És característic del teatre de Gaspar un realisme pessimista en l'anàlisi de qüestions morals i socials de la màxima actualitat en el seu temps, davant les quals proposa l'honradesa com a valor suprem. Entre les seves obres, destaquen *La levita*, on aquesta peça de la indumentària masculina del segle XIX es converteix en símbol de tot allò que, digne en aparença, és usat per amagar la mesquinesa, *El estómag* (1874), *Huelga de hijos* (1893), *La eterna cuestión* (1896) i, especialment, *Las personas decentes* (1890), el seu millor drama, en el qual presenta el problema de la dignitat superficial, només exterior.

270. Referència a la tragicomèdia *Le Cid* (1636) i a la comèdia heroica *Don Sanche d'Aragon* (1649), de Pierre Corneille (Rouen, 1606-París, 1684).

271. Jean de Rotrou (Dreux, 1609-1650). Autor de tragicomèdies, tragèdies i comèdies en què sap combinar un cert realisme amb la fantasia preciosa i els abundants elements novel·lesc. En la seva obra, és freqüent el joc dramàtic entorn de les aparences. Cal destacar-ne la comèdia *La bague de de l'oubli* (1635) i la tragicomèdia *Wenceslas* (1648).

sello de su origen. Otro tanto puede decirse de las primeras producciones de Quinault,²⁷² es decir, de sus comedias y tragedias. El derecho de sacar de esta fuente era tan generalmente reconocido en Francia que no se tomaban siquiera el trabajo de dar al original una parte al menos en el éxito que obtenía la *copia*».

La obra *Le Cid* está calcada en *Las mocedades del Cid*, de Guillem de Castro, y el famosísimo *Menteur* de Molière no es otra cosa que *La verdad sospechosa*, de Alarcón.

Por consiguiente, en lo moderno se han hartado de copiar-nos, y es casi seguro que, si no lo siguen haciendo, es porque no nos estudian. Aplaudamos las obras extranjeras de valía, pero no pospongamos un teatro a otro, y tengamos presente para muchas de las obras que nos vienen de allende el Pirineo, las frases de Cervantes en *El Quijote*, parte 1^a, cap. 48: «Porque habiendo de ser la comedia, según le parece a Tulio, espejo de la vida humana, ejemplo de las costumbres e imagen de la verdad, las que ahora se representan son espejo de disparates, ejemplos de necedades e imágenes de lascivia».

272. Philippe Quinault (París, 1635-1688). Dramaturg que es va donar a conèixer amb alguna comèdia, i sobretot, amb tragèdies i tragicomèdies inspirades en obres de Corneille. Després va escriure i estrenar tragèdies de to novellesc, en les quals feia evolucionar la idea de l'amor heroic de Corneille cap a un sentimentalisme intimista –amb *Astrate* (1665) va aconseguir un èxit de públic extraordinari. Reconegut per la cort de Lluís XVI, va dedicar, preferentment, els últims anys de la seva activitat creadora a escriure llibrets per a Jean-Baptiste Lully, en una labor que va resultar essencial per a la creació de l'òpera francesa. En aquests llibrets, Quinault hi aconsegueix combinar amor patètic i mitologia en un efecte de conjunt brillant i convincent.

Francisco MIQUEL Y BADÍA,²⁷³ «La crisis del teatro», *Diario de Barcelona*, 29-V-1889, p. 6721-6723.

El teatro agoniza, el teatro se muere, dice una voz que sueña de continuo en todas partes. Y esta se vez se oye aquí, como se oye allende el Pirineo, puesto que en la mismísima París, la ciudad cosmopolita, la que tiene siempre una población florentante rica y fastuosa, la Ópera y la Comedia Francesa, los dos coliseos aristocráticos por escelencia, a pesar de lo que digan sus recettes, arrastran una existencia lánguida que se va convirtiendo en miserable. Bien saben nuestros lectores aficionados a los espectáculos escénicos lo que está pasando en Madrid, y los clamores que esta situación arranca con frecuencia a la prensa, llegando a ocupar, aunque por breve espacio, la atención de nuestros gobernantes, que juzgan todavía el teatro por una de las diversiones más cultas y más instructivas cuando obedece a las prescripciones de la moral y del buen gusto.

Es probable que, al leer esta líneas, alguien nos objete que no todos los teatros arrastran esa vida raquíca de que hablamos,

273. Francesc Miquel i Badia (Barcelona, 1840-1899). Publicista d'orientació idealista i conservadora, va col·laborar en diverses revistes –*La Il·lustración Española y Americana*, *Calendari Català*, *La Veu del Montserrat*, entre altres–, i va exercir la crítica literària, teatral i artística en el *Diario de Barcelona* durant més de trenta anys (1866-1899), amb la qual cosa va influir notablement en la sensibilitat estètica de la burgesia de l'últim terç del segle XIX. Miquel i Badia es va oposar tant al naturalisme com als diversos corrents que van conformar el modernisme (1880). Entre les seves publicacions destaquen, *La habitación. Cartas a una señorita* (1879-1882) –una obra molt interessant per a la història del gust social, formada per tres sèries de cartes, dedicades la primera i la segona a «Muebles y armas», i la tercera, a «Cerámica, joyas y armas»–, *El arte en España. Pintura y escultura modernas* (1886) i *Fortuny. Su vida y obras* (1887). Va traduir acuradament al castellà *Discours sur l'histoire universelle*, de Bossuet (1880). Sobre Miquel i Badia, v. Enric CASSANY; M. Antònia TAYADELLA, *Francesc Miquel i Badia, crític literari al «Diario de Barcelona»* (1866-1899). Barcelona: Curial: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2001 (Textos i estudis de cultura catalana, 80).

sino, por el contrario, muchos se ven concurridísimos, dando pingües resultados a sus empresarios. Tal acontece, en efecto, con los teatros y teatritos llamados de hora en Madrid y con los que en provincias se dedican a explotar las obritas que allí se reciben con aplauso. Es un hecho innegable, y un hecho que nos esplicamos perfectamente. Las zarzuelitas, juguetes, revistas, sainetes y demás que se echan en aquellos teatros, así en la corte como en provincias, tienen escasísima miga, exigen apenas atención para ser entendidos —si es que, a veces, los entienden sus mismísimos autores—, distraen al espectador con tonadillas regocijadas, de ritmo clarísimo y de melodía que se pega al oído a la primera audición, y en distintas ocasiones llevan el aditamento de trajes brillantes en los actores y de atractivos nada recomendables bajo el punto de vista moral ni del gusto artístico. Los auditorios de aquellos teatros, tomados en junto, no se señalan por criterio delicado, y por lo mismo no se fijan en lo ramplón de la letra, indecorosa o grosera en algunas obras, ni en la música ratonil que con frecuencia acompaña a las coplas, ni siquiera en los argumentos, pobres casi siempre, con recursos manoseados, compuestos sobre clichés vulgarísimos, y por lo mismo, insustanciales en grado superlativo. Cuatro chistes de mejor o peor gusto, una habanera o un pasodoble que enoten mediano ingenio, les bastan a aquellos senados para pasar la noche más o menos divertidos, intermediada la representación por las bocanadas de humo que echan los hombres coram populo o a escondidas, según la mayor o menor tolerancia de las autoridades. De vez en cuando, y nos place consignarlo, aparecen en el repertorio de aquellos teatros perlas como *Pepa la Frescachona*,²⁷⁴ *Los valientes*,²⁷⁵ y otros seme-

274. Referència al sàinet (1888) de Ricardo de la Vega (Madrid, 1839-1910). Fill de Ventura de la Vega, va destacar com a llibretista de sarsueles del *gènero chico* —*La verbena de la Paloma* (1894), amb música de Tomás Bretón. També és autor de sainets d'ambient madrileny, com *Pepa la Frescachona*.

275. Referència al sàinet (1886) de Javier de Burgos Larragoiti (Puerto de Santa María, 1842-Madrid, 1902). Autor dramàtic d'una producció àmplia, va escriure alguns melodrames i, sobretot, comèdies, sainets i llibrets de sarsuela. De la seva obra podem destacar: la comèdia *Tres visitas oportunas* (1875); els sainets *La vuelta a Cádiz en sesenta minutos* (1877) i *Cuidadito con*

jantes, verdadera restauración de nuestro castizo sainete. Mas esto constituye la excepción, siendo la regla general en tales escenas que se sostengan y triunfen revistas como *La Gran Vía*,²⁷⁶ *Certamen nacional*,²⁷⁷ etc. cuyo único mérito se cifra en algunas cantinelas graciosas y espontáneas, escritas a vuela pluma por compositores que tienen ingenio para obras de mayor aliento, pero que prefieren emplearlo en farsas ligeras por resultarles el trabajo más beneficioso para su bolsillo.

En medio del éxito prodigioso que alcanzó *La Gran Vía*, publicamos un artículo, titulado «*La Gran Vía y Lohengrin*», con el intento de explicar a nuestros lectores, según lo entendíamos, por qué la primera producción llenaba el teatro centenares de noches y de la segunda a duras penas podía darse una docena una docena de representaciones. Dependía, a juicio nuestro, de que con poco hay bastante para comprender *La Gran Vía*, para reírse con las gracias que tenga y para gustar de su ligerísima música, al paso que no era cosa fácil ver las bellezas de *Lohengrin* sin hacerse cargo del argumento, sin comprender la levantada significación de todas sus escenas, y sin poseer la cultura musical y artística necesarias para saborear las

los hombres o el merendero de la Pepa (1888) i els llibrets de les sarsueles *Manolita* (1873) i *La boda de Luis Alonso o la noche del encierro* (1897).

276. Referència a la sarsuela (1886) de Felipe Pérez y González (Sevilla, 1854-Madrid, 1910) i música dels mestres Federico Chueca i Joaquín Valverde. Pérez y González va exercir el periodisme, des de jove, a Sevilla i a Madrid –en aquesta ciutat va escriure a les pàgines d'*El Liberal*, *El Progreso*, *Blanco y Negro*, *El Motín* i altres diaris i revistes–, sovint amb els pseudònims d'Urbano Cortés i Tello Téllez. Com a dramaturg és autor, per damunt de tot, de peces humorístiques, com les comèdies *Recurso de ocasión* (1882), *Con luz y a oscuras* (1883), *Las oscuras golondrinas* (1892); la revista *La Gran Vía* (1886) i el llibret de la sarsuela *París de Francia* (1889).

277. Referència a la sarsuela –el subtítol de l'edició l'anomena *Proyecto cómico-lírico*– (1888) de Guillermo Perrín Vico (Màlaga, 1857-Madrid, 1923) i música del mestre Manuel Nieto. Perrín va estrenar comèdies i sarsueles escrites sovint en col·laboració amb Miguel Palacios (¿Filipines?, 1863-Covadonga, 1920). Ambdós són autors dels llibrets de les sarsueles *El diamante rosa* (1889), *Las alforjas* (1890) o *El cañón* (1892) i de la comèdia *Pedro Giménez* (1886). En solitari és autor dels llibrets de les sarsueles *La pastora de la Alcarria* (1872) i del drama *Católicos y hugonotes* (1879), entre altres obres.

prodigiosas melodías y armonías que el ingenio de Ricardo Wagner derramó a manos llenas en su inspiradísima, sentida y sublime partitura. Ahora bien, así como hay mucho público para las obrillas de los teatros de hora, son en número relativamente pequeño los espectadores capaces de comprender bien el mérito de una buena trama o de una comedia bien pensada y mejor escrita y de una composición lírico-dramática en la que el músico se salga del camino trillado, de las vulgaridades y de los recursos exclusivamente dirigidos al deleite de los sentidos.

Todo esto, empero, sólo esplicaría en parte los resultados que se están tocando en los teatros de verso y de ópera. Porque se nos podría decir, con fundamento. Que la masa de los públicos concurrentes a los teatros de que hemos hablado no es la misma que, ciñéndonos a Barcelona, acude a los teatros Principal y Liceo en las noches en que repican gordo. Existe otro factor y quizás otros factores que producen la soledad reinante en los teatros en que todavía se rinde culto al arte, por modo más o menos acertado. Personas que de muchos años frecuentan la platea y palcos del Principal y del Liceo nos dirían, acaso, que antes, ha siete u ocho años, el Gran Teatro, por ejemplo, se hallaba concurrido todas las noches de ópera por los propietarios y abonados del turno correspondiente, que iban a la función como si cumplieran un deber, y que en la actualidad los primeros que dejan de acudir a los espectáculos son los propietarios y los abonados, es decir, los que tienen pagadas ya la localidad y la entrada, y nada tienen que dejar en la taquilla a su entrada. ¿Por qué sucede esto? ¿Por qué esto pasa en Barcelona, lo mismo que en Madrid, y en París también, conforme no ha mucho tiempo lo decía *Le Figaro*, uno de los periódicos que siguen con mayor atención el movimiento teatral en aquella populosa ciudad? El teatro ha dejado de ser entretenimiento de todos los días, y la clase media y las clases populares, también dotadas de muchos individuos de verdadero instinto y gusto artístico, sólo acuden a los espectáculos dramáticos cuando éstos les ofrecen novedad y aliciente, cuando en realidad de verdad presentan poesía, presentan arte, reúnen condiciones que muevan el corazón y aviven la inteligencia.

Y el teatro para pasar la noche hablando o bostezando en la platea, palcos o galerías va pasando de moda. Para esto se va a los teatrillos de hora, de donde se sale en el momento que le place al concurrente, sin que le duela el trozo de función que ha perdido. Esto sólo –sin necesidad de explicarlo por los excitantes de mal gusto que, en ocasiones, se emplean– dice por qué se llenan muchas veces los teatros en que se representan sainetes o revistas o se cantan óperas a precios baratísimos, lo cual tampoco ha de olvidarse. Esto también explica que por qué los grandes teatros de ópera se llenan las noches en que cantan Gayarre²⁷⁸ o Masini,²⁷⁹ aun cuando sean muy subidos los precios de entrada y localidades. El espectáculo en aquellas noches, como lo tenemos dicho, no se halla de telón adentro, sino de telón afuera. Al público elegante que favorece el coliseo le tiene sin cuidado que los tenores estrellas canten bien o canten mal. Se ha convertido en un reclamo para la empresa, y la gente obedece al señuelo y va al teatro porque sabe que aquella noche irán allí las familias más distinguidas, las mujeres más elegantes y los hombres más a la moda en los círculos sociales. En una palabra, va la generalidad a los teatros como va a las carreras de caballos: sin fijarse en el espectáculo, y muchos sin entenderlo poco ni mucho.

Esto da origen a un círculo vicioso. Por un lado, la apatía que se apodera de las personas de buen gusto es causa de que en contados casos se dejen arrastrar por la corriente. Si se representa con inteligencia un drama, verbigracia, de relevantes

278. Julián Gayarre Garjón (Roncal, 1844-Madrid, 1890). Tenor d'un gran prestigi internacional, va fer estudis musicals amb Hilarión Eslava, i els va ampliar en el conservatori de Madrid i, més tard, a Itàlia. Es va presentar en el Teatro all'Scala, de Milà, el 1876 amb *La Favorita*, de Donizetti, i després va obtenir gran èxits per Europa i Amèrica amb un repertori de més de trenta òperes. Va morir, en plena maduresa, mentre actuava al Teatre Reial, de Madrid.

279. Angelo Masini (Forlì, 1844-1926). Tenor italià d'una gran versatilitat, molt famós a tot Europa en la seva època. Va destacar en les interpretacions d'òperes tan diferents com *Il barbiere di Siviglia*, de Rossini i *Lohengrin*, de Wagner.

condiciones literarias y escénicas, con dificultad se mueve la masa general para ir a aplaudir la obra y para aplaudir también a los actores. Si se da una ópera, *Lobengrin*, *Tannhäuser*, pongamos por caso, discretamente interpretada, la misma modorra ocasiona el retraimiento de una gran parte del público capaz de comprenderla y de admirarla a las pocas audiciones. A la vez, las empresas se dejan llevar por la corriente y se encierran en repertorios gastados, en obras que se dan con frecuencia pésimamente ensayadas y, sobre todo, horriblemente decoradas y vestidas. Los ensayos precipitados, las óperas tocadas y cantadas sin colorido y sin delicados efectos, la pobreza en las decoraciones y la suciedad en los trajes, amén de los anacronismos y adefesios en unas y en otras, son otros tantos medios para alejar de los teatros a los espectadores ilustrados, lo mismo de la platea y palcos que de las galerías altas, ya que estos últimos influyen mucho, y con frecuencia muy bien, en la dirección de las representaciones escénicas. Es verdad, y hemos empezado sentándolo al comienzo de este artículo, que hay en el público una gran masa preparada para gustar de lo vulgar, ordinario, insustancial y hasta grosero, mas hay también otra parte que hace buena, con frecuencia, la moraleja de Iriarte:

Sepa quien para el público trabaja,
Que tal vez a la plebe culpe en vano
Pues si en dándole paja, come paja,
Siempre que le dan grano, come grano.

Esta parte del público a veces no da señales de vida y se retrae, porque ha perdido ya el hábito de acudir al teatro; otras veces sale de su inacción y va al coliseo, conforme ha sucedido en un caso reciente. Atráigasele, pues, procurándole espectáculos propiamente artísticos, y corresponderá de seguro a los esfuerzos y a la inteligencia de las empresas, máxime si se modifican los precios insostenibles que tienen hoy día los teatros de ópera, por el ridículo aprecio que se hace de cantantes que se pasan la vida cantando dos o tres óperas, como si fuesen organillos mecánicos o relojes de música.

8. DEL ROMANTICISME AL REALISME: EL TEATRE EN CATALA

Manuel RIMONT,²⁸⁰ «Revista dramática. *Los héroes i les grandeses*. Parodia en dos actos y en verso. Condiciones generales de la literatura dramática catalana», *Diario de Barcelona*, 4-III-1866, p. 2243-2244.

De algun tiempo acá hemos tenido ocasión de examinar los esfuerzos que se están haciendo para elevar la literatura dramática catalana a una categoría que hasta el presente no parecía haber ambicionado; y sólo falta que la perseverancia venga a corresponder a esos esfuerzos. Si hemos de juzgar por la frecuencia con que se dan al público nuevas producciones catalanas, parece que no ha de faltar la perseverancia, y en ella y en el estudio debe fiarse si ha de darse vida al teatro catalán.

Partiendo de esta mira desde el primer artículo que destinamos al examen de producciones dramáticas catalanas, hemos prescindido y, por punto general, prescindiremos de ocuparnos con algun detenimiento de las piezas en un acto, ya porque nos falta vagar para tan prolija tarea, ya también para no fomentar la desproporción actual entre las producciones en un acto y las que por sus mayores pretensiones han de contri-

280. Manuel Rimont (? - ?). Periodista que va exercir la crítica teatral en el *Diario de Barcelona* des de la meitat de la dècada de 1850 fins a finals dels últims anys seixanta. No n'hem pogut obtenir cap més dada.

buir más eficazmente a la formación de un teatro catalan, objeto sin el cual no tendrían en nuestro concepto razón de ser producciones que tanto menudean.

Obedeciendo a esta idea, vamos hoy a ocuparnos de la parodia nueva titulada: *Los hèroes i les grandeses*, no tan sólo porque inicia hasta cierto punto un nuevo elemento en la literatura dramática catalana, sino también porque, según de público se dice, es obra de un autor a quien se debe el estímulo que ha motivado a tantos jóvenes a seguir sus huellas.

El argumento de la parodia puede resumirse en pocas líneas: Una reina joven y viuda ha de ofrecer su mano, por disposición del oráculo, al que resulte ser más acreedor a ella por su valor. Preséntanse varios candidatos: algunos tratan realmente de disputar el premio y ponen a prueba su valor; otro, espartano por más señas, deja que los demás entren en competencia y cifra su heroísmo en la inacción. Y éste resulta ser el premiado, como quiera que la reina siente un invencible cariño hacia el espartano e impone su voluntad a los sacerdotes que han de elegir entre los candidatos, y por ende impone su voluntad al oráculo.

Tal es, en resúmen, el argumento de la parodia, con la que su autor ha conseguido por completo poner en ridículo los tipos y recursos escénicos que predominan en las tragedias griegas. Ridiculiza el heroísmo del valor y la grandeza de los actos humanos, y en esto ha resumido el verdadero espíritu de la tragedia griega que, sobreponiéndose a las condiciones comunes de la humanidad, se fija siempre por punto general en los héroes y en los dioses. Ridiculiza el gran recurso de los oráculos, primera y esencialísima condición de la tragedia pagana, porque presenta al oráculo como un editor responsable de ocultas intrigas y miserias particulares. Y habrá de dispensársenos que, pagando tributo a vulgarizadas opiniones, hayamos escrito las palabras tragedia pagana, con lo cual parece implícitamente admitida la existencia de la tragedia cristiana, cuando en nuestro humilde concepto fuera del paganismo no cabe ni puede haber la verdadera tragedia.

Así pues, el autor de *Los hèroes i les grandeses* ha sabido sintetizar perfectamente la tragedia griega, y ha ridiculizado lo

que constituye su esencia. Éste es, a nuestro ver, el mérito principal de la parodia a que hacemos referencia. Y véase por donde colegimos que puede considerarse introducido un elemento nuevo en la literatura dramática catalana, porque, escogiéndose con igual tacto ideas sintéticas bien halladas con el ridículo, puede recorrerse un vasto campo donde el ingenio ha de hallar a su sabor motivos de inspiración.

Se recomienda igualmente la parodia por los tipos bien deslindados y sostenidos. Pero con la propia franqueza haremos notar a su autor que el enredo adolece de cierta monotonía, con la cual se defrauda el interés de la fábula.

A estas observaciones particulares se nos permitirá que añadamos otras a las que pudiera atribuirse cierto carácter más general. La primera observación se refiere a los chistes. Hay en la parodia chistes oportunos y de buen género; hay otros, empero, que si bien cooperan al ridículo, podrían haberse elevado a menos humilde esfera. Más se achica, más se ridiculiza el personaje que, aspirando a representar un héroe, toma en boca la fraseología tosca de las clases menos familiarizadas con la cultura. Esto es cierto. Pero el autor ha de tomar en cuenta que la verdad real debe tener sus límites, y que, por esta razón, la crítica censura en el teatro las exageraciones del realismo cuando no se apela al arte para encubrir el arte.

Otra diferencia nos ha parecido encontrar en los chistes: unos son espontáneos, naturales, bien traídos por la índole de la situación; otros, empero, al parecer obedecen a cierto convencionalismo que busca la índole cómica en el pie forzado de un contraste impensado y brusco. No reprobamos que se apele a este recurso para los chistes. Sin embargo, hubiéramos preferido que se transparentase menos ese convencionalismo.

Otra observación se nos ocurre, no precisamente con referencia a la parodica *Los hèroes i les grandeses*, sino también a las demás producciones catalanas de que tenemos noticia. Si se aspira a la formación de un teatro catalán; si se quiere que las producciones dramáticas catalanas, sea cual fuere su género, constituyan un todo homogéneo, como en el teatro nacional lo constituyen todas las producciones comprendidas desde la co-

media de Calderón a los sainetes de don Ramón de la Cruz,²⁸¹ justo es que con preferencia se procure el acuerdo de todos los autores en el habla: que mientras desempolven unos ciertas palabras y frases menos usadas y se atengan otros, literalmente, al habla familiar de nuestra generación; mientras unos sean muy sobrios en las aspiraciones de las vocales de los artículos y pronombres y otros las prodiguen, anteponiéndolas o posponiéndolas por antojo a la consonante afectada, divagarán sin concierto los autores y el teatro carecerá de un elemento esencial.

Ponemos punto final a estas observaciones generales a que, sin violentar la transición, nos ha conducido el juicio crítico de la parodia *Los hèroes i les grandeses*. Hemos espuesto con nuestra habitual franqueza el concepto que de la nueva producción nos hemos formado en una representación, que tal vez no habrá sido bastante para apreciar debidamente otras bellezas.

La parodia ha sido presentada con propiedad y hasta con lujo; y en su desempeño se han distinguido los actores, aunque no en tanto grado como en la representación de tipos contemporáneos.

El autor compartió con los actores los aplausos del público, y mereció la honra de ser llamado a la escena.

281. Ramón de la Cruz Cano y Olmedilla (Madrid, 1731-1794). Autor dramàtic que es va donar a conèixer amb traduccions i adaptacions de tragèdies i comèdies franceses i italianes, però que va aconseguir un gran prestigi com a sainetista –prolífic, ja que va escriure més de quatre-cents sainets. Els més coneguts són *La pradera de San Isidro*, *Las castañeras picadas*, *El fandango del candil* i *Las tertulias de Madrid*.

Manuel RIMONT, «Revista dramática *Les modes*. Comedia en tres actos y en verso, escrita en catalán por D. Serafín Pitarra y D. Luis Puigdal», *Diario de Barcelona*, 26-XII-1866, p. 12180-12183 (fragments).

Un año ha transcurrido desde que indicamos la oportunidad y la conveniencia de que los cultivadores de la naciente literatura dramática catalana se levantasen a mayores aspiraciones y tendiesen a la creación de un teatro catalán. Sea por efecto de esta escitación, sea por seguir las huellas del aplaudido autor del drama *Tal faràs tal trobaràs*,²⁸² ello es que a la constante serie de modestas esposiciones escénicas de populares adagios y vulgarizadas locuciones han sucedido dramas y comedias en dos y más actos; han sucedido esposiciones escénicas de diferentes costumbres y clases sociales. Plácenos que se haya entrado por este terreno, fuera del que no hubiera sido posible dar sólido cimiento al edificio del teatro catalán.

El repertorio de producciones catalanas va siendo tan numeroso como variado: comprende el drama de costumbres populares, la comedia de costumbres de cierta categoría social, y el drama histórico, si bien este último parece tener por ahora menos aficionados y cultivadores que sigan las huellas de nuestro particular amigo y compañero de redacción, D. Dámaso Calvet,²⁸³ estudioso autor de *La campana de l'Unió*. Bueno sería que con la representación de este drama se tratase de mover el estímulo hacia el cultivo de este difícil género para el que hay por ventura sobra de cuadros patrióticos y halagadores en la vasta galería de la historia de los catalanes.

282. Referència al drama (1865) d'Eduard Vidal i Valenciano (Vilafranca del Penedès, 1839-Barcelona, 1899).

283. Damas Calvet i de Budallès (Figueres, 1836-Barcelona, 1891). Poeta jocfloral, autor de *Mallorca cristiana* (1886-1887), un poema èpic de gran ambició. Entre altres obres teatrals, va escriure el drama històric *La campana de la Unió* (1886).

Si el tiempo fuese con nosotros menos avaro, buscaríamos huelga y agradable esparcimiento en emitir nuestro humilde, pero imparcial, juicio crítico sobre producciones tan recomendables y bien meditadas, como *L'embolic de cordes*, del señor Arnau,²⁸⁴ a quien está reservado un distinguido lugar entre los escritores dramaticos catalanes si conserva el cariño que claramente demuestra profesar al cultivo estudioso del arte. Y nos halagaría en extremo poder asistir a la representación de dramas como *La creu de plata*, de don Francisco Pelayo Briz,²⁸⁵ producción que no conocemos, pero que viene muy recomendada por el nombre de su autor, quien ha dado repetidas y honrosas muestras del estudio que dedica al habla catalana.

El más incansable y fecundo promovedor de esta más nueva que desusada animación literaria, el autor que encubre su nombre bajo el seudónimo de Serafí Pitarra, el que bien revela lo modesto de sus pretensiones al consignar que escribe *en català del que ara es parla*, nos ha sorprendido con un drama de costumbres, que no fue preludiado, ciertamente, en sus primeras producciones en uno y dos actos. Son de aplaudir estos esfuerzos, no solamente por lo que en sí valen, sino también porque, entrando por terreno nuevo, se evita que el ingenio se vicie y se gaste en una atmósfera determinada y acaricie defectos que son a un autor lo que el amaneramiento es a un actor u orador. Al emprender una nueva senda, es fácil tropezar con

284. Josep Maria Arnau i Pascual (Arenys de Mar, 1832-1913). Autor dramàtic que es va donar a conèixer amb peces en castellà, com *El castillo de los encantados*, una comèdia de màgia que va obtenir un èxit notable. Després es va relacionar amb Frederic Soler i el seu grup de comediògrafs, i va escriure en català sainets i comèdies –*Les ametlles d'Arenys* (1866), *Un embolic de cordes* (1866), *La mitja taronja* (1868)– que van convertir Arnau en un dels millors autors costumistes catalans del segle XIX.

285. Francesc Pelagi Briz (Barcelona, 1839-1889). Escriptor que va conrear diversos gèneres i notable impulsor i divulgador dels ideals i els projectes de la Renaixença. Com a autor teatral, va escriure drames romàntics –com *La creu de plata* (1866) i l'històric *Bach de Roda* (1868)– i comèdies costumistes –com *Les males llengües* (1871). Va dirigir *Lo Gay Saber* (1868-1869 i 1878-1882), una de les revistes culturals més representatives de la Renaixença.

obstáculos: no se desaliente el autor de *Les joies de la Roser*;²⁸⁶ el público le aplaude a pesar de esto; y el juicio imparcial de la crítica hará justicia a quien entra con buen pie por terreno nuevo. *Les modes* es el nuevo drama a que hacemos referencia.

[...]

Plácenos fijarnos en lo intencionado del argumento. Descuella en él una idea importante, un profundo pensamiento filosófico, no buscado en las regiones abstractas del idealismo, sino acomodado al alcance de todas las inteligencias, y tan oportuno como práctico. Cuando el autor de *Les modes* se entrega a consideraciones filosóficas y sociales sobre la influencia del lujo, sabe colocarse a una altura que muchos le envidiarán y en que no le habíamos visto aún. Encuentra a mano brillantes imágenes, pensamientos profundos, ideas claras, y aun parece que todo ello trasciende a mayor fluidez, soltura y facilidad de la versificación.

El autor que escribe escenas tan nutridas de grandes verdades, como la XVI y XVII del acto 1º; escenas tan amenas e intencionadas, como la III del propio acto, y la II y III del acto último, bien se conoce que está dominado por la utilidad y aplicación práctica de la idea que le ocupa hasta tal punto que no deja de acariciarla en todo el drama. Felicitamos sinceramente al autor de *Les modes* por este mérito especial que descuella en su obra; y deseamos que no perdone tiempo ni estudio para sorprender al público con lecciones tan pensadas, tan filosóficas, tan útiles y prácticas, como las que por falta de espacio podemos solamente dejar apuntadas.

[...]

286. Referència a Frederic Soler (Barcelona, 1839-1895) a través del drama *Les joies de la Roser* (1866).

Josep ROCA I ROCA,²⁸⁷ «Algunes idees sobre el teatre català», *La Renaxensa*, V, núm 2, 20-I-1874, p. 17-18.

Cada volta que a les funcions dramàtiques assistim, entremig del goig natural que en nosaltres encén lo sentir la llengua catalana rumbejar també en lo temple de Talia, una fonda pena nos cobreix lo cor, casi bé sempre que els picaments de mans nos donen esment de que no és lo gust artístic, ni és tampoc la gala literària, ni menys l'enaltiment de nostra llengua, lo que excita l'entusiasme o l'interès del públic que ab una singular constància assisteix a l'espectacle.

Pel regular, si alguna flor campeja en l'obra que es representa, passa perdut son flaire entre els espectadors, i no passa certament del mateix modo cap xabacanada, cap desgraciat xascarrillo, cap rasgo d'atrevida bronja, cap situació exagerada, cap cop d'efecte per desllustrat que siga, per més dut pels cabells que es veja, perquè el públic té una flaca i no sembla sinó que els pocs autors avui dia més en voga s'hagen confabulat en explotar-la, lluny de corretgir-la, com si un aplauso, inconscient les més de les voltes, fos preferible a aquell noble orgull que ha de sentir lo veritable geni a l'apoderar-se del cor i

287. Josep Roca i Roca (Terrassa, 1848-Barcelona, 1924). Crític i autor teatral que va tenir, també, una activitat continuada en la vida política a través d'una sinuosa evolució ideològica que, sense abandonar el camp republicà, el va portar del republicanisme federal de Pi i Margall (1872) al reformisme de Melquíades Álvarez (1912). Altrament, va ser un dels fundadors de La Jove Catalunya. Va practicar la sàtira política en publicacions diverses, però sobretot en *La Campana de Gràcia* i *L'Esquella de la Torratxa* –revista, aquest última, que va dirigir durant més de trenta anys i on va fer populars els pseudònims P. K. i P. del O. També va ser col·laborador de *Lo Gay Saber* i de *La Renaixença*. Com a dramaturg, és autor d'uns quants drames d'intenció social i de recursos meolodramàtics –*Mal pare* (1880), *Lo bordet* (1886)– i de peces còmiques i sarsueles. Va traduir al català la tragèdia *Lo cíclop*, d'Eurípides, i el poema *Calendau*, de Mistral. Amic i contertuli de Frederic Soler i partidari del *català que ara es parla*, va participar com a poeta en els Jocs Florals, i també com a organitzador, amb la finalitat de modernitzar-los.

del sentiment del públic, sotmetre'ls a sa voluntat, torce'ls a ses inclinacions i dominar-los sempre al foc de sa imaginació, com lo ferro més dur se domina al foc de la farga.

Aquí, lluny de ser lo públic l'esclau de l'autor, l'autor d'obres dramàtiques, salvo ben curtes excepcions, és lo rastrear esclau del públic, i al vendre-li per un aplauso, si aixís se'ns permet dir-ho, la facultat de dominar-lo, mata l'esdevenir d'un gènere, que és sempre lo cabdal en totes les literatures, per ser lo més difícil i per reflectir-se en ell los costums, les idees i els sentiments de les generacions entre les que es cultiva.

I lo que diran les generacions vinentes de la nostra generació catalana, si han de jutjar sos costums, sos sentiments i ses idees per la generalitat de les obres que més èxit alcansen i que més aplausos obtenen, confessem que ha d'esser molt trist.

No diran, no, lo que diem nosaltres del segle d'or de la literatura castellana, en lo qual l'exquisitat literària s'agermana sempre com succeeix ab en Calderón de la Barca, ab la depuració dels sentiments més nobles o com succeeix ab en Alarcón, ab la pràctica filosòfica més atinada: no diran, no, lo que diem nosaltres del temps en què s'aplaudien les grandioses, les sublimes creacions d'en Shakespeare, ni dels [temps] en què es contemplava ab atenció religiosa la majestat de les tragèdies d'en Corneille i d'en Racine: no diran sisquera pàries de lo que nosaltres diem de les modernes escoles dramàtiques tant castellana com estrangeres, en les quals, entremig de molta brossa, de quant en quant rellueixen raigs de portentós geni, com si encara visquessen los gegants fundadors d'aquelles escenes i l'ardor de llur inspiració corrés encara en lo giny de novells autors, que, abeurant-se en l'estudi de llurs obres, han sabut seguir-ne llurs petjades, sense ésser servils imitadors, ans bé emmotllant les noves reproduccions als costums i a les necessitats del segle per qui escriuen.

Aquí, trist no és dir-ho, les obres destinades a fer riure són les que més suren, descobrint la frivolitat de llurs autors i la del públic. Si alguna volta els primers s'emprenen lo pensament de fer una obra sèria, han de barrejar-hi a manera d'excitant, perquè el gust general se les empasse, personatges, incidents o es-

cenes indiscrepans i tan impropis com de mal gust. I sort encara que l'obra sèria, l'obra ab pretensions escrita, signifie alguna cosa més que els vistos i revistos incidents d'un festeig desgraciat, que a l'últim, vinga o no vinga bé, acaba ab lo matrimoni. I sort, més sort encara, si es proposa l'autor de l'obra corregir un vici o un defecte, que en faça just desprendre d'alguns actes, ja que no de tots, la moral que tracta d'imbuir, i que no busque la manera d'inculcar-la a l'espectador, mastegant-li llargs parlaments e interminables sermons doctrinals, plens de llocs comuns, de tan sabuts, sols dignes de callar-se.

Que poques són, ai!, les obres en què hi sigui aquella elevació de llenguatge i de conceptes, que, sens estar renyida ab lo realisme, que constitueix lo caràcter propi de la moderna literatura, i en especial de la literatura dramàtica, formen no obstant lo vestit més esplèndid d'una obra literària. En canvi, quin idealisme més fals i més vulgarment vestit no es descobreix en una gran part de les obres dramàtiques catalanes!

I si d'aquest ordre d'idees passem al drama històric, en quines obres hi trobem buidades les moltes i magnífiques glòries del nostre passat que deurien constituir l'orgull de la generació present? A on veiem que s'hajan aplicat a les necessitats modernes los gloriosos exemples de l'antigor? I si l'hermosa Catalunya, per efecte de la dominació política en què jau, des de darrers del segle xv, no té en los anals de l'art dramàtic les fonts ab què altres literatures estan regaladas, per què no compen-sar-nos degudament ab les ventatges que ens ofereix la història de nostra nacionalitat, sobre la no tan gloriosa, no tan legendària, no tan dramàtica d'altres nacionalitats millor representades en l'ordre literari que la nostra?

De qui és culpa, doncs, que el teatre català sia tan pobre, sia tan manco, tan faltat se trobe de caràcter? És culpa de que la nacionalitat catalana no tinga història, de que el poble català no tinga costums, de que la filosofia de l'art tan en voga en les modernes obres, no sia feta pels nostres gustos, per les nostres idees, per les nostres necessitats?

No: això fóra renegar de la nostra terra, renegar de la comarca més avançada de tot Espanya; renegar fóra finalment

dels progressos inaudits que ha fet la literatura catalana en altres gèneros que no són lo dramàtic. Si deguéssim buscar la causa principal d'aquesta falta, potser la trobaríem en lo fatal exclusivisme que sobre el teatre català s'exerceix actualment, en la falta que hi ha de concurrència entre els autors, i en lo forçós retraïment per part de molts e inspirats poetes, als qui la carència de protecció redueix a no emprendre's un treball llarg i difícil que ha de quedar sens recompensa i sens aplauso, sens honra ni profit; i aquest exclusivisme que per una part cega tantes fonts d'inspiració, per altra, amo absolut del públic que acut únicament a les representacions de les obres que ell produeix, i que com hem dit no es recomanen pas per les seves bones calitats, fa que el teatre visca raquític i amanerat i que el mal gust del públic, afalagat a més i millor, acabe de pervertir-se i envenenar-se.

Aquestes reflexions nos inspira el teatre català: estudiï-les qui dega estudiar-les, i mire de canviar-les qui com nosaltres sia zelós del bon nom i de la prosperitat de la literatura de nostra estimada terra.

Àngel GUIMERÀ,²⁸⁸ «A on deu anar la literatura catalana?», *La Renaxensa*, 31-I-1874, p. 29-30.

Si, després de girar los ulls enrere i fer-nos càrrec del grau de postració i olvit a què eren entregades les catalanes lletres, parem esment avui dia en sa preponderància i robustesa, nos convencerem de que no tota la generació actual creix emmol·lida, i que encara, dant temps al temps, serà un fet lo complet desvetllament de la Pàtria.

Allà aon hi ha hagut prou força de voluntat i prou saviesa per a aixecar, d'entremig dels obstacles sens nombre que els odís

288. Àngel Guimerà i Jorge (Santa Cruz de Tenerife, 1845-Barcelona, 1924). Poeta, i potser l'autor més important del teatre català i el de projecció internacional més àmplia. Es va donar a conèixer en el món de les lletres com a poeta, i va reunir els seus poemes en dos volums –*Poesies* (1886) i *Segon llibre de poesies* (1920)–, però el prestigi i l'acceptació generals els va aconseguir com a dramaturg. Orientat per Josep Yxart, Guimerà s'inicia com a autor teatral amb obres d'inspiració clarament romàntica, i així, en una primera etapa, escriu i estrena un seguit de tragèdies d'ambientació històrica, influïdes pel teatre de Victor Hugo i el de Shakespeare, en les quals presenta uns personatges molt ben definits, d'una gran força escènica: *Galla Plàcidia* (1879), *Judith de Welp* (1883), *Mar i cel* (1888) i altres. A partir del 1890, opta per un teatre en prosa, amb personatges extrets de la vida contemporània, i que intenta presentar, en una síntesi de romanticisme i realisme, els conflictes de l'època, als quals dona una dimensió mítica transcendent. Ho fa amb drames com *Maria Rosa* (1894), *La festa del blat* (1896), *La filla del mar* (1900) i, sobretot, *Terra baixa* (1897), la seva obra més coneguda. A partir dels primers anys del segle xx busca nous camins, que l'acostin a la sensibilitat modernista, potser empès pel retorn al vers que s'observa a França (Edmond Rostand) i a Espanya (Eduardo Marquina) –*La santa espina* (1907), *La reina vella* (1908), *La reina jove* (1911)– o a un realisme convencional d'acceptació social molt àmplia, influït per Echegaray, Henri Becque i Marco Praga –*Arran de terra* (1901), *La Miralta* (1905), *L'Eloi* (1906). Altrament, en *L'aranya* (1906) prova de construir un drama naturalista amb un resultat estimable. Després de sis anys sense estrenar (1911-1917), Guimerà torna als escenaris amb unes obres en les quals recupera temes de joventut –*Jesús que torna* (1917), *Indíbil i Mandoni* (1917)– o intenta de sotmetre a crítica els cos-

i l'envenja arreu escamparen, una literatura tan florida i esplèndida com ja la nostra es manifesta, de segur s'hi ha de trobar més saba sanitària, més amor a la terra, si es vol, que tot inconscient estiga prompte a donar vida i força a la idea que com a llavor una mà experimentada vulla escampar en ella. I dat que es aixís, nos preguntem nosaltres: qui, si no les lletres, poden ésser eixa mà benefactora que guïï a Catalunya pel camí de sa perduda felicitat i grandesa? D'aon, si no de la llengua pàtria, poden eixir aquelles divinals paraules, aquell *alça't Llätzer* que, deixondint los cors, faci esclatar pertot l'esperit de la terra, lo sant esperit que ja al començ de la centúria al trepig del Cèsar francès va adreçar-se amenaçant de les corcades tombes de nostres avis?

La literatura catalana, estimada com ha tornat a ésser per tothom, des dels Pirineus i veïnes illes fins més enllà de l'Ebre; tractada ab tot lo respecte i consideració a què son mèrit l'ha feta digna per sa germana i hoste de casa nostra, la parla de Castella; no sentint ja el pes de les cadenes que en altres dies tant l'afeixugaven, disposa d'un camp immens ben assaonat i verge encara on encarnar enlairades i nobles idees que ens regenerin i ens dignifiquin. Mes per a açò és indispensable que l'amor a la Pàtria, que el sant amor a Catalunya, manifestant-se en nosaltres més poderós que les passions vils i mesquines, filles d'un mal entès orgull, que perden sempre les causes més justes, uneixi totes les voluntats fent treballar ab igual propòsit a tots aquells que donen vida i honra a nostra literatura.

tums contemporanis –*Alta banca* (1921). Guimerà també va ser un dels fundadors de *La Jove Catalunya* (1870) i del periòdic *La Renaixença* (1871), que va dirigir des del 1874, i es va convertir des dels anys noranta del segle XIX fins a la mort en un dels símbols del patriotisme català. Sobre A. GUIMERÀ, v. especialment XAVIER FÀBREGAS, *Àngel Guimerà. Les dimensions d'un mite*. Barcelona: Edicions 62, 1971; *Àngel Guimerà (1845-1924)*. Nadala de la Fundació Carulla-Font Barcelona, 1974; Dossier «Presència d'Àngel Guimerà», *Serra d'Or*, XVI, 180, 1974. XAVIER FÀBREGAS, «Àngel Guimerà i el teatre del seu temps», en RIQUER; COMAS; MOLAS, *Història de la literatura catalana*, 7, p. 543-604; RAMON BACARDIT, «Àngel Guimerà i la tragèdia», en J. M. DOMINGO; M. M. GIBERT (eds.). *Actes del Colloqui sobre Àngel Guimerà...*, p. 49-65; ENRIC GALLÉN, «Realisme en el teatre de Guimerà», a J. M. DOMINGO; M. M. GIBERT (eds.). *Actes del Colloqui sobre Àngel Guimerà...*, p. 155-172.

Si ab la cooperació de les persones més erudites se lograva formar una acadèmia de la llengua aon les distintes escoles que es manifesten avui tan intransigents en nimietats, que per res atanyen a fonamentals idees, se conformessen, després de discussions sàvies i desapassionades, a tot allò que les raons donessen per més acertat i lògic; si es fomentaven encara més los certàmens literaris, fent acudir a ses festes no sols les classes més escollides de la societat, sinó totes en general, sens eixes distincions sempre ofensives, i en elles, ab les gales i brillantor de la poesia, se traguessin ben de relleu les virtuts cíviques de nostre poble, encaminant-lo per bona via al mateix temps que encoratjant-lo i corretgint-lo; si es posava en mans de la tendra infantesa, ja sia en los estudis, ja fins en la falda de les mares, llibres senzills d'amenitat i fàcil comprensió, de parla i esperit catalanesc, que la preparàs a entrar de ple a la vida per allà on sos passats hi entraren; si s'invocuessin sovint en les taules escèniques les ombres d'aquells reis, pares volguts de sos pobles, d'aquells sants tan agradosos a la humanitat com a Déu, d'aquells nobles i vassalls, menestrals i burgesos que gastaven la vida per la salut de la pàtria; si tot açò es fes, estem més que segurs que l'esperit de Catalunya, pur i rejoenit, enjoiant-se ab les gales que ens porta l'avançament dels segles, trauria ufanosa brotada, tornant-nos encara als dies de prosperitat, d'independència i de glòria.

Quan tot lo que havem apuntat se logri, puig caràcter i medis no ens falten per a lograr-ho; quan Catalunya recobri en son esperit tota la robustesa que ja al cos la indústria li ha donada, podrem dir grat de nostra literatura, podrem dir que ha complert sa missió sobre la terra.

Joan MALUQUER I VILADOT,²⁸⁹ *Teatre català. Estudi històric-crític*. Barcelona: Impremta de «La Renaixença», 1878, p. 45-62 (fragments).

Fins a quin punt convé son foment?

[...]

Passaré a analitzar fins lo punt que li convé a quiscú dels gèneros dramàtics lo seu foment i desenvolho.

En quant al *drama històric*, n'he parlat en la segona part d'aquest treball, demostrant que seria un dels camps d'on ab bon conreu se'n podrien collir fruits més dolços. Lo foment del drama històric verdaderament tal educaria al poble mostrant-li les gestes dels seus avis, aprenent d'aquest modo a tenir com ells un sens igual amor a Catalunya i veient, com son valor mostraven en la lluita o encara lo *Via fora*» no s'era sentit. Allí, en les taules, podrien mostrar-hi les figures d'aquells homes que al temps del mateix Pelayo corregeren a la reconquesta de la nostra pàtria, aquells nou Barons que fundaren la Catalunya d'en Jaume i dels almogàvers, de marins com los Marquets i els Rogers, d'heroïnes com la de Perelada, institucions com les Corts i el Consell de Cent, oradors com en Claris, patriotes com en Casanova i braus com los del Bruc i de Girona.

289. Joan Maluquer i Viladot (Barcelona, 1856-1940). Jurista, polític i escriptor, va fundar el 1930, després de la Dictadura del general Primo de Rivera, el Partit Monàrquic Autonomista, que pretenia agrupar els monàrquics catalanistes. El mateix any va ocupar la presidència de la Diputació Provincial de Barcelona. Però després de les eleccions municipals del 12 d'abril de 1931, derrotades a les urnes les posicions defensades per Maluquer i Viladot, va haver de cedir el poder provincial a Francesc Macià, que va proclamar la República Catalana (14-IV-1931), al mateix temps que es proclamava la Segona República Espanyola. Maluquer i Viladot va ser col·laborador habitual de *La Renaixença*, i també va publicar treballs jurídics importants. A més, és autor, entre altres obres, de l'opuscle *Teatre català* (1878), del drama històric *Lo comte de Pallars* i del llibre de viatges *Records d'un viatge al Senegal* (1928).

També d'aquesta manera, ab lo cultiu del drama històric, sabria el poble a què atindre's respecte a certes personalitats de què sols per los romanços en té notícia. Veuriem allí aquells reis que els privilegis del poble, el més lliure entre tots, ab son punyal trossejaren, tindrien davant les intrigues de Na Joana per a donar lo soli a en Ferran, passant per lo damunt del cos d'en Carles, veuria retratats favorits castellans que goig tenien en nostra esclavitud i els inics reis que lo que havien jurat, per lo botxí ho cremaven.

D'aquesta manera, presentant al poble eixos i altres exemples, s'aniria polint i mostrant-se expert a no ésser l'*anima vilis* de ningú, com fins ara ha estat, puig com diu lo reputat Il·lm. senyor Bisbe d'Orléans, *la història és lo llibre que ab preferència deu estudiar-se*. No falten, no, autors de nota que coneixedors a fondo de la història pàtria podrien conrear aquest gènere tan enlairat en altres teatres, i aixís Déu volent, esperem succeirà.

Entre els dramas del dia, en trobarem una classe que podríem dir *tradicionals*, o sia fundats en la tradició d'un quènto o d'una llegenda, cançó popular, etc., gènere que si ab bon zel fou emprès per en Soler i en Feliu i Codina²⁹⁰ en *La filla del marxant*, no respongué a ses esperances, no passant més que d'un drama de tocs de mestre, però abundós en cops de relumbró.

290. Josep Feliu i Codina (Barcelona, 1845-Madrid, 1897). Escriptor del cercle encapçalat per Frederic Soler, va practicar el periodisme satíric tant a Barcelona com a Madrid, on es va establir el 1872. Abans s'havia donat a conèixer com a dramaturg amb peces breus –*Un mosquit d'arbre* (1866)–, que aniran seguides d'altres que s'aproximaran al drama realista burgès –*Los fadrins externs* (1871), *Lo mestre de munyons* (1878) i, sobretot, *Lo gra de mesc* (1882), que és segurament la seva millor obra. A Madrid va aconseguir una fama notable com a dramaturg en castellà, amb obres entre romàntiques i costumistes –*La Dolores* (1891), que el mestre Tomás Bretón va convertir en òpera (1895); *María del Carmen* (1896)– que van convertir Feliu i Codina en un dels representants més valorats de l'anomenat *teatro regional*, caracteritzat pel fet de presentar personatges considerats representatius de les *regiones* espanyoles. Com a narrador, Feliu i Codina va publicar la novel·la original –*Lo Bruc* (1880)– i diverses adaptacions d'obres dramàtiques de Frederic Soler. En castellà, ell mateix va adaptar *La Dolores* i va publicar el volum de relats *Las badas del mar* (1879), entre altres obres.

En quant al drama tradicional, molt bo podria traure-se'n cultivant-lo un xic, puig a més de tenir a cents los arguments en nostra terra, que cada pedra té una història d'or, la parla catalana s'hi presta i el públic, ja que en les tradicions se fa generalment referència a algun sant o pas relligiós, veuria que de les tradicions dels avis los fills res n'han tocat, sinó al contrari, que les han posat al teatre per a que allí sigui més difícil de que es perdin. Ademés, lo sentiment relligiós, la moralitat, en fi, deu fer-se ressaltar en lo teatre, puig dels bons exemples sempre en queda alguna cosa, ja que fet i fet sols en ell se troba la font de veritable ditxa.

Alguns, si bé pocs, són los drames que d'aquest gènere hi ha en lo teatre, marxant al davant lo d'en Torres,²⁹¹ *La Verge de la Roca*, que si bé es veu aplaudit sempre que es posa en escena, té algunes inverosimilituds, i el pintar massa al viu la romeria lo fa degenerar en algun pas bufo.

D'aquesta classe de drames, repetesc, se'n podria esperar molt i per la mostra es veu igualment que el públic no hi faltaria.

Bonic repertori tenim de *dramas de costums*, mes ab tot, convé fomentar-lo de manera que en ell no hi traspui cap idea política, o en general, de cap mena que pugui ofendre a ningú. Dic això perquè n'hi ha que al pintar les costums dels antics nobles, ho fan ab molt poca reverència, del que si bé no eren los més, era paternal son govern.

Jo sóc lo primer en aplaudir que es ridiculisi i fins que se'ls en digui unes quantes de ben dites a n'aquells senyors dels *mals usos*, que en exprimir la sang de l'arrendatari tenien son mellor plaer, m'agrada que es mostrin les costums depravades d'alguns d'ells, però no puc menys que veure ab pena certs ditxos contra la catalana noblesa, aquella que era la primera en res-

291. Pere Antoni Torres i Jordi (Tarragona, 1843-l'Espluga de Francolí, 1901). Polític liberal progressista que va evolucionar cap al republicanisme, periodista i autor teatral, va publicar i estrenar alguna comèdia i diversos drames – *La Verge de la Roca* (1874), *La llàntia de plata* (1876), *Lo full de paper* (1878).

pondre al toc de la campana; aquella noblesa que preneñt lo partit del poble es féu empresonar a Balaguer; la noblesa catalana que sempre fou digna del seu nom i que entre sos fills contava els Moncades i Centelles. Quina llàstima que la petitesa de partit pugui arribar fins a profanar les cendres de tan ilustres fills de la terra!

Què resultaria si això continués aixís? Que bastaria que s'anunciés una obra de determinat autor per a que deixés d'anar-hi numerós públic i aixís podríem dir que tenim un teatre per a cada color polític, però lo que veritablement tindríem seria una mostra prou dolorosa de nostres misèries, fins al punt d'haver posposat Catalunya als partits que en tots temps han ésset sangoneres infartables a Espanya.

Una cosa dec fer observar i que serà una rèmorra per al foment de nostre teatre. Me refereixo a una qüestió molt delicada, a la moralitat que poden cloure diferents produccions. Abans se veia anar als estrenos de les produccions catalanes numerós concurs de famílies distingides, senyorettes que volien tenir l'orgull de dir que havien assistit [a] la primera representació, però avui això ja no passa per la raó dita, de lo poc moral dels arguments, resultant que a los últims sols hi concorren contades famílies, i les butaques s'omplen solsament per lo jovent catalanista. L'endemà si és cas los periòdics en parlen de certa manera, és quan hi començareu a veure famílies que hi porten ses noies i ab això fan bé.

Lo que convé, doncs, és deixar-se d'exageracions de cap mena, buscant sols en la dramàtica literatura catalana, una nova joia ab que engalardonar-se lo rostre, la dama que un dia fou dels mars senyora.

Altra cosa digna d'esmena trobem en lo teatre català, que aixís pot escaure al drama com a la comèdia i sobre la qual ja hi han dit la seva *revistes i periòdics*. Parlo per la costum de fer sortir pagesos en l'escena.

No ens sap greu veure retratades en les taules les costums foranes, molt al contrari, m'agrada veure quan lluny estan los de les ciutats de respirar una flaire tan pura com la que allí dóna vida, però si al teatre es va per instruir-se agradablement,

i essent en les capitals a on generalment tenen lloc les representacions, és de desitjar que les costums de ciutat s'hi fassin traslluir posant en ridícul lo que s'ho meresca, realsant la virtut, que prou ho necessita, puig molt camp hi ha per a córrer des de la modesta caseta de l'obrer al palau de la marquesa més pretenciosa.

Altra cosa és precís fer notar per a que el teatre no defalleixi; és precís que els autors barrinin un xic per a trobar arguments nous ja que la major part semblen tallats amb un mateix patró. Per això és molt bo estudiar los modelos castellà i italià on hi ha molt que aprendre, i un cop estudiat serà fàcil que la varietat de trama succeeixi a aquestos arguments que pareixen cloure lo teatre a un círcul determinat, i del que no han sabut sortir-se'n, fins alguns que desitjosos de nous llors han escrit en parla de Castella (i als que ab greu acompanyem a passar l'Ebro), puig semblen ses produccions traducció literal del català.

Si bé com abans hem dit poques són les tragèdies catalanes i que l'única escrita espressament per a ésser representada és la d'en Ubach i Vinyeta, *La mà freda*, en quant a drames tràgics contem ab alguns en nostra escena.

Demostrat per los drames fins a quin punt fan sentir a l'espectador ab lo no desmentit argument, de les quantioses llàgrimes que hi derrama el públic, la *tragèdia* no podria menys que prendre-hi peu i aleshores lo teatre català fóra complet.

Aquest buit és senzill d'omplir. Los autors que en los drames tràgics tan bona disposició mostren per lo dit gènere de literatura dramàtica, escollint un bon punt de nostra història o llegint un argument en les fibres del cor, se trobarien de seguit en camí de cultivar la tragèdia de tal modo, que per les mostres d'avui se pot esperançar que s'introdueixi en lo teatre català per allí on altres teatres sols hi han pogut arribar a còpia d'anys o ab la sortida d'un geni que com Shakespeare i Goethe, Alfieri o Corneille, dotés de grans motlles a les generacions futures, facilitant-les lo camí d'arribar a tenir nom en lo concert dels autors tràgics.

Ja que autors i actors se completen espressant l'un lo que és fruit de la concepció de l'altre, sembla que dat cas que la tragè-

dia s'introduís de ple avui en lo teatre, faltarien autors que poguessin sortir ab goig de l'empresa espinosa i quasi bé erma encara de la tragèdia catalana. Això no pot ésser, puig los actors ab que el teatre català conta, són capaços de fer sentir com cap n'hi haja i si bé no tenim un Rossi²⁹² i una Pezzana, no ens en faltarien de prou valia que ab pit se dedicarien a eixa nova branca del teatre català. Ademés des del moment que ens falten tragèdies no cal queixar-se de la falta d'actors.

[...]

En quant a la *comèdia catalana*, hi trobo defectes parescuts als del drama, i particularment los que fan referència a l'exageració de tipos i finals d'acte. Un n'hi ha de capital, importantíssim, que si bé dóna bona collita de picaments de mans a l'autor, dóna petita mostra de lo que pot nostre teatre, deixant a part certs tipos destinats a fer riure.

Lo paper de *graciós* no manca en cap comèdia catalana i, si en poques està en son verdader lloc, en la major part cau en lo ridícul. Per això els autors abans d'escriure una comèdia han de tenir format en sa imaginació un *graciós* que sigui ben tractat, lo que no deixa d'oferir dificultats no tenint cap bon patró, puig des del *gravat* de la primera *gatada* fins a l'empalagós mosso que no sap parlar de res més que de Madrid, que en Baró²⁹³ ens encasquetà en *Lo secret del nunci*, tots han més volgut ab poc estudi un aplauso del públic que vol riure, que no pas una senzilla mostra d'aprovació de les persones que, coneixedores

292. Ernesto Rossi (Livorno, 1827-Pescara, 1896). Un dels actors italians més destacats del segle XIX. Va aconseguir el primer paper important en la seva carrera artística en interpretar el paper de David en *Saül*, d'Alfieri, amb la companyia de Gustavo Modena. Però l'èxit més notable el va obtenir representant el drama romàntic *Paolo e Francesca*, de Silvio Pellico, amb la companyia d'Adelaida Ristori (1855), al costat de la mateixa Ristori i de Tommaso Salvini, amb els quals constitueix la tríada dels actors més destacats del teatre italià del segle XIX. Després va interpretar papers diversos en obres de William Shakespeare.

293. Teodor Baró (Figueras, 1842-Malgrat, 1816). Autor d'una producció abundant de sainets, comèdies i drames costumistes o postromàntics. Entre les seves obres, d'una qualitat molt discutible, podem esmentar *L'estació de la granota* (1897).

del teatre, veuen ab greu com als autors se vicia. Si avui hem tret de les taules aquells ditzos que al principi feien riure, i el públic no parà en sa riälla ab la introducció d'altre gènere de graciós, estudiem i fora, amotllem a la catalana escena los tipos d'en Ramón de la Cruz i Bretón de los Herreros, que el públic aixís també riurà, puig per a entretenir no és precis dir bufonades.

Si en lo teatre català no s'hagués tingut altra mira que fer riure prompte de tan tip haguera anat al clot, però gràcies a Déu lo dia que el públic plorà, quedà ben assaonat i ab arrels fondes per a no desaparèixer mai més.

Parlem ara de la *sarsuela*, és dir, de lo que veritablement és tal, no d'aquelles en què no es respira gust de la terra, filles vergonyants dels *bufos madrilenys*. Fins a quin punt convé el seu foment? No costa molt contestar a n'això; fins que l'*òpera catalana* sigui un fet, ja que la *sarsuela* és la porta per entrar-hi. Per això obtindre és precis que en les *sarsueles* la música sigui de la terra, puig d'est modo sens donar-nos-en compte podrem fer en aquest punt grans progressos. Que nostra música val molt no cal dubtar-ne, i el que cego no vegi en nostres populars cançons quelcom més que quatre tentines per a fer dormir los nins, que es fixi en la distinció que van obtindre coleccionades per en Francesc Pelay Briz, en lo certamen com cap altre gran, en la lluita pacífica de les arts, en l'Exposició Universal de Viena en 1873, puig allí foren distingides ab la medalla de mèrit. Això sol prova que nostra música pròpia, és un gènere a part i el Jurat de Viena la féu sortir de son amagatall, i la considerà com a una escola on molt hi ha que aprendre. A Itàlia s'estudia avui dia la música catalana, a Viena ens demanen per les Biblioteques, exemplars de nostres cançons, i a Suècia mateixa arriben nostres populars tonades.

Si a nostra música se li dóna fora tanta importància, per què no donar-li nosaltres? Com no la fomentem? Seria això fàcil si els compositors deixessin lo prurit d'escriure música estranya i en les *sarsueles* no hi fiquessin, sense com va ni com costa, *americanes* i *polques*, puig d'una d'aquelles recordo que uns segadors van dallant lo blat al compàs d'una *havanera*. Si

això no es feia i les americanes i balls acançanats se tornaven bonics *ball rodó* o *sardanes*, per a no rompre de cop ab l'ó públic, s'aniria avançant cada dia, fins poguer esperarçar no llunyà el jorn en què nostres cançons, la música de nostres balls propis, les populars tonades, etc., se veiessin ab l'aussili de l'òpera catalana escoltades en totes parts del món.

De lo dit fins aquí, resulta que convé lo foment de nostre teatre per a lo foment de nostra hermosa parla ja que ell ha sigut un dels principals i mellors medis de què la llengua catalana s'ha valgut per a donar-se a conèixer, puig pot dir-se ben alt que *el teatre català és la prova més plena del nostre renaixement literari*.

Josep YXART, *Obres Catalanes*. Barcelona: Tip. «L'Avenç», 1895 p. 320-330 (fragment).

Fins a quin punt convé son foment

Convé el foment del teatre català?

Si assisteix a autors i públic, a uns lo dret de dar a llurs creacions la forma que considerin més pròpia i corresponent a llur geni, valent-se de la llengua ab què han sigut concebudes, i a l'altre el d'aplaudir-los i animar-los a continuar per aquest camí, la pregunta indicada sols pot tenir una contestació, i aquesta ha d'ésser afirmativa. No creiem possible posposar la qüestió del dret a la qüestió de la conveniència. Sent aquell innegable, aquesta ho serà també, ja que mai és convenient, per la contra, cohibir ab violència i artifici una manifestació llegítima de l'ingeni d'un poble.

Discutir, además, tal qüestió, seria en últim terme tractar d'una altra anàloga: convé lo foment de la literatura catalana? Lo teatre és una part importantíssima d'ella, tan important que lo que és digués de la part deuria aplicar-se al tot; perquè tampoc sabem comprendre que pugua sentar-se que, convenint lo foment de la llengua en lo llibre, no convinga en l'escena. Ara bé: la literatura no dramàtica catalana ha adquirit carta de naturalesa que ja ningú posa en dubte: és admirada, judicada, a Espanya i fora d'ella, com totes les literatures contemporànies. Negar, doncs, al teatre català iguals consideracions que a la literatura de què forma part, i a qual esplendor tan poderosament contribueix, seria absurda solució inexplicable, sobre la que no és possible detenir-se.

Però, quins són els medis més encertats per a lograr un dia que l'obra començada arribi al seu més alt grau de perfecció? Los que s'ocorren corresponen a dugues esferes distintes: medis pràctics, positius, immediats; medis d'un ordre superior, reformes, innovacions literàries, en la concepció i execució del drama.

Confessem ab franquesa que difícil nos fóra discórreŕ llargament sobre els primers, faltats com estem d'una exacta idea de la realitat de les coses. Ella mateixa ha d'anar oferint-los ab lo temps, així ab los majors progressos que faci la literatura catalana, l'augment dels seus adeptes i de la concurrència que assisteix a les representacions, com ab la formació de noves companyies i noves empreses teatrals, que són de necessitat imprescindible si no es vol veure morir lo teatre en l'estancament i la rutina. Però tan lleugera indicació no és ni resum de lo que sens dubte deuria fer-se. Deixem, doncs, en blanc aquesta part, per a ocupar-nos dels segons medis, de les reformes i innovacions desitjables en la literària.

Lo pervindre del teatre català, com lo pervindre del renaixement en conjunt, se presenta a una llum diversa, segons lo punt de vista en què l'observador se coloca. Pot ser considerat, i és considerat, de dugues maneres perfectament distintes, que vénen a establir una marcada divisió entre els seus cultivadors entusiastes. Lo renaixement és, per uns, una restauració; per altres, un despertar a la vida moderna. Per uns ve a continuar, a restaurar (repetim la paraula, ja que és la més pròpia) tot lo genuí i distint que van esborrar la pols dels sigles i l'acció d'una nova llum; per altres ve simplement a oferir-los un medi natiu de manifestació de la vida intellectual, siguen ses personals tendències les que es vulguen. Arts, literatura, ciències, tot obeeix a les dugues corrents indicades: o busquen sa genealogia en lo passat, com busca lo descendent de nobles sos antics pergamins i son escut per a enlluernar ab la claror de son llinatge, o mostren sols lo segell de la pàtria com marca de procedència ab què s'honren, mes no característica i distintiva. En uns lo moviment iniciat pren un caràcter de conservació de l'esperit provincial i de reacció envers ell; en altres s'inclina al cosmopolitisme, poc definit encara, que va invadint les nacions modernes. Un exemple concreta el fet: l'ús de la llengua. Mentre los uns pretenen posar de nou en circulació los seus mots purs i arcaics, los altres se valen de la llengua tal com la troben, tal com brolla del seu pensament: usen d'ella com d'un medi innat i propi, posant-lo al servei de ses idees sens distinció.

Les dugues tendències, enfront del pervindre del teatre, han de considerar-lo ab distint criteri. Pels primers, son objecte i son fi serà la continuació de lo que en part s'ha fet fins ara: manifestació estètica de l'aspecte característic del nostre poble, gènere provincial que no admet altres drames que l'històric i el de costums de la terra, ni altres classes que la pagesa i la menestrala, ni altres manifestacions del sentiment que les examinades en los anteriors capítols; pels segons son objecte i son fi serà més vast i més complert: lo fi i objecte del teatre contemporani tal com és comprèn en les nacions modernes, realisats en la llengua que ha ofert al poeta la cançó de la mare prop son bressol d'infància, realisats ab la forma espontània de la inspiració gènua, ab los materials de l'observació immediata.

Si considerem la marxa del teatre, prenent per punt de partida aquest segon concepte, lo camí que resta a recórrer se perd en la boirina de la distància. És tan vast, que quasi pot assegurar-se que enlloc podran trobar-ne d'altre tan ample i grandíós. Aquí la tragèdia comença; aquí el drama social contemporani, lo drama de la classe mitja, està per fer; aquí los assumptos moderns, los verdadera i poderosament dramàtics, perquè responen a les nostres idees, perquè proposen els problemes de palpitant interès, perquè interpreten los nostres sentiments, no han sigut encara tractats, si s'obliden ara les excepcions poc nombroses; aquí una sèrie de caràcters espera *entre bastidors* lo moment de sortir a les taules; aquí lo primorós estudi de les passions s'ha descuidat; aquí comptem tan sols vint anys de literatura dramàtica i podem considerar tentatives la meitat de les obres representades.

Fins a quin punt considerem realisable tal empresa ho anem a dir, ocupant-nos d'alguns de sos detalls.

La tragèdia! Alguns no consideren propi del nostre temps ni de les nostres idees aquest gènere si, mantenit-se en aquella esfera de pompa i gravetat esculpturals que ja s'ha convingut en anomenar clàssiques, vol diferenciar-se dels drames contemporanis, en los que els elements tràgics apareixen més d'una vegada, ja predominants, ja desenrotllant-se ràpida i sobtadament en les últimes escenes. No estem conformes ni ab tals

divisions ni ab tals exclusivismes. Nosaltres creiem que la nostra època ho admet tot, absolutament tot. Precisament aquesta qüestió és una de les que formen sa aurèola de glòria. Fixant-nos ara sols en lo gust artístic i literari dels nostres dies, qui no veu en ell dominar cert eclecticisme, certa aspiració grandiosa a descobrir en tots los antics gèneros que classificaren i encasillaren les escoles, son aspecte admirable i digne d'admiració, la part de veritat i bellesa que contenen? Felixment una sola condició es demana ja a l'obra artística: que siga sentida, que siga inspirada, que correspongui, com lo fruit a l'arbre, a la saba espontània i bullidora del geni creador. Si és tal; si s'esmalta ab los vius colors d'aquella llum intensa que irradia el cel de la naturalesa, no l'emboirada llum de l'hivernacle; si té en son sabor la grata aspror d'una maduresa espontània; si porta en ses entranyes lo foc suau de la secreta i lliure creació; què importa el nom del fruit, què importa que la moda el rebutgi un dia?

La tragèdia, doncs, és acceptable i digna d'ésser admirada, quan, no sent filla d'una freda i preconcebuda imitació, respon als sentiments peculiars del poeta, a sa concepció excepcional i fogosa que abarca los contorns esculturals i grandiosos del pensament, del caràcter, de la passió humana, i no sap percibir ses nimietats. En tal concepte, lluny d'oposar-li un veto prohibitiu, li concedim un lloc en aquest quadro ideal del pervenir del teatre català. El nostre caràcter sent i admira ab peculiar inclinació l'esforç gegantesc, imponent i serè que distingeix als hèroes tràgics; la nostra poesia, robusta, gràfica, comparable a un cisell que esculpeix, ans que a un pinzell que pinta i matisa, trobaria en la tragèdia un gran esplai; lo mateix arcaisme poètic del llenguatge harmonisa molt més ab ella que ab los demés gèneros; i, per fi, si no tot deu ser literatura en lo teatre, bo és també respirar en l'escena l'atmosfera pura i delitosa de l'ideal literari, d'una representació en tots conceptes superior a la realitat que ens envolta, d'una representació en la que tot a la vegada siga poesia i sublimitat, i a la que arrebatí l'últim reflexo de lo ordinari, l'harmonia quasi musical d'una versificació perfecta.

No desconeixem que dos obstacles principalíssims s'oposen a semblant tentativa: la falta d'actors i la prevenció d'un públic en qui des del principi se fomentà, ab la paròdia, l'aversió a la majestat i a la pompa. Fàcil seria de remoure lo segon obstacle si desaparegués lo primer, ab ensajos repetits com los que s'han fet ab *Les esposalles de la morta*,²⁹⁴ que sols alenten l'esperança de que nous autors seguiran l'exemple iniciat.

De la introducció del drama modern podria esperar-se una era completa, nova, original. Ab ella van unides tres modificacions radicalíssimes: l'estudi detingut dels sentiments coetanis i la vida moderna, l'aparició de la classe mitja en les taules i l'ús, en alguns casos, de la prosa. Ab ella van unides, ademés, les més importants qüestions que promou lo teatre en els nostres dies.

Passar, de lo ridícul, trivial i les preocupacions casolanes, a fuetejar los vicis de les classes enteres, a fer l'anatomia detallada del cor ab lo desprietat escarpell de la crítica moderna, és obra temptadora i vasta. Quina nova i rica varietat d'assumptos i caràcters portaria an el teatre la nostra classe mitja! Quin ric arsenal interessantíssim de lluites, conflictes, preocupacions socials, ridícoles modes, tristos misteris, ambicions insaciabls, commovedores situacions, en aquesta classe desgraciada en què sembla condensar-se tota l'amargor i defalliments i dubtes d'avui, enterbolit per ella el raig d'esperança del demà! Quantes formes, quants imperceptibles traços, que fesomies distintes ha pres en ella l'ànima humana, des de la més mesquina fins a la més elevada i noble! En les nostres ciutats son estat present se presta del tot a ser estudiat i reflectit en l'obra dramàtica i dintre de tots los gèneros; admet la patètica pintura, tempta l'ingeni càustic de l'humorista, i la lleugera, còmica i amable carícia del jovial i festiu.

En general, dos perills s'ofereixen al gènere. És lo primer la pretenció de transcendència filosòfica que arrebatada a l'obra artística sa més bella qualitat, la frescor, que condueix avui per tot, an el teatre i a la novela, per un camí que, si es perllonga,

294. Referència a la tragèdia (1876) de Víctor Balaguer (Barcelona, 1824-Madrid, 1901).

motivarà una reacció: lo pensador va ofegant a l'artista, i lo concepte abstracte desllustra la imatge, convertint l'art en càtedra de moral i filosofia pedantesca. Altre perill: l'oblit de les verdaderes condicions del teatre, qual influència sobre les costums va considerant-se nula, concedint-li sols certa influència, no decisiva tampoc, sobre els sentiments, ja que desperta en alguns, d'una manera momentània, los que tal volta no pot exercitar en la realitat.

Però a semblant obstacle que presenta el gènere a tot arreu, n'uneix alguns altres lo teatre català. Si el pensament fonamental de l'obra revestís una tendència massa generalisadora, si tant s'apartés del nostre caràcter i costums, acceptable, per nosaltres, com tota concepció noble de l'ingeni, creiem poder assegurar que no ho seria igualment en lo teatre. Que no ha d'oblidar-se tampoc, fins dintre del punt de vista en què ens hem colocat, que la literatura provincial no té raó de ser si no conserva en lo fons part de lo propi, part de lo que ens distingeix, part de lo que obliga a sentir i comprendre lo modern, sens deixar de ser modern, d'un modo peculiar a nosaltres. Quan en algun de sos aspectes, doncs, l'obra dramàtica no es concreta a la nostra realitat, sinó que l'oblida per complet, se fa incomprendible que adopti una llengua reduïda a comarques determinades i no altres més generals i conegudes. I com semblant gènere per força ha d'inclinar-se més a lo general, a lo d'aplicació a tots los països i a tota la classe mitja d'Europa, alguns obstacles presenta mantenir-se en aquell terme mig desitjat i que prescriuen les circumstàncies especialíssimes del nostre teatre.

La llengua de tals composicions ofereix, además, dificultats que no sempre han sigut vençudes en les que fins avui hem vist representades. Què és el nostre llenguatge familiar? Un caos indefinible d'oposadíssims elements que la costum admet sense estranyesa, que l'hàbit colora i completa, dant-li son valor de convenció, perfeccionant-lo mentalment ab la intel·ligència mútua. Mes, com transportar-lo al teatre sense un esforç visible i penosíssim que encadena a l'autor, que estén sobre l'obra una marcada tinta de vulgarisme en los que pretenen escriure ab

naturalitat, i d'insoporable afectació en los que aspiren a la pulcritud? Parlaran en les taules los personatges com parlen en la vida ordinària, sense esporgar d'impureses i frases fetes i rebudes lo llenguatge usual? Se lograrà color, justesa, energia, en certs casos, com ja hem dit abans d'ara; però, en altres, lo que serà acceptable en la comèdia se farà antiestètic en lo drama, ja per associar en l'enteniment de l'espectador idees trivials, ja per no ser ràpidament comprensible a tothom ab la mateixa precisió ab què el poeta haurà cregut transmetre lo concepte.

Sens dubte podrà objectar-se que el mateix efecte deuria fer lo drama contemporani en altres llengües an els espectadors que la parlen normalment. No ho neguem del tot. En últim resultat l'objecció vindria a provar que l'ús del llenguatge comú presenta en altres teatres los mateixos inconvenients que en lo nostre, que no és, per cert, resoldre la qüestió. Però, a part de tal negativa, enlloc lo llenguatge comú se troba a tal distància del literari com entre nosaltres, sobretot en les ciutats; enlloc presenta tals dificultats adaptar-lo a l'obra literària, a no essent que l'autor s'entregui resoltament a abandonar tota classe d'es-crúpols, en qual cas és fàcil li succeixi que no tothom dongui el mateix valor a ses paraules. Per a evitar semblant obstacle se parlarà en les taules ab més pureza i precisió? Allavors se cau en un altre extrem, extrem que fa admissible el drama de pagès o d'èpoques anteriors a la nostra, perquè és fàcil suposar que tal és son llenguatge, del que no en tenim un record immediat, però que seria algunes vegades risible en boca de personatges de dia i de la mateixa classe culta que és a la vegada espectadora de la representació. L'ús de la prosa, que considerem la forma més pròpia del drama modern, lluny de facilitar tal llenguatge, lo dificulta més i més, fiant tota la bellesa de la dicció a sí mateixa, sense la compassiva i socorreguda harmonia del vers, sense la galanura de les trasposicions, los adjectius llam-pants i les dislocacions imperceptibles de la rigorosa construcció gramatical.

Tals són los obstacles que hi ha que vèncer en el nostre teatre per a la introducció d'un gènere del que tant podria esperar-se per altra part. Davant d'ells no hem vacilat, per això, en

colocar-lo també, com la tragèdia, en la nostra última i breu apuntació, fixant-nos en son revers, en son aspecte favorable. D'ell poden esperar-se totes les reformes desitjades i quasi imprescindibles per a la marxa progressiva de la nostra literatura dramàtica; reformes que passarien als altres gèneros fins aquí cultivats, i que, lluny de desterrar, deuen seguir sa via per a que el nostre teatre pugui dir-se complert. Lo drama modern introduiria en l'acció més sobrietat, més claretat, la simplicitat ansiada, atraient l'ingeni dels autors d'una manera directa sobre els caràcters i les situacions, abans que sobre els accidents de fet. Desterraria el lirisme i el conceptisme, tan inverossímils com insuportables en l'actualitat, comunicant al diàleg la concisió i la rapidesa, substituint als epigrames i relacions picaresques les sortides agudíssimes de la cultura social, xispejants, variades i còmiques, i als llargs parlaments poètics l'expressió calorosa i brillant de la passió humana, aquella eloquència naturalíssima del cor, més rica en poesia que les poesies. Inclinarà la inspiració dramàtica an una idealisació de tipus i sentiments de la que ens va apartant l'abús del naturalisme, quan acostuma a l'ingeni a fiar tot lo treball a l'observació i apoca l'ànima, temerosa de lo convencional, confonent lo convencional ab lo extraordinari, lo vehement, lo patètic, lo noble i lo pur, que serà i ha sigut sempre la soberana esfera de les arts.

En aquest últim concepte molt resta per a fer encara fins ab lo que els principals autors han realisat. Quan predominin en el nostre teatre, ab més freqüència, les altes i vigoroses concepcions que, sense apartar-nos de la terra, la fan oblidar; quan la nostra societat en pes s'hi vegi i reconegui en la còpia; quan lo poble en massa saludi al geni que li infundeix nova vida i és causa de nova glòria; quan, regnant la delicadesa i la cultura, no es creguin necessaris per a lograr lo color local ínfims detalls d'ínfimes classes, llavors el nostre teatre s'alçarà al nivell dels primers d'Europa.

Març de 1879

Antoni CARETA I VIDAL,²⁹⁵ «Lleugeres consideracions sobre el teatre català», *Lo Gay Saber*, any II, núm. VII i VIII, 1-IV-1879 i 15-IV-1879, p. 93-95 i 105-107 (fragments).

I

S'ha dit que el teatre és l'escola dels costums, i aquesta opinió ha fet tanta fortuna que ja passa com moneda corrent; mes nosaltres no podem convenir-hi pas de cap manera. A nostre juí, lo teatre casi sempre és lo mirall on se reflecta, encara que no s'hi retrate, la societat; volem dir que encara que en les representacions se tracte d'èpoques passades, es donga la preferència al decorat, als trajos, a la maquinària –en una paraula, a l'espectacle–, o que (per fer riure, o per excés de sentimentalisme) se capgire la veritat absoluta o relativa en perjudici del bon gust, sia com sia, l'home observador vindrà a deduir de les manifestacions escèniques los graus de cultura, moralitat, sentiment estètic, impresionabilitat, és a dir lo jaient, si no d'aquell poble, d'aquella generació del mateix.

Açò per si sol ja fa aquesta institució prou important, i, com nosaltres creiem que segons la direcció que se li donàs sos efectes podrien ésser de major transcendència, nos permetrem fer algunes consideracions respecte del teatre català, d'aquest teatre que, per més que tinga alguns precedents en èpoques distintes, és un teatre modern, i ja gloriós nascut a l'escalf de nostra renaixença.

[...]

295. Antoni Careta i Vidal (Gràcia, 1843-Barcelona, 1824). Poeta, narrador i autor teatral, va ser un col·laborador actiu de Francesc Pelagi Briz. Com a dramaturg, les seves peces més afortunades són, segurament, els sainets *Les bones festes* (1898) i *La banda del regidor*. Va publicar un *Diccionari de barbarismes* (1901), representatiu de l'interès –i de la mena d'interès– d'un sector dels escriptors de la Renaixença per la propietat de la llengua. Sobre A. Careta i Vidal, v. E. CASSANY, «El quadre...», en RIQUER; COMAS; MOLAS, *Historia de la literatura catalana*, 7, p. 365-410.

Vingué una època de crissis en què l'esperit català semblava que agonitzés: arribà la baixesa de sentiments fins al punt de que, en algunes cases opulentes i en altres que no ho eren i volien semblar-ho, no es parlava en família ni en societat sinó la llengua castellana... Misèria, apostasia que no podem recordar sens avergonyir-nos!

Mes, de sobte, com l'au fabulosa que renaix de les sues cendres, vingué el despertament literari. I el teatre que s'havia fet? Quasi se n'havia perdut la mena: en Robrenyo²⁹⁶ ni en Renart²⁹⁷ no existien; de les obres del primer, moltes ja eren mancades d'oportunitat, i les d'aquest hauria sigut difícil que trobessen qui les interpretàs prou bé, no essent aquí l'Ibáñez²⁹⁸

296. Josep Robrenyo (Barcelona, cap a 1780-oceà Atlàntic, 1838). Actor, poeta popular --escriu romanços satírics i polítics-- i autor dramàtic molt conegut a la Barcelona dels anys vint i trenta del segle XIX per aquestes tres facetes de la seva activitat. Es va donar a conèixer com a actor professional el 1811 i fins al 1820 va fer papers còmics. Llavors, iniciat el Trienni Constitucional, va començar a estrenar sainets de circumstàncies polítiques molt combatius en la defensa de la causa liberal enfront de l'absolutisme --*La fugida de la regència de la Seu d'Urgell i desgràcies del pare Llibori, Milans a la vila de Pineda*. Després de la caiguda del règim constitucional amb l'entrada dels Cent Mil Fills de Sant Lluís, coneixem malament la vida de Josep Robrenyo. Però amb la mort de Ferran VII i la instauració d'un sistema liberal a Espanya, Robrenyo tornar a fer representar a Barcelona els sainets del període constitucional de 1820-1823 i n'estrena de nous que tenen com a motiu, ara, la defensa del liberalisme davant la insurrecció carlina --*L'hermano Bunyol, Numància de Catalunya o lliure poble de Porrera, El pare Carnot a Guimerà*. Robrenyo també és autor de sainets costumistes, el més reeixit dels quals és, sens dubte, *El sarau de la Patacada*. El 1836 es va embarcar, amb la seva companyia, cap a Amèrica, i després de passar-hi dos anys, mor en un naufragi, prop de Cuba, en el viatge de tornada. Sovint, la crítica ha considerat Josep Robrenyo un dels predecessors del teatre català modern.

297. Francesc Renart i Arús (Sarrià, 1783-Barcelona, 1853). Arquitecte i urbanista notable, va escriure sainets, sovint bilingües, que són un precedent clar de la comèdia de costums burgesa a Catalunya. En cal destacar *Les bodes canviades o la Laieta de Sant Just* (1819 i 1822) i *La casa de dispeses o la calúmnia descoberta* (1833).

298. Miquel Ibáñez (?-?). Actor de renom durant el segon terç del segle XIX, va actuar al llarg d'anys al teatre Principal. Francesc Renart li va dedicar *La casa de dispeses...*

que era fill d'elles i de sa època. Llavors apareixia en Manel Angelon²⁹⁹ ab lo drama *La Verge de les Mercès*, en Francisco de Sales Vidal³⁰⁰ ab *Una noia com un sol* i altres peces, n'Eduard Vidal ab obres del mateix genre. En Frederic Soler, amagant-se ab un pseudònim, cridava l'atenció ab ses paròdies que ell mateix anomenava *gatadas* i que revelaven ja quelcom de les grans disposicions de son autor, i en Damas Calvet donava a llum *La campana de la unió*.

Lo teatre català ja començava a tenir vida. *Tal hi va que no s'ho creu* i altres produccions d'E. Vidal, les *gatades* d'en Soler i dues o tres peces d'en Camprodon³⁰¹ eren repetides. Mes les tentatives dramàtiques que fins llavors se feren, a pesar de ses qualitats literàries, no varen tindre pas molt èxit, a causa, sens dubte de ses condicions escèniques. *Tal faràs, tal trobaràs* obrí una nova via. Ab esta obra d'en E. Vidal, lo públic avesat a riure veient representar en català aprengué de sentir-hi i plorar-hi;

299. Manuel Angelon i Broquetas (Lleida, 1831-Barcelona, 1889). Autor de novel·les històriques i fulletonesques i de diverses obres dramàtiques en castellà, va escriure i estrenar el primer drama romàntic i històric en català: *La Verge de les Mercès* (1856). També és autor, en català, d'alguna comèdia costumista i d'unes quantes sarsueles –*Setze jutges* (1858) va tenir molt d'èxit en el seu temps.

300. Francesc de Sales Vidal i Torrent (Vilanova i la Geltrú, 1819-1878). Autor dramàtic que es va iniciar en el món del teatre estrenant comèdies en castellà –*La marquesa de Javalquinto*–, però que, després, va conrear sobretot la comèdia costumista en català, amb peces que destaquen per l'ús d'una llengua popular, genuïna i directa –*Una noia com un sol* (1859), *Els de fora i els de dins* (1865).

301. Francesc Camprodon (Vic, 1816-l'Havana, 1870). Poeta, narrador i autor dramàtic, va obtenir un gran èxit de públic amb dos melodrames: *Flor de un día* (1851) i *Espinas de una flor* (1852) –continuació del primer. Aquest mateix èxit va provocar que Frederic Soler, *Pitarra*, escrivís ¡*Ous del dia!* com a paròdia de *Flor de un día* (1864) i que Manuel Angelon publicués una versió novel·lada d'aquest melodrama (1862). També és autor d'algun altre melodrama, i de diversos llibrets de sarsueles i operetes, entre els quals destaquen els de *Los diamantes de la corona* (1854) i *Marina* (1855). Igualment, va publicar *Emociones* (1850), un volum de poesia en castellà. En català, és autor d'uns quants poemes, sovint de circumstàncies, i sobretot de dos bons sainets costumistes: *La Teta gallinaire* (1865) i *La tornada d'en Titó* (1867).

després va vindre *Les joies de la Roser*, d'en Soler; darrere d'aquestes una munió d'altres... Ja s'havia donat un gran pas, lo teatre català ja tenia una vida respectable.

De llavors ençà, esta ha crescut molt i molt, com que es pot ben dir que s'ha manifestat, de més o de menys, en tots los genres, i algun d'ells s'ha portat a l'extrem de l'abús: la paròdia tingué sa època de privança; mes, qui havia de dir-nos que després fins veuríem la monstrositat de la paròdia de la paròdia.

Lo teatre castellà té la *zarzuela*, i avui aquí just es compta ab algunes dotzenes d'obres consemblants. A naltres nos dol de debò que aixís sia, puix sempre havem considerat lo genre com cosa de mal gust i oposada al bon sentit. Sia dit açò ab perdó dels aimants de la música, art que no pot menys de cativar-nos i no voldríem mai veure substituït sinó dignificat. Per què nostres compositors no ensegen ses forces en treballs de veres? Per què no escometen l'empresa de l'òpera catalana, i ab açò farien un servei immens a l'art que conreen i omplirien un buit en nostre teatre?

Mes deixant a part les composicions musicals, concretant-nos a les purament de recitació, tenim una veritable riquesa: en genres hi figuren des del monòleg i el sainete a la veritable comèdia de costums, des del drama de senzills afectes al de grans passions, a l'històric i a la tragèdia: en punt a qualitat, per ara direm que si no és tot or fi, bon xic hi ha digne d'enveja: i si es tracta de quantitat, nostre bon amic en Carles Pirozzini posseeix més de quatre centes obres.

III

A principis de l'actual centúria, Barcelona no comptava més que ab un teatre, que és lo anomenat de Santa Creu, propietat de l'Hospital. Aquest establiment que tenia el privilegi en lo tocant a espectacles escènics, sols tolerava un teatret d'aficionats que hi havia darrere del Palau Reial, ab lo ben entès que no podia donar funció sens lo beneplàcit de la Junta. Com se veu, doncs, l'art de l'escena se movia llavors dins un cercle ben reduït.

Si an açò hi afegim la preocupació social que llavors encara regnava respecte dels comedians, i considerem lo caràcter

català gelós fins al fanatisme, no sols de sa honra, sinó també de son nom; si considerem la dificultat d'expressar-se en una llengua que no és la pròpia i que, com succeïa llavors, no s'estudia ab gaire perfecció, tindrem de creure forçosament que Catalunya no podia donar molts artistes a l'escena.

Tal succeïa, en efecte: casi tots los actors eren de fora el Principat, i no sols açò, sinó també sa condició artística, los separava enterament de lo demás de la societat. Fins en l'ordre espiritual se diferenciaven, puix tots eren parroquians de l'església de Santa Mònica.

Emperò de mica en mica s'anava fent una revolució en les idees. Alguns joves, fins de l'estament jornalero, s'aplegaven en cases particulars, i ab los pocs recursos que tenien i comptant ab la indulgència d'un auditori senzill, s'arriscaven a fer alguna de les obres que obtenien més favor del públic. L'afició d'executants i oients creixia, lo que no podia menys d'ocasionar que algun d'aquells comencés a relacionar-se ab gent de la carrera i acabés prenent com a tal lo que en un principi era sols passatemps i diversió. Més tard, darrere d'una forta sotragada política, nasqué lo que arribà a ésser gran teatre del *Liceo*.

Llavors se manifestà en tota sa plenitud un contrasentit que naltres mai nos hem sabut explicar satisfactòriament: al costat de certa cosa que trascendia a materialista, com l'oït a les ordres monàstiques i a l'aristocràcia, és dir, a la tradició religiosa i social més o menys canviada, prengué increment lo que anomenaren romanticisme.

[...]

L'escena era el lloc més a propòsit per a conmourre ab desafiaments, llàgrimes, metzines i punyals, i l'afició del públic creixia; se feren necessaris los teatres i se n'establiren de més o menys importants: recordem, entre els que ja no existeixen, los noms de *Calderón* (després *Oriente*), *Apolo*, *Ateneo*, *Triunfo* i *Tirso*, fundats en distintes èpoques de llavors ençà, que, si bé algun d'ells, com primer l'*Odeón* i després l'*Olimpo*, han sigut públics, en dies de festa especialment, en altres dies s'hi desfogaven, en funcions de convit, molts joves jornaleros o de l'estament menestral, a que naltres nos honram en pertànyer. Llavors (més

que ens sia dolorós tenir-ho de dir), per molta gent, lo català no era un idioma literari, en les escoles ja no s'ensenyava sinó el castellà, i les representacions eren també castellanes. Mes en la nova corrent d'idees, l'art escènic, lluny d'esser deshonrós, ja honrava; i tothom qui es sentí ab forces i vocació s'hi va entregar.

Mentrestant, la nostra resurrecció literària, que iniciaren persones doctes, anava creixent i obrint-se pas en totes les esferes socials. Com una de ses conseqüències i com la més popular de ses manifestacions, nasqué el teatre català, i lo més florit d'aquell jovent artístic va dedicar-se a sa interpretació.

IV

*El vulgo es necio, y pues él paga, es justo
Hablarle en necio para darle gusto.*

Heus aquí com, en dos versos, Lope de Vega ens diu lo concepte que li mereixia lo comú de la gent, concepte que ha passat a ser casi un axioma.

Considerant al *vulgo* com la part més nombrosa que acut als espectacles d'avui dia, necessàriament té d'influir no poc en l'esperit dels mateixos. Per obtenir bon resultat en lo teatre, res hi ha més senzill que afalagar les passions que dominen, puix l'èxit dependeix bon tros de la impressió del moment, i, com est ram literari pot donar, a més de l'honra, profit, d'aquí ve que molts autors no posen en sac foradat la màxima del poeta castellà, ab lo que no sempre hi guanyen l'art, la bellesa i la moral. És que el gust del públic encara està un xic malmès pel contagi d'altres literatures que segueixen un camí ben distint del que, afortunadament, segueix la nostra.

Aquí la bufoneria ja no té atractiu, i els drames a tall d'Echegaray, si en un principi enlluernaren, ara ja tothom ha vist que sa lluentor era d'oripell; però els efectes de bronja encara priven un xic. Tenim un teatre on hi ha de tot, molt de bo i ab molt sabor de casa; però alguns genres hi són en cantitat insignificant i dormen en l'oblit. Què ho fa?

Lo monòleg tràgic o còmic, l'humil sainete i la comèdia de costums com les de Moratín i Bretón de los Herreros, són de mal rebre per un públic que no està fet a lo senzill i delicat, sinó als grans efectes, al moviment escènic i a l'aparato ab què els avançaments en la maquinària i el mèrit de nostres pintors han revestit lo teatre. Després necessiten una execució acabada: pel monòleg cal un actor que es baste a si mateix, puix de cap altra persona ni de res té ajuda; la comèdia que venim d'esmentar exigeix la coneixença dels diferents estats socials, i sa mateixa senzillesa la fa difícil. Ara, si parlem de la tragèdia, què direm sinó que necessita geni i estudi, però molt estudi?

Comptem, doncs, ab artistes per a interpretar bé tot açò?
Contestarem lo que ens ne sembla.

L'època actual se veu que és de decadència per a alguns teatres. En lo castellà, ja s'apagaren los astres que es deien Máiquez, Latorre³⁰² i Romea.³⁰³ Sols d'Itàlia hem vist eminències com les Sres. Ristori,³⁰⁴ Santoni³⁰⁵; Pezzana i els Srs. Rossi,

302. Carlos Latorre (Toro, 1799-Madrid, 1851). Actor molt famós durant el segon quart del segle XI, especialitzat en la tragèdia. Va sobresortir per les interpretacions de Shakespeare i d'obres d'autors romàntics espanyols -Hartzenbusch, García Gutiérrez, Zorrilla.

303. Julián Romea Yanguas (Aldea de San Juan, 1813-Loeches, 1868). Actor romàntic molt prestigiós en l'escena del segle XIX, caracteritzat per l'elegància i la naturalitat de les interpretacions. Va destacar en obres del Siglo de Oro i en els drames romàntics d'autors espanyols. Va publicar *Ideas generales sobre el arte del teatro* (1858) i *Los héroes en el teatro. Reflexiones sobre la manera de representar la tragedia* (1866).

304. Adelaida Ristori (Cividal, 1821-Torí, 1906). Actriu italiana de gran prestigi en el segle XIX, aconseguit amb unes interpretacions interioritzades, matisades i vibrants i llargues gires per Europa i Amèrica. La seva acceptació a Barcelona va ser tan gran que el Teatro del Circo Barcelonés (1857) va afegir al nom de l'actriu italiana. Es va especialitzar en interpretacions shakerianes, però va destacar, també, en les tragèdies i drames de Racine, Alfieri, Schiller, Pellico, Hugo i Paolo Giacometti, i les comèdies de Goldoni i Paolo Ferrari. Va publicar unes memòries amb el títol de *Ricordi artistici* (1888).

305. Carolina Santoni (Livorno, 1808-Madrid, 1878). Actriu italiana caracteritzada pel profund sentiment amb què interpretava els personatges que

Mayeroni³⁰⁶ i Salvini.³⁰⁷ En lo teatre català veiem lo següent: artistes que uns ratllen a gran altura en certs papers (especialment en lo genre còmic), altres que reciten molt bé, un que altre llu per sa distinció en lo vestir i en les maneres o per son acert en la direcció, concorrent més d'un cop en una sola persona dues o tres d'eixes qualitats. Mes, cal dir-ho, no hi hem vist un sol actor que, per son geni, son estudi i son físic, pogués escometre qualsevol paper; i és que alguns que, per sos anys i ses qualitats, podrien arribar-hi, no fan los possibles. An açò contribueix també molt lo no posar-se a l'altura de sa missió i cert amanerament adquirit en l'escola castellana. Sia dit tot sense voler ofendre a ningú; però és cert que tenim bons actors, mes tots ells són només especialitats.

Ab tot, lo que enclou l'escena, lo que la priva d'eixamplarse més, no comença aquí: té son origen en lo públic que, a voltes, governa despòticament els escriptors que volen èxit i diners i als actors que somnien picaments de mans i bons contractes. Heus aquí com una força moralment xica encadena una força molt i molt més gran.

duia a l'escenari. Es va retirar jove en casar-se amb el marquès Zambecari, però el 1850 va quedar vídua i va retornar al teatre. El 1863 va aconseguir un gran èxit en una gira espanyola. Van ser especialment destacades les interpretacions de *Medea*, de Giovanni Battista Niccolini, i de *Maria Stuarda*, d'Alfieri.

306. Achille Maieroni (Milà, 1824-Bolonya, 1888). Actor italià, fill d'una família d'actors, que va sobresortir per l'amplitud de registres interpretatius, la qual cosa li permetia d'encarnar tant un personatge d'una tragèdia d'Alfieri com un altre d'una comèdia qualsevol. Així i tot, segurament les interpretacions més reeixides les va aconseguir amb personatges de drames romànics. El 1866 va crear amb Fanny Sadowsky una companyia que va destacar per les magnífiques interpretacions d'obres de Goethe i Schiller.

307. Tommaso Salvini (Milà, 1829-Florència, 1915). Actor italià, fill d'actors, que va ser membre de la Compagnia Reale, de Nàpols, i de les de Gustavo Modena i Adelaida Ristori. Encapçalant un companyia pròpia, va fer gires per Europa i Amèrica, on va obtenir grans èxits amb papers tràgics. Va destacar com a intèrpret d'obres de Shakespeare, Voltaire i Alfieri, i de *La morte civile*, de Giacometti –que tant de ressò social va tenir des de l'estrena el 1861 fins a la fi del segle XIX. Salvini va publicar uns interessants *Ricordi, aneddoti ed impressioni* (1895).

Però açò no deu seguir aixís; convé, interessa que els autors ab l'ajuda dels actors treballen per aixecar l'escena i reformar lo gust del públic. Ells han de fer-ho i ningú mes. Com? Ab un veritable amor a lo que professen, l'estudi dels bons models i de les matèries conduents a son fi i l'observació de la naturalesa i de la vida social en totes ses manifestacions.

Molts asseguren que un dels obstacles que s'oposen al progrés de nostra escena és lo exclusivisme d'alguna individualitat dins d'un colisseu. Sens voler entrar en la qüestió, i si fos que el mal existís, direm que en la mà dels perjudicats està el remei, associant-se per a fer representar en qualsevol lloc les obres que ho mereixin. Tal és lo nostre parer; mes si als remeis proposats se'ns objecta ab la teoria del tant per cent, tenim la resposta a punt: tot negoci exigeix son temps, son treball i algun dispendi, i el poeta i l'artista deuen aspirar, sobretot, a un fi més alt que l'interès pecuniari.

Conrad ROURE,³⁰⁸ «Revista dramàtica *Les esposalles de la morta*. Tragèdia en tres actes i en vers, original de D. Víctor Balaguer»,³⁰⁹ *Lo Gay Saber*, 1879, p. 112-114.

Aquesta producció sola donaria renom a D. Víctor Balaguer, si no se l'hagués guanyat ja per obres anteriors. La que ens ocupa és una síntesis del *Romeu i Julieta* de Shakespeare, però feta ab tan bon tacte i ab tantes bel·leses noves i originals que bé es pot dir que *Les esposalles de la morta* és pròpia del senyor Balaguer. Que la idea primitiva no siga original de l'autor català, no fa cap disfavor a aquest. Lo mateix Shakespeare,

308. Conrad Roure (Barcelona, 1841-1928). Col·laborador de Frederic Soler i d'Eduard Vidal i Valenciano en diverses peces i un dels membres principals del grup constituït a l'entorn de Soler. Va escriure comèdies costumistes –*Una noia és per un rei* (1865)– i algun drama històric –*Clarís* (1879). També va publicar *Recuerdos de mi larga vida* (1925-1927), en què traça un panorama ampli, molt atractiu, de la vida política, cultural i teatral barcelonina de les tres últimes dècades del segle XIX i la primera del segle XX. Altrament va fer conegut el pseudònim Pau Bunyegas, sobretot en la premsa satírica, i va tenir una considerable activitat com a periodista en defensa de les idees liberals i federalistes. Sobre C. Roure, v. X. FÀBREGAS, «Frederic Soler...», en RIQUER; COMAS; MOLAS, *Història de la literatura catalana*, 7, p. 291-363.

309. Víctor Balaguer i Cirera (Barcelona, 1824-Madrid, 1901). Escriptor de producció amplíssima que abasta gèneres molt diversos. Com a autor teatral va escriure drames romàntics en castellà que tenen com a protagonistes personatges de la història i la llegenda catalanes –*Vifredo el Velloso* (1848), *Ausiàs March* (1858), *Don Juan de Serrallonga o los bandoleros de las Guillerías* (1858)– i, després va traduir al català algun d'aquests drames –*Don Joan de Serrallonga* (1868)– i hi va escriure directament les obres dramàtiques més notables de la seva producció: *Tragèdies* (1876) i *Noves tragèdies* (1879) –que inclou *Les esposalles de la morta*–, dos volums on va reunir peces tràgiques breus, d'una gran intensitat, que van contribuir decisivament a la creació d'una tragèdia contemporània catalana, i la trilogia *Los Pirineus* (1892), musicada per Felip Pedrell en l'intent de suscitar una òpera nacional. D'altra part, Balaguer, polític liberal progressista, va ser un defensor constant de la vinculació de literatura i política davant el suposat apoliticisme nostàlgic que dominava entre els homes de la Renaixença.

ab tot i esser un geni de primer ordre, prengué de predecessors seus les idees de *Lo rei D. Joan*, *A bon fi no hi ha mal principi*, *Com us agradi*, *Molt soroll per a res*, *Mesura per mesura*, i fins les mellors produccions de l'autor anglès. *Otelo* i *Hamlet* havien sigut ja tractades anteriorment per altres autors. Lo mateix *Romeu i Julieta*, una de les tragèdies mestres d'aquest poeta, té l'argument pres del poema que més de trenta anys abans que ell havia escrit un altre poeta anglès ab lo títol de *La tràgica història de Romeu i Julieta*, i que aquest havia imitat ja d'una novela italiana.

Això, doncs, no vol dir res. Encara que una obra tinga l'argument basat sobre una altra d'anterior, si aquella no és un calc rastrer, sinó que té forma distinta i pensaments nous i noves bel·leses, no la fa desmerèixer cap mica la font a on s'ha anat a cercar. Creiem més; creiem que proposar-se tractar un assumpto que tan bé havia tractat una eminència literària com ho és Shakespeare és posar-se damunt noves dificultats a vèncer, tota vegada que la nova obra recorda aquella escrita anteriorment.

Lo senyor Balaguer pot vanagloriar-se d'haver sortit molt bé de tan dificultosa empresa, i la literatura catalana deu quedar joiosa de contar entre les obres seves *Les esposalles de la morta*. *Romeu i Julieta* no solzament és una de les mellors obres de Shakespeare, sinó que ademés constitueix una especialitat en lo teatre d'aquest autor. Shakespeare buscava sempre el contrast en los protagonistes de les seves tragèdies: al costat de l'ímpetuós Otelo, hi posava la senzilla Desdèmona; lo caràcter tortuós de Hamlet resalta més al costat del caràcter ingènuo d'Ofèlia; la resoluta Lady Macbeth domina i fa obrar com un autòmata el seu espòs irresolut. En *Romeu i Julieta* no s'observa aquesta oposició de caràcters; al revés, entre els dos protagonistes hi ha unitat. Romeu ha nascut per Julieta, aquesta viu per aquell, l'un mort per l'altra. En això es veu clara la idea de Shakespeare a l'escriure aquesta tragèdia; volgué anatematisar los dos bandos de Verona i demostrar que la divisió era tan perjudicial pels Montescos com pels Capuletos. Aixís és que col·locà en l'obra un personatge de cada família de les dugues i els hi fa córrer la mateixa sort.

Aquesta circumstància escatimava a l'autor los efectes que per la diversitat i oposició de caràcters se li oferien en los altres drames seus; però, en canvi, trobà en *Romeu i Julieta* altra mena d'efectes, sortits de la doble simpatia que inspiren los protagonistes. D'aquí que, en nostra pobra opinió, és la tragèdia que ens ocupa la més sentida del dramaturgo anglès.

Lo senyor Balaguer, poeta de sentiment esquisit, no és estrany, doncs, que s'inspirés en aquesta obra per a escriure *Les esposalles de la morta*. Coneixedor l'autor català, com lo que més ho siga, del nostre idioma, mestre en versificar i d'un gust literari exquisit, nos ha donat una obra acabada, plena de versos harmoniosos i nodrida de pensaments brillants. *Les esposalles de la morta* figura en primera ratlla entre les obres del Mestre en Gay Saber.

Aquesta *Tragèdia*, encara que aixís se titula, no està escrita per ésser representada. Forma part de la colecció que el senyor Balaguer n'ha denominat *Tragèdies*, no en lo llenguatge teatral, sinó per a dar a comprendre l'acció tràgica que en aquestes composicions se desenrotlla. *Tragèdies* són, baix aquest aspecte, *Safo* i *La sombra de César*. Encara que siga una composició composta de diàlegs, és tan irrepresentable com les dugues anomenades anteriorment; no té forma apropiada a l'escena. Lo tercer acte se compon d'una sola escena, i els dos primers de quatre o cinc escenes cada un, i aixís és que en la representació són de més duració los entreactes que els actes. Això causa en lo públic certa estranyesa; vol jutjar l'obra com a dramàtica i, naturalment, lo concepte que se'n fa no és tant favorable a la composició com aquesta es mereix.

Aplaudim a l'empresa del *Teatro català* per la bona intenció que l'ha moguda a donar a conèixer aquesta *Tragèdia*, però segurament que si hagués escollit un bon lector per a llegir-la des de les taules, l'obra hauria produït lo seu efecte natural en benefici de la mateixa. Si el senyor Balaguer s'hagués proposat que aquesta *Tragèdia* fos per a representar-se, ell, que coneix molt bé lo teatre, hauria pensat en l'esposició del drama, l'hauria desenrotllat gradualment fins a arribar al desenllaç, buscant-hi els efectes escènics necessaris i l'auditori sortiria complascut del teatre, lo que ara no succeeix.

Los actors, per altra part, se troben en una situació bon xic compromesa, tenint que representar una obra que no està escrita per a representar-se; perquè han de veure l'efecte estrany que al públic produeix una acció composta solzament d'uns quants incidents que no tenen la deguda explicació com requereix tot argument escènic. Aixís és que prou fan ab lo que fan los actors que representen *Les esposalles de la morta*.

No és pas cert lo que s'ha dit per algun periòdic de que els actors que desèmpnyen aquesta *Tragèdia* no en surten airosos, per ser l'obra d'un gènere nou en l'escena catalana. En primer lloc devem dir que la raó no és admissible: los actors que representen, i representen bé, *La mà freda*,³¹⁰ *Les eures del mas*,³¹¹ *La fals*,³¹² *Lo ferrer de tall*,³¹³ i tants altres drames del teatre català, bé poden representar *Les esposalles de la morta*.

Pels actors, cada un en son especial caràcter, tots los gèneros dramàtics tenen d'ésser iguals: de la mateixa manera ha de morir un personatge en un drama que en una tragèdia; i de la mateixa manera ha de parlar en aquesta que en una comèdia. Aquell to emfàtic i aquella mímica exagerada ab què moltes vegades hem vist representar les tragèdies no és més que un convencionalisme ridícul. La naturalitat deu ésser la norma de l'actor, siga el que es vulga el gènere de l'obra que es representa; com per exemple en Romea estava tan natural en *El hombre de mundo*³¹⁴ i *La comedia de Maravillas*³¹⁵ com en *Guzmán el Bueno* i *Los hijos de Eduardo*.³¹⁶ Si una expressió dita ab naturalitat

310 Referència al drama (1878) de Francesc Ubach i Vinyeta (Tiana, 1843-Barcelona, 1913).

311. Referència al drama rural (1869) de Frederic Soler (Barcelona, 1839-1895).

312. Referència al drama rural (1878) de Frederic Soler (Barcelona, 1839-1895).

313. Referència al drama històric (1874) de Frederic Soler (Barcelona, 1839-1895).

314. Referència a la peça d'alta comèdia (1845) de Ventura de la Vega (Buenos Aires, 1807-Madrid, 1865).

315. Referència al sàinet (1766) de Ramón de la Cruz (Madrid, 1731-1794).

316. Referència a la traducció castellana (1835) de Manuel Bretón de los

dissona en una tragèdia o en un drama, l'actor no hi té mica de culpa; l'autor és lo qui deu fer-se càrrec de la situació i apropiari-hi les frasses convenientes. Aixís és que no és cap raó el dir que, perquè el gènere tràgic és una novetat en lo teatre català, los actors no saben avenir-s'hi. En prova d'això que s'hi avenen, i que, per més que es diga, los principals personatges de la *Tragèdia* que examinem han trobat uns bons intèrprets.

La senyora Abella³¹⁷ (Julieta), i sobretot lo senyor Goula³¹⁸ (Romeu), treuen molt bon partit dels seus respectius papers, fent-se aplaudir ab molta justícia en les principals situacions de l'obra, com són lo final del segon acte i tot lo tercer; i major fóra l'efecte si l'escena s'hagués presentat d'una manera més apropiada de lo que s'ha fet, tant en les decoracions com en los trajos.

Los senyors Parreño³¹⁹ i Cazorro,³²⁰ en sos papers secunda-

Herreros (Quel, 1796-Madrid, 1873) del melodrama *Les enfants d'Edouard* (1833), de Casimir Delavigne (L'Havre, 1793-Lió, 1843).

317. Mercè Abella Alonso (Barcelona, 1846-1924). Actriu que es va incorporar a la companyia catalana del teatre Romea el 1874, i hi va destacar en obres tràgiques, com *La mà freda* (1878), de Francesc Ubach i Vinyeta, *Les esposalles de la morta* (1879), de Víctor Balaguer o *Joan Blanques* (1880), també d'Ubach i Vinyeta. A partir de 1880 va actuar a València durant unes temporades, però va retornar al teatre Romea, i hi va estrenar diverses obres de Frederic Soler –*Batalla de reines* (1887), *El monjo negre* (1889)– i Àngel Guimerà –*Mar i cel* (1888), *Rei i monjo* (1890).

318. Ermengol Goula (Sant Feliu de Guíxols, 1843-Barcelona, 1922). Actor que es va fer un nom com a galant jove amb drames romàntics castellans, un tipus de paper que va interpretar al llarg de tota la seva llarga trajectòria professional. La temporada 1866-1867 es va incorporar a la companyia catalana del teatre Romea i, amb interrupcions breus, hi va continuar fins al 1911. Encara va intervenir en l'estrena de *L'auca del senyor Esteve*, de Santiago Rusiñol (1917). Narcís Oller li dedica unes pàgines molt àcides en les *Memòries teatrals* (1911-1916, publicades el 2001).

319. Joaquim Garcia Parreño (?-?). Actor d'origen valencià, havia nascut en el primer terç del segle XIX. Va actuar durant anys al teatre Principal. En català, va representar sainets de Robrenyo i de Renart, i el 1869 es va incorporar a la companyia del teatre Romea per dirigir-la. Hi va estrenar diversos drames de Frederic Soler, tot i que el seu caràcter com a actor era còmic.

320. Andreu Cazorro (Barcelona, 1825, cap a 1896). Actor que va interpretar papers de galant en els melodrames del teatre Odeon, a partir del 1850,

ris, contribueixen també al bon èxit de *Les esposalles de la morta*, particularment en les darreres representacions que d'aquesta *Tragèdia* s'han donat. Felicitem el senyor Balaguer per haver enriquit a la literatura ab una composició de tanta vàlua, com ho és *Les esposalles de la morta*.

durant anys. També va intervenir en representacions dels sainets de Robrenyo i de Renart, i en els escrits per Joaquim Dumas, empresari del mateix Odeon. En els primers anys setanta del segle XIX es va incorporar a la companyia del teatre Romea.

Frederic SOLER i HUBERT,³²¹ «Discurs llegit en la sessió inatigural del Centre Català per son autor lo President de dita Associació D...», *Lo Teatro Catalá*, núm. 15, 16 i 17, 1-II-1891, 8-II-1891 i 15-II-1892, p. 1-3, 2-3 i 2-3 (fragments).

[...]

En aquestos tristos temps de decaïment i falta de virilitat; en aquestos temps i quan la nació veu en sos homes públics deficiencia la dignitat, decaigut lo valor civíc, morta la fe en tot ideal altíssim, és clar que és confortador vigorisar-nos ab lo record, avergonyir-nos ab la comparació i alentat-nos ab l'exemple.

321. Frederic Soler i Hubert (Barcelona, 1839-1895). Dramaturg fonamental en la creació del teatre català modern. Rellotger d'ofici, es va anar introduint en el món del teatre a través de les representacions efectuades als *tañlers* –locals de reunió de la joventut menestral i petitburgesa barcelonina durant els anys cinquanta i seixanta del segle XIX–, on es va donar a conèixer com a autor dramàtic en fer-hi representar peces burlesques i pornogràfiques sobre figures exaltades per la historiografia romàntica –*Don Jaume el Conquistador*– i peces satíriques sobre la Guerra d'Àfrica –*Les píndoles de Holloway*, *La botifarra de la llibertat* (ambdues de 1860). L'activitat pública de Soler com a dramaturg s'inicia en els teatres d'estiu del passeig de Gràcia, on el 1864 assoleix un èxit considerable *L'Esquella de la Torratxa*, paròdia de *La campana de la Almudaina*, un drama romàntic en castellà de Juli Palou i Coll. A causa del bon acolliment que li ha dispensat el públic, es fa una reposició de *L'Esquella ...* al teatre Odeon, en la temporada, d'hivern, i confirmat l'èxit de públic, Soler crea la societat La Gata, que té com a finalitat estrenar les seves peces i les del seus amics –Eduard Vidal i Valenciano, Conrad Roure i altres–, alhora que, d'acord amb l'editor Innocenci López Bernagosi, comencen a aparèixer els *singlotes poètics*, que recullen paròdies, sainets i comèdies de Soler, que signa amb el pseudònim, que esdevindrà famós, de Serafí Pitarra. També va usar alguna vegades altres pseudònims, com el de Jaume Giral o el de Simon Oller. Paral·lelament, l'autor prova d'obrir-se camí en el teatre castellà amb un drama romàntic semblant als que ell mateix parodiava: *Juan Fivaller* (1866), signat amb el pseudònim de Miguel Fernández de Soto. Però la resposta distant del públic l'allunya d'aquesta opció i el fa insistir en la via catalana populista, tant pels gèneres conreats com per la defensa que fa del *català que ara es parla* com a llengua literària –en oposició al model arcaïtzant dels Jocs Florals– i la col·laboració en publicacions humorístiques

I això féu la literatura catalana, i això féu l'art patrial al renàixer forçut i brau en lo bressol del Jocs Florals i del Teatre Català, alimentat pels notables i distingits artistes i escriptors que, en tots rams, tant contribuïren al renom que ja avui gosa Catalunya en tota la part civilisada de la vella Europa. I com ho han fet? Retraient, l'un lo gloriosíssim fet de quan Wifred lo Pelós va instituir lo Comtat de Catalunya, logrant ab ses victòries que Carlos lo Calbo li pintés ab sang vessada de ses ferides les quatre barres que van ser emblema de son escut i segell de la gloriosa independència de la nostra pàtria. Cantant, l'altre, la brava osadia de quan Joan de Fivaller va presentar-se endolat

com *Un tros de paper* i *Lo xanguet*. Amb l'estrena del drama *Les joies de la Roser* (1866) i l'accés al teatre Romea com a empresari (1867) es van obrir noves perspectives per a Soler: d'una banda, com a autor, la seva obra es va enriquir amb el conreu de diverses formes de drama romàntic –drama històric (*Lo ferrer de tall*, estrenat el 1876; *La banda de bastardia*, el 1882; *Batalla de reines*, el 1888), drama rural (*Les heures del mas*, estrenada el 1869; *La dida*, el 1872; *La creu de la masia*, el 1873), comèdia de màgia, melodrama (*La bruixa*, estrenada el 1887)–, alhora que reforçava i ampliava la seva producció de comèdies costumistes –*Los estudiants de Vic*, estrenada el 1871; *La campana de Sant Llop*, el 1878; de l'altra, com a empresari del teatre Romea durant gairebé trenta anys i essent aquesta sala l'única seu estable del teatre català, va determinar per a bé i per a mal, amb la programació de l'obra pròpia i la d'altres autors, les vies de consolidació del teatre català modern. D'altra part, Soler també va conrear la poesia, culta i lírica o popular i satírica, que va reunir en diversos volums –*Poesies catalanes* (1875), *Nits de lluna* (1886), *Cuentos de l'avi* (1867), entre altres. També és autor d'un volum de *Narracions* (1874). Frederic Soler sempre va conservar en vida un prestigi d'autor popular, més o menys proper als sectors progressistes, potser vinculat a la maçoneria i al lliurepensament –va col·laborar en *La Luz*, revista fundada i dirigida per Rosend Arús–, i per tot això, malgrat el conservadorisme de fons d'una gran part del seu teatre de maduresa –que, tanmateix, no és monolític en aquest aspecte–, va tenir un pes decisiu perquè els cercles socials reaccionaris aconseguís la condemna del bisbat barceloní per al drama religiós *Judes de Keriath* (1889). Sobre F. Soler, v. especialment, Josep M. POBLET, *Frederic Soler, Serafi Pitarrà*. Barcelona: Aedos, 1967 (Biografies Catalanes, 42); X. FÀBREGAS, «Frederic Soler...», en RIQUER; COMAS; MOLAS, *Història de la literatura catalana*, 7, p. 291-363; Carme MORELL I MONTADI, *El teatre de Serafi Pitarrà: entre el mite i la realitat (1860-1875)*. Barcelona: Curial: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995 (Textos i estudis de cultura catalana, 39).

enfront de Ferran d'Antequera, demanant-li la mort abans quē entornar-se'n ab lo no que havia de conculcar les lleis catalanes, que lo Consell de Cent no va volguer permetre que pogués conculcar-les lo primer monarca que la mort d'En Martí l'Humà i lo Parlament de Casp nos varen portar de Castella. Enaltint, altres, la brava resposta que En Joan Blancas va donar a l'exèrcit sitiador de Perpinyà, quan a l'amenaça de que fóra sacrificat son fill si no entregava la plaça, èmul de Guzman lo Bo en Tarifa, contestà, com aquest, que ell mateix donaria los medis per a que el matésseu, si l'enemic no els posseïa.

Exemples com aquests, que fan de la nostra història un verdader llibre d'or, és clar que enalteixen l'esperit, i és clar que al comparar-los ab la migrança i l'apocament dels nostres polítics, dels nostres regidors, i dels nostres diputats, i fins dels nostres ministres, havem d'aspirar a que aquells temps retornin i aquells homes revisquen per a tornar a nostra pàtria lo seu antic esplendor i la seva passada grandesa. Se'ns dirà que les lliçons de nostra història no produeixen per ara lo desitjat efecte. Doncs per això és precís que les lliçons tornin a recordar-se i es repeteixin i es prodiguin per a que los nostres conciutadans i los nostres fills i los nostres germans i los nostres amics s'habituin a respirar aures de noblesa i de dignitat, i vagin per grans desitjant ser èmuls d'aquells patricis que tan lluïment lograren en lo foro, en la magistratura, en la ciència i en la defensa dels furs i les llibertats de la pàtria.

Convé, doncs, com he tingut lo gust de dir-vos, que poseu tot vostre esment en que poetes, escriptors i artistes, insisteixin en la tasca empresa. Lo fet, fins ara, ha sigut lo despertador que ha obert los ulls dels bons catalans a la vista d'un passat que es pot reproduir en l'esdevenidor, i lo que es faci d'avui en avant, pot ser lo que ens enardeixi, lo que conforti nostre esperit, lo que ens ompli de foc patrial per a esclatar un dia i trencar lo jou que ens argolla avui abatent nostre comerç, matant nostra indústria, ferint nostra dignitat, i robant-nos tota esperança de que puguem aspirar al progrés, a la regeneració de nostra Catalunya.

A l'influir en aquest concepte en lo seny de nostres artistes, no perdeu de vista un perill que corre lo bell art de la nostra ter-

ra, si a corre-cuita no se li oposa un aturador que l'empenyi i el retorni al camí gloriós per a on havia començat sa tasca brillanta i envejable per molts conceptes.

Aquest perill és lo que ara se'n diu naturalisme o realisme, importat a nostra terra, traspasant los Pirineus des de la veïna França. Algun que altre artista, algun que altre poeta han provat aquest gènere, ab poca fortuna en lo que es refereix a la sensatès del nostre públic: mes sí ab aplauso i batent-se contra l'opinió, per part de molts que, també afanyosos d'originalitat i de glòria, troben, com los diputats, que en l'oposició hi ha mes ocasió de singularisar-se i alcançar lluïment que barrejats entre los sitials de les majories.

Aquestes aberracions de mal gust, produïdes per imaginacions extraviades que no saben veure que son numen no és tan poderós com l'ídol a qui prenen per mirall i exemple, porten un gran perill a l'Art català, fins ara noble, fins ara tendint a lo hermos, fins ara inclinant-se envers lo romanticisme, que, si bé es perd per carta de més moltes vegades, sempre és menys vituperable que perdre's per carta de menys e inclinar-se a lo repulsiu e innoble, a aquest art que no mereix ni el nom de tal, i que moltes vegades fa apartar *los ojos con horror y el estómago con asco*, com gràficament diu en un de sos millors escrits un pulcro i atildat escriptor castellà, lo Marqués de Valdegamas.³²²

IV

Lo Realisme! Lo Naturalisme! Quantes voltes m'he parat en reflexionar lo injustament que, dant-li aquest títol, s'han qualificat aquesta literatura i aquest Art que ara estan de moda! Doncs, què? És que per ventura només és natural i real lo re-

322. Juan Donoso Cortés, marquès de Valdegamas (Valle de la Serena, 1809-París, 1853). Polític i escriptor que va evolucionar des del liberalisme moderat fins a una posició pròxima a l'integrisme catòlic. El pensament de Donoso Cortés té trets que el converteixen en un antecedent clar del totalitarisme conservador del segle xx. Són obres representatives de la seva evolució *Lecciones de derecho político* (1836) i *Ensayo sobre el catolicismo, el liberalismo y el socialismo* (1851).

pulsiu, lo asquerós i lo antipàtic? Existeixen només en lo món la covatxa inmundada a on s'ajassen los gitanos, lo quarto dels mals endreços abambolinat de trenyines i habitat per rates que rosseguen baüls i estores podrides, i los tipos acangrenats del mendicant asquerós que només lo crostisser se li descobreix per entre els esquinçalls de sa llàngida vestidura?

Somniem, delirem los que som enemics dels literats d'aquest gènere detestable, quan recordem haver vist un cel brodat d'estels en varietat de llum i de grandària i de brillantor, produïdora de canvials de color, il·luminant-se internament com per un foc elèctric, i extenent per tota l'amplitud immensíssima de la volta de lo infinit, com un pa de brodadura, tota de gegantins brillants montats a l'aire, que semblen enjoiar la diadema immensural de l'Etern creador de mars, i cel, i terra? No és veritat? És mentida l'haver vist tots i cada un de nosaltres tornar-se la crisàlida papallona ab ales de vellut i or i esmalt que el més afiligranat artista no superaria en delicadesa de tons i gallardia de forma? Doncs, per què, si tant i tanta varietat de bellesa hi ha en lo món, s'ha de triar lo que repugna i lo que es fa avorrible? Si en hora bona fos veritat que, ab raó o sense raó, aquest art tingués captivat el gust, se comprendria la causa d'anar-lo produint ab tanta abundància. Mes, si la veritat és que el públic s'ausenta dels teatros a on se representa aquest gènere, i no compra les estàtues que participen d'aquest gust, i no vol en sos salons quadros més propis per a penjar-los en despatxos de cirurgians i ortopedistes que entre cortinatges de tapisseria i mobles esplèndids, a què insistir en produir un art que no ha de servir més que per a doldre's de que grans talents perdin llastimosament lo temps per a produir repugnància?

No. Prou les sentim, prou les veiem, prou les coneixem les misèries i los detalls repulsius de la nostra vida. L'Art ha d'eleva, l'Art ha d'enaltir, a fi de que l'esperit s'habitui a lo bell, lo bo i lo noble, a fi de que, saturats sols d'aspiracions hermoses, vers a elles caminem en tots los actes i totes les resolucions de la nostra vida.

[...]

Eduardo VIDAL [sic] DE VALENCIANO, *Discurso leído en la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona en la recepción pública de D... El día 26 de Junio de 1898*. Barcelona: Imprenta de Jaime Jepús Roviralta, 1898 (fragments).

[...]

Préstase el romanticismo, inspirador, con todo, de obras que son maravilla de críticos, a ironías y burlas, tales como las donosamente escritas por Mesonero Romanos, en una de sus *Escenas matritenses* mejores,³²³ pero incurriéndose en injusticia, si se olvidara que ha dado a nuestra literatura los días más gloriosos. Por decir estoy que románticos eran, en general, nuestros clásicos del Siglo de Oro, tanto por lo menos como [en] el presente los Duque de Rivas, Hartzenbusch, García Gutiérrez y Zorrilla, y que el romanticismo es la principal nota que se advierte en nuestra literatura dramática, hasta poco tiempo ha. Ni es lógico ir a buscar en el extranjero la raíz de hechos e influencias que tienen su origen en nuestro propio carácter nacional, ni por consiguiente, eran para nosotros menester la protesta alemana contra el clasicismo y la encarnación en el genio soberano de Víctor Hugo de una tendencia que las letras españolas de antiguo sobradamente conocían, siquiera de vez en cuando haya parecido que no la recordasen del todo.

Época de grandes poetas, no se afirmaba en mi tiempo, que también lo habrá sido de alguno de vosotros, que la forma rimada estuviera requerida a próxima desaparición, cual después se ha dicho y procurado demostrar, no cultivándola o sustituyéndola en el teatro con prosa de mejor o peor especie; bien que ello acaso no sea debido tanto a ese propósito cuanto a la evidente realidad de que la generación nueva no anda sobrada de inspiración poética; que educada en ambiente poco propicio para merecerla y sentirla, prosaicamente se desarrolla, se consume, se agota y se esteriliza. ¡Gracias sean dadas a la confu-

323. «El romanticismo y los románticos» [nota de l'autor del discours].

sión reinante entre lo útil y lo bello, lo teórico y lo práctico, ne-
ciones que no se comprenden con debida claridad, cuando el
materialismo y el positivismo se apoderan del entendimiento y
del corazón!

Acordes el sentido vulgar y los escritores en el concepto de
la palabra romanticismo, hácese de ésta uso para significar la
subordinación de todo interés mezquino a todo impulso noble;
el olvido de toda pasión impura ante las sublimidades que en el
sagrado templo del alma inspira a todo corazón generoso el
sentimiento de la patria, de la justicia o del amor; el sacrificio
de lo material o terreno a lo etéreo y celeste; el triunfo de la
idea sobre los hechos consumados que, con harta raíz en el
campo de la historia, sólo el tenaz progreso, que es ley inexo-
rable, arranca y hunde en los abismos del pasado, que es tumba
del tiempo; el dominio del corazón imponiéndose a las ruina-
dades del cálculo y de la intriga; el genio rompiendo las
estrechas ligaduras a que trataran de sujetarle los preceptistas
sentenciosos; la verdad imperante; la virtud arrollada [sic] en
su marcha triunfal; la fe victoriosa y ciega; cuanto de bueno, de
valeroso, de grande, de heroico, de desinteresado, de altruista
en suma, se advierte en la humanidad, romántico es; y por ro-
mántico en justicia debe estimarse. Y si a la índole de los pen-
samientos ha de corresponder la forma de la expresión, ¿cómo
abandonar o preferir la rima cadenciosa, sonora, flexible, in-
ventada para decir lo que no puede traducirse al lenguaje pro-
sado, si hemos de elevarnos a un nivel superior, fuera de noso-
tros mismos, vecino en ocasiones del cielo, para cantar bellezas
cuyas armonías no caben en los horizontes de la gramática, ni
aún en los más despejados de la retórica, imponiendo a quien
de comprenderlas y expresarlas trata con la posible fidelidad,
armonías, también, de lenguaje, muy diferentes de aquéllas
con que a los hombres diariamente se dirige? Anduvieron
siempre en el mayor consorcio romanticismo y poesía, así en la
mente de los hombres como en las manifestaciones de las le-
tras, pues una y otra son inseparables en realidad, y de ahí el
que la forma poética, por antonomasia los versos, suela pros-
cribirse del teatro en días tocados de la influencia naturalista,

que no quiere decir inclinación a la verdad ni abandono de toda ficción, sino olvido del arte y reflejo de las miserias sociales en el cristal del aumento de algunos espíritus poco adiestrados en el ejercicio de otra observación que no tienda a descubrir, gozosos de aspirarlo, el cieno de corrompidas costumbres, sin oponer siquiera el contraste de la virtud, porque no viéndolo en sí mismos, no creen, tampoco, que se dé en la normalidad de la vida.

[...]

Existir no viene en puridad a ser otra cosa que representar un papel, humilde o notorio, sobre el escenario de la sociedad, en presencia de Dios, que nos premia con su justicia o nos castiga con su enojo. El autor dramático ha de reunir aptitudes de observador y de poeta; de crítico y de expositor. Debe, atento a las circunstancias que le rodean, aceptarlas, si lo merecen; combatirlas, si lo requiere el bien; que servir lealmente al público no significa fomentar en él el mal gusto ni el desacierto, siendo preferible imitar a Moratín que a Comella, aunque menos provecho material se logre. No entenderlo así tanto monta como desconocer la misión principalísima de la literatura teatral. Escuela de las costumbres se ha dicho que era el teatro, y ningún racional supondrá que esa afirmación sólo a las costumbres aborrecibles se refiera: más altas las miras del autor dramático, mejor enderezada la sutileza de su entendimiento, guiado en su ambición por el exclusivo legítimo interés de la gloria noblemente alcanzada, al escribir, al desarrollar sus planes, al mover la ideada máquina de la acción representable, al convertir en realidad tangible el sueño de la fantasía, Bien y Belleza, Verdad y Arte han de ser las musas a quienes pida inspiración y auxilio, que si ellas le atienden, aprécielo o no el público de la época, la obra pasará a los dominios del tiempo, que la transmitirá en sus alas a otras generaciones merecedoras de admirarla y sentirla.

Cuando al culto artístico rinde el escritor actividad y constancia, no preocupado el ánimo por solicitudes del mercantilismo que hoy generalmente se impone a los literatos del género chico, última fase de nuestra decadencia teatral, compénsanle

de posteriores amarguras los puros placeres que experimenta en la cima de su propio trabajo.

¡[...]

Alguien hoy, en el género grande y en el que suele, por razón de cantidad, recibir y merecer la denominación de género chico, añade a la historia contemporánea de las letras, páginas de oro, que es gran consuelo. Restos de grandezas que fueron o albricias de futuras gloriosas transformaciones advierto yo en ello, y en todo, actualmente, signos de transición que habrán más o menos pronto de resolverse en cambio enérgico y decisivo, que no hay época en el curso histórico que no decaiga y se abandone, al fin, en brazos de un progresivo renacimiento.

[...]

El gusto del público cuando no se traduce en reconocimiento de la belleza soberana, y viciado, torcido, fuera de todo sentimiento estético manifiéstase como expresión de errónea manera de ver y entender las concepciones del arte, no ha de estimarse norma de inspiración, tampoco, del autor dramático, que, sereno, reconcentrado, imperturbable, no advertirá sino para censurarla y destruirla, nunca para dejarse vencer por ella, la desviada inclinación que en el orden teatral las gentes de su tiempo revelaren con insistencia de costumbre; de donde no os costará grande intelectual trabajo deducir la semejanza que nivela en política y literatura a hombres de gobierno y escritores de obras escénicas al tratar de la misión que a unos y otros compete cerca de la opinión pública.

La crítica de las costumbres debe, pues, reconocerse como uno de los más legítimos fines de la cátedra teatral, si honesta e imparcialmente se exterioriza. Mejor que en el libro y la revista y el periódico, la censura de tendencias y vicios sociales, ejerce, practicada con acierto y con tino por el escritor dramático, su bienhechora influencia. La impresión que en el ánimo del espectador se logra no es la superficial y ligera obtenida de la simple lectura de una novela, de un artículo, de una sátira intencionada y sangrienta. Los personajes que desde las tablas prestan color, vida, a las ideas del literato, encarnan defectos y virtudes que, al ser reproducidos en ellos, recobran ante nues-

tro espíritu la evidencia de la verdad y aparecen sobre el fondo de la trama artística, como enseñanza saludable y eterna.

Incúrrase, con harta y dolorosa frecuencia, en el extravío de entender por costumbres únicamente las ruines de gentes incultas, groseras y vulgares, que no son, por cierto, las menos atendibles y merecedoras de estudio. Mas no hay que olvidar cuánto importa corregir también inclinaciones torcidas y preocupaciones dañadas en las clases que comunmente llamamos directoras; que las tendencias socializadoras de nuestro tiempo a la sociedad entera se refieren y atacan con lesión hondísima, y que altos y bajos, poderosos y humildes, habrán de compartirlas y respetarlas, en la depuración de lo harmónico entre las doctrinas de la ciencia y las adaptaciones de la realidad, y por lo tanto, no ha de hacerse la crítica de costumbres con parcialidades de escuela, ni con fanatismos de secta, excitando así pasiones de clase y antagonismos irreductibles, sino por el contrario, cediendo a las solitudes de la general necesidad, ahora como nunca sentida, de concordia y alianza entre los elementos nacionales. Ayude; ayude a tan alta labor el poeta dramático, desde su peculiar esfera, e inculque a su público, representación de todas las clases sociales, las excelencias del trabajo, tan recomendables a los favorecidos de la suerte, y los consuelos de la fe, tan convenientes a los pobres desheredados de la fortuna.

Momentos, los actuales, de desorden, de confusión y duda, las postrimetrías del siglo XIX señálanse, para las letras de nuestra patria, por una completa determinación, una ausencia total de fijeza y dirección consciente. Vedlo, si no. En este lado, reminiscencias de lo clásico, que purifican el ambiente, escuchadas en silencio de indiferencia más que de justa admiración, culto rendido a las exigencias de la moda, racional en ciertas ocasiones. En aquel, la sátira social que asoma desnudamente y sin ponerse siquiera la carátula. Acá, el extranjerismo invadiendo nuestros lares con desprecio notorio de nuestras gloriosas fronteras. Allí, el chiste que se aprende y cultiva en el lupanar y se recoge del arroyo regocijando a muchedumbres degeneradas. De vez en cuando, el sainete ingenioso, continuador de los inmortales de D. Ramón de la Cruz, abundando en

rasgos de observación oportuna y pinceladas de colorista irreligioso. Y por último, la zarzuelita sin fondo, pretexto de exhibiciones femeniles más gratas a la materia que al espíritu.

Sin unidad, sin concierto, sin inclinación verdadera, autores y público resultan espejo clarísimo de un estado social decadente, agotado, que habrá de designar, en plazo de mayor o menor brevedad, heredero que lo sustituya. Cumplió el siglo su ley providencial que le requería para consolidar la gigantesca obra con que en las agonías del pasado entretuvo a los hombres el deseo de libertades individuales; y todo, artes, letras, organismos, anuncia a la hora presente la evolución de una época que sucumbe herida por el rayo de su destino, a nuevas realidades, no vislumbradas con claridad todavía.

[...]

Y el teatro catalán seguirá entonces también dando a la literatura nacional, cual tantas otras veces, prueba de su razón de ser, que no estriba en el vano amor propio de unos cuantos poetas, según por alguien se afirmara, con desconocimiento evidente de muchas cosas, sino en algo que está por encima de los hombres y de los tiempos: en la voluntad de Dios, a la que plugo darnos, sobre un mismo territorio, carácter diferente, distinto idioma, para que, juntos, unidos, alentados por el propio sentimiento de la patria, formáremos catalanes y no catalanes esta España de nuestras adversidades y grandezas. Y mientras semejante unión, cumplida siempre por los catalanes con lealtad, no se suspenda, que no se suspenderá nunca, porque es eterna como la patria misma que todos constituimos, vivirán las letras de esta región, en el idioma regional cultivadas, y teatro, novela y poesía enriquecerán su historia con las producciones de los grandes escritores de Cataluña, pues sólo en el hogar común de los españoles son posibles el progreso y la consolidación de sus respectivos atributos diferenciales, que extinguida la unidad, reñidos los hermanos, si concebible fuera, ¿para qué idioma, para qué iniciativas, para qué aptitudes que no habríamos sabido consagrar a robustecer los sagrados vínculos de la nacional familia?

[...]

Pero toda literatura regional decae y desaparece cuando se deja inficionar de savias estrañas que alteran y mistifican su naturaleza [...]. Por esto, señores; con desnuda franqueza os diré que distan de causar en mi ánimo complacencia las corrientes novísimas por algunos introducidas torpemente, impulsadoras de la literatura dramática catalana. Obras sin olor, color ni sabor catalanes estrénanse en nuestra escena y, ¡amarga decirlo!, apláudense por nuestro público, ni más ni menos que si de un teatro caduco, ruinoso, vecino a la muerte se quisiera dar triste muestra. Limitado a nuestra región el marco de las obras teatrales catalanas, salirse del horizonte impuesto por la realidad, tanto vale como alejarse de la pureza regional, a que debe constantemente, a mi entender, el autor dramático catalán rendir acatamiento. Varía el gusto; influye en hombres e ideas la acción corrosiva de los años; progresan y se transforman las costumbres; cambian los pueblos; sólo un orden de cosas permanece inmutable: el teatro regional.

Si éste sufriera transformaciones esenciales, desaparecería. Lo uno absorbería a lo vario, lo general a lo particular; y la literatura regional es elemento de lo vario.

Catalana en absoluto, quiero yo que sea la literatura catalana. Castellana quiero a la de Castilla, libre para siempre de toda mancha de extranjerismo. No alcanzan, pues, tampoco, a nuestro regional teatro los anuncios de transición que, en general se observan actualmente en el arte y en todo.

Autores y público, salvo la indiferencia avasalladora propia de estos tiempos, son hoy aquí los mismos que cinco lustros ha, no han sufrido graves trastornos en gusto y aficiones, y si alguna vez, interrumpida la serie de obras anodinas, sin vida propia, con naturaleza mezclada, el teatro catalán renueva sus tradiciones de immaculada gloria merced a un genio poderoso verdaderamente regional, se reconocen como antiguos amigos que estuvieran largos días sin verse, y danse cuenta entonces de que lo por ellos imaginado natural cambio y decadencia obligada de una literatura sólo era un ligerísimo ataque de descentralización teatral, contra el que nada habían intentado... Pero ahora lo saben, no lo olvidan y están apercebidos a contrarres-

tar sucesivos ataques. Y vuelta a las andadas con todo, que apaga la chispa, a cuyo fulgor vieron claro que el teatro catalán tiene derecho a existir con prestigio, lo falsificado, lo mixtificado sigue imperante..., con escasa murmuración de tal o cual crítico y tolerancia y aun celebración por parte de tal o cual público.

[...]

FONTS BIBLIOGRÀFIQUES

Per a la redacció de les notes bibliogràfiques dels autors dels textos antologats o que hi són esmentats o al·ludits hem recorregut a les fonts següents:

Catàleg manual de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

Catàlegs de fitxes electròniques (1907-1990) de la Biblioteca de Catalunya.

Catálogo Ariadna de la Biblioteca Nacional.

The Library of Congress Online Catalog.

Catalogue général des livres imprimés de la Bibliothèque Nationale. París: Paul Cutin, éditeur: Imprimerie Nationale, 1924-1981.

Archivo biográfico de España, Portugal e Iberoamérica. Munic: Saur, 1986-1991.

Gran enciclopèdia catalana. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1986-1993.

Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana. Madrid: Espasa-Calpe, 1908-1930.

Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti. Milà: Bestetti; Roma: Turmmminelli: Istituto Giovanni Treccani, 1929-1952.

Encyclopaedia Britannica. Chicago: Encyclopaedia Britannica Inc.: William Berton, Publisher, 1970.

Gesamtverzeichnis des Deutschsprachigen Schrifttums 1700-1910. Munic: Nova York: Londres: París: K. G. Saur, 1979-1987.

Enciclopedia de la literatura. Barcelona: Ediciones B, 1991 (Enciclopedias Garzanti/ Ediciones B).

Diccionario literario de obras y personajes de todos los tiempos y todos los países. Barcelona: Hora, 1992.

Diccionario de autores de todos los tiempos y de todos los países. Barcelona: Hora, 2001.

Dictionnaire biographique des auteurs de tous les temps et de tous les pays. París: Robert Laffont, 1990.

- Dictionnaire des oeuvres de tous les temps et de tous les pays*. París: Robert Laffont, 1990.
- J. P. BEAUMARCHAIS; Daniel COUTY; Alain REY, *Dictionnaire des littératures de langue française*. París: Bordas, 1987.
- Margaret DRABBLE (ed.), *The Oxford Companion to English Literature*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Joaquim MOLAS; Josep MASSOT I MUNTANER (dirs.), *Diccionari de la literatura catalana*. Barcelona: Edicions 62, 1979.
- Enric BOU (dir.), *Nou diccionari 62 de la literatura catalana*. Barcelona: Edicions 62, 2000.
- Federico Carlos SAINZ DE ROBLES, *Ensayo de un diccionario de la literatura*. Madrid: Aguilar, 1949-1950.
- Michel CORVIN, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. París: Bordas, 1991.
- Jerónimo HERRERA NAVARRO, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1993.
- Tomás RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, *Catálogo de dramaturgos españoles del siglo XIX*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1994.
- Juan Antonio HORMIGÓN (dir.), *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1996-2000 (Teoría y Práctica del Teatro; 10-14).
- Josep RODERGAS I CALMELL, *Els pseudònims usats a Catalunya*. Barcelona: Millà, 1951.
- Paul Patrick ROGERS; Felipe Antonio LAPUENTE, *Diccionario de seudónimos literarios españoles, con algunas iniciales*. Madrid: Gredos, 1977.

INDEX DE NOMS

- A bon fi no hi ha naí principi* 517
A cuai meior, confesado o confesor 248
A l'ovino 214
A King ind No King 322
A la breuenció 26
A reaise of Human Nature 302
 ABBOT, PAUL D. 15
 ABELLA ALONSO, Mercè 520
Abén-Humeya 141, 389, 396
Abraon ind Antiohel 317
 ACCIUS, LUCIUS [Luci Acci] 286
 ACOSTA, LUIS 74
*Actas del Colloquio Imágenes de Fran-
 zia en las etras hispánicas* 45
*Actas del I Colloquio de la Sociedad de
 Literatura Española del siglo XIX*
 75, 86
*Actes del Colloqui Internacional so-
 bre la Renaixença (18-22 de se-
 tembre de 1984)* 51, 58
*Actes del Colloqui sobre Àngel Gu-
 merà i el Teatre Català al segle
 XIX* 100, 194, 123, 461, 489
*Actes del Colloqui sobre el Romanti-
 zisme. Vilanova i la Geltrú, 2, 3 i
 4 de febrer de 1995* 27, 35, 61,
 142, 150, 186, 386
*Actes del Simposi Pin i Soler (Tarru-
 gona, 26-28 de novembre de
 1992)* 122
- ADDISON, JOSEPH 44, 121
 Adoupe 176
Adriana Lecouvreur 512 v. *Adrian-
 ne Lecouvreur*
Adrienne Lecouvreur 512
 Agathon 342
Agnès de Bernauer 12, 367
 AGUILO, LÓPIAS 348
 AIKIN, JOHN 345
Al pucólo de Madrid 151
 ALARCÓN, PEDRO ANTONIO DE 25,
 248, 289, 470, 485
 ALBERTI, SANTIAGO 57
Alicée ou l'infidélité 113
 Alice 456
 Alceu 138
 ALEGREI, JOAN 19
 ALEMÁN, MAURO 197
 ALEMBERT, JEAN-BAPTISTE LE ROUD D'
 295
 ALFIERI, VITTORIO 18, 59, 184, 214,
 225, 286, 299, 354, 421, 457,
 495, 496, 515, 514
Alfonso Muñoz 59, 42, 219
 ALIER, ROGER 17
Almanach de France 449
*Almanaque del Diaris de Barcelona
 para el 1892* 126
*Almanaque del Diaris de Barcelona
 para el 1887* 105

- ALMIRALL, Valentí 114-116, 123
 ALONSO GAMO, José M. 198
Alta banca 489
 ALTÉS I CASALS, Francesc 10, 18,
 21-23, 31, 35-37, 59, 129, 142,
 150, 388
 ALTÉS I GURENA, Francesc v. ALTÉS
 I CASALS, Francesc
 ALTÉS Y GURENA, Francisco v. AL-
 TÉS I CASALS, Francesc
 ÁLVAREZ DE CIENFUEGOS, Nicasio
 152, 223, 241
 ÁLVAREZ, Melquíades 484
 ALZIRE, Jean 23
Amadís de Gaula 196
Amélie Mansfield 209
Aminta 198, 314, 330
Amleto 64
Amor e intriga 368 [v. *Intriga y
 amor*]
Amor y honor 147
*Amor y honor o los estragos de las pa-
 siones* 30, 31, 142
Anales de Literatura Española 18
 ANDREU I FONTCUBERTA, Josep 24,
 27, 35-37, 47, 62, 79, 80, 87, 150,
 260, 318, 386
Andriana 146
 ANDRÓNICUS, Livius [Luci Livi
 Andrònic] 286
Anfitrión 330
Àngel Guimerà (1845-1924) 489
*Àngel Guimerà. Les dimensions d'un
 mite* 98, 489
 ANGELON I BROQUETAS, Manuel 7,
 85, 92, 509
 ANICET-BOURGEOIS, Auguste 24
*Annals de l'Institut d'Estudis Giro-
 nins* 437
Annus Mirabilis 317
Antenor 200
 ANTIER, Benjamin 19
 ANTOINE, André 106
Antonia 222
Antony 29, 80
 ARADRA SÁNCHEZ, Rosa M. 46,
 52
 ARCADE v. FERNÁNDEZ DE MORATÍN,
 Leandro
 ARDERIUS, Francisco 111, 443
Aribau i el seu temps 336
 ARIBAU, Bonaventura Carles 45,
 61, 66-68, 335, 342
 ARIBAU, Buenaventura Carlos v.
 ARIBAU, Bonaventura Carles
 ARIOSTO, Ludovico 196
 ARISTÓFANES 287-288, 329, 409
 ARISTÓFANO 143 [v. ARISTÓFANES]
 ARISTÓTELES v. ARISTÒTIL
 ARISTÒTIL 135, 144, 166, 184, 272,
 274, 282-283, 286, 298, 299-302,
 321, 408, 420
Arkadien 208
 ARLINCOURT, vescomte de v. PRÉ-
 VOT, Charles Victor
Armonías 400
 ARNAU I PASCUAL, Josep Maria 482
 ARNIM, Ludwig Achim von 208
Arran de terra 488
 ARRÈAT, Lucien 85
 ARRIAZA, Juan Bautista 183
Art poétique 247, 316
Arte poético 133
Artes y Letras 451
 ARTÍS, Josep 388
 ARÚS I ARDERIU, Rosend 104, 105,
 461, 462, 523
*Arved Gyllenstierna (Histoire du co-
 mencement du XVIII siècle)* 210
As you like it 330
Astraea Redux 317
Astrate 470
Astrée 198
Atala 163, 207

- Atalía* 286, 421
Athalie 421 (v. *Atalía*)
Atrée et Tieste 175
Atreo 395
 AUGIER, Émile 81, 83, 91, 93, 99,
 105, 114, 120, 122, 412
Ausiàs March 516
Autobiografía 386
 AVELLANEDA v. GÓMEZ DE LA AVE-
 LLANEDA, Gertrudis
 AVRANCHES v. HUET, Pierre Daniel
*Avvenimenti i Discorsi. Quaderni di
 Filologia Romanza della Facoltà
 di Lettere e Filosofia dell'Univer-
 sità di Bologna* 27
 AYALA ARACIL, M. de los Ángeles
 234
 AYUALS D'IZCO, Venceslau 26,
 134, 144
 AYUALS DE IZCO, Wenceslao v. AY-
 GUALS D'IZCO, Venceslau
 BACARDIT, Ramon 8, 9, 15, 100,
 489
Bach de Roda 482
 BACHILLER CANTAFLARO v. LÓPEZ
 SOLER, Ramon
Bachiller de Salamanca 199
 BALAGUER I CIRERA, Víctor 7, 11,
 37, 43, 49, 64, 83, 84, 100, 112,
 119, 121, 503, 516-518, 520,
 521
 BALBUENA, Bernardo de 198
 BARMES, Jaume 188, 348
Baltasar 219
 BALZAC, Honoré de 91
Bandera negra 226
 BARANTE, Amable-Guillaume-Pro-
 sper Brugière de 69
 BARÓ, Teodor 495
 BASTÚS, Vicenç Joaquim 44, 54,
 57, 58
 BASTÚS, Vicente Joaquín v. BASTÚS,
 Vicenç Joaquim
Batalla de reines 520, 523
 BATOLO v. MELÉNDEZ VALDÉS, Juan
 BATLLE, Carles 15
 BATTEUX, Charles 44
 BAUDELAIRE, Charles 81, 83
 BEAUMARCHAIS, Pierre-Augustin Ca-
 ron de 79, 180
 Beaumont, Francis 322
 BECQUE, Henry 106, 488
Belfagor arquidiablo 214
 BELLANGER, Stanislas 222
 BELLINI, Vincenzo 17
 BENÍTEZ, Rubén 134
 BENSOUSSAN, Albert 104, 451
 BÉRANGER, Pierre-Jean de 393
 BERGNES DE LAS CASAS, Antoni 61-
 63, 64, 74, 320
 BERKELEY, George 301
 BERNHARDT, Sara 101
 BERTHIER, Patrick 75, 90
Bertrán y Raíón 378
*Bibliografía de las controversias sobre
 la licitud del teatro en España*
 85
Biblioteca de Artes y Letras 451
 BILBENY, Norbert 50
*Biografía (provisional) d'Eduard Vi-
 dal i Valenciano* 104, 461
 BLAIR, Hugh 45, 46, 51, 287, 301,
 428
 BLANCO PRIETO, A. 86
 BLANCO WHITE, José María 61
Blanco y Negro 473
 BLASCO, Eusebio 443
 BOCCACCIO, Giovanni 328
Bodoron Hobenried 210
 BOFARULL, Antoni de 43
 BÖHL DE FABER, J. N. 22, 29-33,
 47, 60, 82, 313
 BÖHME, Jakob 367

- BOILEAU, Nicolas 140, 246, 247, 271, 272, 316, 432
- BOILEAU-DESPRÉAUX v. BOILEAU, Nicolas
- BOISSELET, Paul 110
- BONIFACIO v. COLL I VEHÍ, Josep
- BONJOUR, Casimir 140, 145
- BONJOUR, Casimiro v. BONJOUR, Casimir
- BOSSUET, Jacques-Bénigne 195, 295, 449, 471
- BOSWELL, James 324
- BOUILLON, Godofred de 197
- Bouvard et Pécuchet* 99, 100
- BRACKEL, baronessa de 106
- BRACHAIN, Victor-Henri Joseph 24, 48, 78, 86, 87, 136, 184, 260, 290, 405-407
- BRAZIER, Nicolas 110
- BRENTANO, Clemens Maria 208
- BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel 70, 145, 243, 247, 388, 442, 497, 513, 519
- BRETÓN, Tomás 472, 492
- BRU I SANCLEMONT, J. 124, 125
- BRUGADA I GUTIÉRREZ-RAVE, Josep 437
- BRUNETIÈRE, Ferdinand 20
- BRUZI, A. L. 70
- BUFFON, Georges-Louis Leclerc, comte de 246
- BUNYEGAS, Pau v. ROURE, Conrad
- BURGOS LARRAGOITI, Javier de 472
- BURGUERA NADAL, M. Luisa 134
- BURKE, Edmund 45, 46, 68, 345
- BURNS, Robert 61
- BUSNACH, William 102, 103, 105
- BYRON, lord [George Gordon Byron] 32, 40, 129, 163, 210, 211, 213, 319, 378, 395
- CABANYES I BALLESTER, Manuel de 214
- CABARRÚS, Francisco 290
- CABOT, Benvingut 125
- CABRÉ, Rosa 120, 451
- CADALSO, José 59, 60, 313, 451
- CAFFARO, Francesco 295
- CAIGNIEZ, Louis 21
- CALDERA, Ermanno 20, 21, 40, 86, 87
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro 48, 65, 69, 82, 163, 172, 175, 178, 181, 183, 222, 223, 226, 237, 239, 240, 241, 244, 245, 247, 259, 289, 320, 371, 395-397, 419, 426, 480, 485
- Caleb Williams* 384
- Calendari Català* 471
- Calendau* 484
- CALPRENÈDE, Gaultier 423
- CALVET I DE BUDALLÈS, Damas 481, 509
- CALVET, Dámaso v. CALVET I DE BUDALLÈS, Damas
- CALVÓ PUIG, Bernat 188
- CAMOENS, Luis Vaz de Camões 163, 430
- CAMPOAMOR, Ramón 38
- CAMPRODON, Francesc 509
- Cançons del temps* 437
- Cándida o la hija sobrina* 23
- Cándida o el amante precipitado* 23
- CANO, Leopoldo 101, 460, 469
- CÁNOVAS DEL CASTILLO, Antonio 369
- CANTAVELLA, Joan 348
- Cantos de amor* 198
- CAÑIZARES Y SUÁREZ DE TOLEDO, José de 248
- CAPMANY, Antoni 45
- Caprichos* 195
- CARBÓ, Ferran 122

- CARCANO, Giulio 63
 CARETA I VIDAL, Antoni 116, 507
 Caritat 11, 96, 113, 122, 437, 445, 449
 CARLES II [d'Anglaterra] 317
 CARLES IV [d'Espanya] 290
 Carlo Magno 423
 Carlos II el Hechizado 225, 396
 Carlos III 225
 Carlos VII entre sus vasallos 83
 CARLSON, Marvin 57, 77
 Carmañola 163
 CARNER, Sebastia J. 54, 58-59
 CARNICER, Ramon 17, 217
 CARPIO, Bernardo del 198
 CARRERAS, Lluís 439
 Cartas provinciales 369
 CARTER, Lawson A. 99, 102
 CARVAJAL, Rafael de 39, 222
 Casa sin ventana 412
 Casandra 423 [v. *Cassandre*]
 CASANOVAS CAMPS, Àngel 348
 Casarse por vengarse 241
 Cassandre 423
 CASSANY, Enric 438, 471, 507
 CASTAÑO, Joan 7
 CASTILLO SOLÓRZANO, Antonio de 423
 CASTRO, Guillem de 470
 Catalina Howard 78, 260 [v. *Catherine Howard*]
 Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII 346
 Catherine Howard 260
 Catilina 97
 Cato 144, 421 [v. *Catón*]
 Católicos y bugonotes 473
 Catón 421
 CAVALLOTTI, Felice 97
 CAVESTANY I GONZÁLEZ NANDÍN, Juan Antonio 468
 CAZURRO, Andreu 520
 Celos infundados o el marido en la china 152
 Censura philosophiae cartesianae 195
 100.000 duros 95
 Certamen Nacional (*Certamen Nacional. Proyecto cómico-lírico*) 473
 CERVANTES, Miguel de 129, 197, 198, 209, 336, 430, 470
 Chansons 393
 CHAPPONIER, Alexandre 19
 Charles VII et ses grands vassaux 84
 CHATEAUBRIAND, François-René de 33, 162, 163, 213, 234, 320, 399
 Chatterton 38
 Chefs-d'oeuvre des théâtres étrangers 75
 Childe Harold's pelgrimage 211
 Choix de poésies originales des troubadours 346
 CHUECA, Federico 473
 CIENFUEGOS v. ÁLVAREZ DE CIENFUEGOS, Nicasio
 CIL, Joaquim 85
 CILEA, Francesco 372
 Cimbelino 328
 Cinna 275, 314
 Claire d'Albe 209
 CLAIRON, Hyppolite 57
 Clara du Plessis und Clairaut 208
 Clara 344 [v. *Clarissa or the History of a Young Lady*]
 Claris 516
 Clarissa or the History of a Young Lady 201, 344
 Clásicos y románticos 178
 CLAVÉ, Josep Anselm 104, 462, 463
 CLAVIJO Y FAJARDO, José de 59
 Clavijo 363
 Cléopâtre captive 173
 Cola de Rienzi 452
 Colección de artículos políticos publi-

- cados en La Política y El Debate* 447
Colección de artículos 369, 400, 432
Colección de poesías españolas 417
 COLL I VEHÍ, Josep 37, 50, 51, 63, 267
Colón 158 [v. *Cristóbal Colón o las glorias españolas*]
Com us agradi 517
Comadres de Windsor 329 [v. *Las alegres comadres de Windsor*]
 COMAS, Antoni 19, 112, 438, 461, 489, 507, 516, 523
 COMAS, Montserrat 142, 150, 186, 386
 COMELLA, Lluçia Francesc 240, 260, 529
Comentaire sur l'Esprit des Lois 391
Comentarii de rebus ad eum pertinentibus 195
 COMPAGNONI, Giuseppe 214
Compendio de Retórica y Poética o Nociones elementales de Literatura 51
Compendio del arte poética 49, 71, 262
Componimenti teatrali 132
Composiciones poéticas de D. Pablo Piferrer 217
 COMTE, Auguste 398
Con luz y a oscuras 473
Conciliatore 169
Conde de Narbona 132
 CONFALONIERI, Federico 169
Conspiracy 132
 CONSTANT DE REBECQUE, Benjamin 69, 176
Consuelo 394, 468
Contes moraux 200
Contigo, pan y cebolla 145
Conversaciones sobre los vicios y defectos del teatro moderno y el modo de corregirlos y enmendarlos 56
 COOPER, James Fenimore 34, 210
Cor de roure 119
Corina o Italia 209 [v. *Corinne ou l'Italie*]
Corinne ou l'Italie 209
Coriolà 119
Coriolan 173
 CORNEILLE, Pierre 22, 25, 60, 78, 132, 173, 175, 181, 184, 246, 272, 275, 286, 289, 300, 313-316, 322, 371, 379, 380, 469, 470, 485, 495
Corona d'espines 437
 CORREA RAMÍREZ, Francisco 106, 107, 464
Correspondence 195
 CORTADA, Joan 43
 CORTÉS, Urbano v. PÉREZ Y GONZÁLEZ, Felipe
 COSSA, Pietro 97, 98, 99, 101, 112, 121, 452, 454
 COTA, Rodrigo de 465
 COTARELO MORI, Emilio 85
 COTTIN, Marie Risteau 209, 423
 COTTIN, Sophie Risteau de v. COTTIN, Marie Risteau
 COUSIN, Victor 50, 52
 COVENSKY, Edith 80
 COVERT-SPRING, J. Andrew (v. ANDREU I FONTCUBERTA, Josep)
 CRATES [Crates de Mallos] 143, 288
 CRATINUS DE ATENAS 288
 CREBILLON v. CRÉBILLON, Prosper Jolyot de
 CRÉBILLON, Prosper Jolyot de 175, 395
 CRÉPET, Jacques 81
Cristobal Colón o las glorias españolas 27, 49, 150, 154
Crítica Hispánica 80

- Critical dissertation on the poems of Ossian, the son of Fingal* 46, 287
Cromwell 79, 317
Crónica de Cataluña 100
Crónicas Caledonias 328
 CRUTWELL, Patrick 61
 CRUZ CANO Y OLMEDILLA, Ramón de la 60, 497, 480, 519, 531
Cuentos de l'avi 523
Cuentos de la Alhambra 246
Cuestiones de arte y literatura 77
Cuidadito con los bombres o el mendero de la Pepa 472
Cultura i societat 114
Cultura nacional en una sociedad dividida 85
Curso completo de gramática parda 234
Curso de crítica literaria 284
Curso de declamación o arte dramático 57, 58
Curso de literatura dramática 469
Curso de literatura general y especialmente española 52, 292
Curso de mímica y declamación 58
 D. Álvaro v. Don Álvaro o la fuerza del sino
 D. Juan Francisco Carbó y D. Juan Semís y Mensa 217
 D'AMICO, Silvio 97
 D'ANNUNZIO, Gabriele 452
 D'ARNAUD, François Thomas Marie de Baculard 200, 201
 DANTE, Dante Alighieri 163, 263, 379, 398
Das Heldenmädchen aus der Vendée (La noia heroica de la Vendée) 210
 DAUDET, Alphonse 102
 DAVID, Jacques-Louis 175
De l'esprit de conquête et de l'usurpation 176
De la littérature dans le midi d'Europe 169
De la littérature romantique 412
De la poesía heroico-popular castellana 262
De la religion considerée dans sa source, ses formes et son développement 176
De la retórica a la teoría de la literatura (siglos XVIII y XIX) 46
De los trovadores en España 262
Debates 423
 DECOURCELLE, Adrien 102
 DELAHARPE, Jean François 46, 51, 137-139, 190, 273
Délassements d'un visigoth 142
 DELAVIGNE, Casimir 22, 66, 67, 86, 87, 145, 393, 520
 DELIADE, Alethóphilo v. GARCÍA DE LA HUERTA, Vicente
 DEMERSON, George 57
Demi-monde 439
 DENDLE, Brian 33
 DENGLER, Robert 81
 DENNERY, Adolphe-Philippe 24
Der Messias 349
Der Tod Abels 199
Der verlorene Sohn (El fill perdut) 20
Der vierundzwanzigste February (El vint-i-quatre de febrer) 367
Des Knaben Wunderhor (El corn meravellós de l'infant) 208
Descansada vida 213
 DESCARTES, René du Perron 195
Desdémona 226
Despertar en la sombra 468
 DESPRÉAUX v. BOILEAU, Nicolas
 DESTOUCHES v. NÉRICault, Philippe
 DESTUTT DE TRACY, Antoine Louis Claude 390
 DESTUTT-TRACY v. DESTUTT DE TRACY, Antoine Louis Claude

- DEVAUX, Patrick 102
Diálogos literarios 51, 267
Dialogues concerning Natural Religion 302
Dialogues des morts 207
Diana enamorada 198
Diari Català 114
Diari de Barcelona 448 [v. *Diario de Barcelona*]
Diario Constitucional 130
Diario de Barcelona 34, 40, 51, 60, 71, 72, 82, 84, 85, 90, 92, 94, 95, 96, 106, 110, 111, 114, 188, 193, 203, 217, 263, 267, 313, 363, 369, 400, 432, 458, 460, 471, 477, 481
Diarios [de Jovellanos] 45, 290
DÍAZ, José María 94, 97
DÍAZ LARIOS, Luis Federico 75, 86
Diccionari de barbarismes 507
Diccionario enciclopédico de la masonería 462
DICKENS, Charles 103
Dictionary of the english language 323
Dictionnaire de la langue française 398
DIDEROT, Denis 18, 54, 57, 88, 408, 431
Didon se sacrifiant 173
Die Braut von Messina 68-70, 76
Die Familien Papiere 208
Die Geburt der tragödie (*El naixement de la tragèdia*) 76
Die Götter Griechenlands 68
Die Kronenwächter (*Els custodis de la corona*) 208
Die Räuber 18, 69, 422 [v. *Els bandits*]
Die Romantische shule 35
Die Schaubühne als einer moralischer Anstalt betrachtet 85
Die Söhne des Tals [*Els fills de la Vall*] 367
DÍEZ BORQUE, José María 21
DÍEZ GONZÁLEZ, Santos 23, 44, 56
DILTHEY, Wilhelm 75
DIONÍS D'HALICARNÀS 45
Discours sur l'histoire universelle 471
Discurso leído en la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona en la recepción pública de D. Eduardo Vidal de Valenciano. El día 26 de Junio de 1898 12, 47, 113, 527
Discurso sobre las tragedias españolas 315
Disegno storico della letteratura italiana 33
DIUMAS, Joaquim 521
Divorçons 445
Doce Pares 195
DOMINGO, Josep M. 15, 100, 104, 109, 117, 120, 122, 123, 461, 489
Don Álvaro o la fuerza del sino 30, 38, 184, 224, 259, 389, 395
Don Carlos 69, 70, 74, 353-356, 375
Don Fernando de Antequera 225, 227
Don García de Navarra 469
Don Jaume el Conquistador 522
Don Juan de Serrallonga o los bandoleros de las Guillerías 516
Don Juan de Serrallonga 516 [v. *Don Juan de Serrallonga o los bandoleros de las Guillerías*]
Don Juan Tenorio 30, 226
Don Lucas del Cigarral 241
Don Sanche d'Aragon 469
Don Sancho de Aragón [v. *Don Sanche d'Aragon*]
Doncella de Orléans 359
DONIZETTI, Gaetano 17, 475
DONOSO CORTÉS, Juan 525

- DORVAL, Marie 87
 Dramas [de Schiller] 75, 373
 Dramas de Schiller 451
 Dramas de Shakespeare (*Macbeth*,
Medida por medida, *El rey Léar*)
 65, 331
 DRYDEN, John 316, 317
 DUCANGE, Victor v. BRAHAIN, Vic-
 tor-Henri Joseph
 DUCIS, Jean-François 19, 22, 59,
 60, 66, 175, 301, 332
 DUCREST DE SAINT-AUBIN, Stépha-
 nie-Félicité 209
 DUMAS, Alexandre [pare] 9, 19,
 24, 25, 27-29, 33, 35, 37, 38, 40,
 43, 48, 54, 66, 67, 69, 74, 78-80,
 82-84, 87-89, 94, 103, 109, 130,
 177, 179, 180, 223, 259, 260,
 385, 386, 421, 439, 461, 468
 DUMAS, Alejandro v. DUMAS, Ale-
 xandre
 DUMAS, Alexandre [fill] 73, 83, 84,
 89, 91, 96, 106, 107, 122, 372,
 439, 447, 449
 DUMERSAN, Théophile 130
 DUPIN, Amandine-Lucie-Aurore
 81, 394
 DURÁN, Agustín 29, 47
 DUVAL v. PINEU, Alexandre-Vicent
- ECHEGARAY, José de 101, 107, 112,
 116, 460, 468, 488, 512
 Édip rei 275
 Edipo 141, 165, 275, 286, 300 [v.
 Édip rei]
 Edipo en Tebas 23
 Édouard en Écosse ou la nuit d'un
 proscrit 412
 Educazione e natura 145
 Egilona 219
 El alcázar del secreto 241
 El amor al uso 241
- El Áncora 85
 El Ángel Exterminador 267, 369
 El año pasado (1886-1888) 452
 El año pasado (1886-1890) 451
 El año pasado (1887) 115
 El arte de hablar en prosa y en verso
 46, 284
 El arte de hacer fortuna 226
 El arte de las putas 195
 El arte en el teatro 53, 306
 El arte en España. Pintura y escultura
 modernas 471
 El arte escénico en España 451
 El arte escénico en España, 1 30,
 42, 93
 El astrólogo de Valladolid 333
 El avaro 141
 El Barcelonés 106, 464
 El Bernardo o Victoria de Roncesva-
 lles 198
 El Buffon de los niños o historia natu-
 ral abreviada de los cuadrúpedos,
 aves, anfibios, insectos... 246
 El burlador de Sevilla o el convidado
 de piedra 260
 El campo de Wallenstein 356
 El cañón 473
 El casino 468
 El castillo de los encantados 482
 El Catalán 62, 318
 El Cid 315, 469 [v. *Le Cid*]
 El código del honor 460
 El conde de Montecristo 84
 El conde de Narbona 22, 129, 130
 El Constitucional 21, 267
 El convidado de piedra 260 [v. *El*
burlador de Sevilla o el convidado
de piedra]
 El corn meravellós de l'infant 208
 [v. *Des Knaben Wunderhorn*]
 El Correo Catalán 448
 El Corresponsal 336

- El corsario* 163
El delincuente honrado 23, 88, 290, 408
El desdén con el desdén 429
El diamante rosa 413
El drama nuevo 468
El dring d'or 104
El Duende Satirico 88
El duque de Braganza o la revolución de Portugal 386
El duque de Visco 179
El Eco Literario 41, 228, 232
Elementos de literatura o arte de componer en prosa y en verso. Para el uso de las universidades e institutos 47
El esclavo de su culpa 468
El Español 458
El espíritu del siglo 141
El estómago 459
El Europeo 31, 32, 33, 35, 36, 38, 45, 47, 48, 56, 61, 61, 69, 89, 161, 234, 236, 242, 335, 342
El fandango del andal 480
El Fénix 39, 222, 246
El Fénix de los Ingentos 226
El filibustero o el pirata generoso 211
El genio del cristianismo 162
El Genio 267, 359
El gra de mesic 104
El gran Galeoto 116, 460, 468
El Guardia Nacional 214, 386
El hechizado por fuerza 429
El Herald 45
El hombre de mundo 225, 519
El idiota o los trabucates del Pirneo 151
El impostor 141
El Iris Catalán 92
El jugador [de Ducange] 260, 290 v. *l'enfite ans ou la vie d'un jouer*
El jugador [de Reynard] 406, 407
El justicia de Aragón 94
El Liberal 413
El libertador 186, 187, 386
El mantiquí o la víctima i la venganza 386
El médico de su honra 371
El mercader de Venecia 64, 329
El mirlo o los pájaros 200
El monjo negre 123, 520
El Motín 413
El Museo de Familias 61, 74, 320
El nacimiento de la tragedia 76
El nudo gordiano 460, 469
El Nuevo Vapor 48
El Oasis. Viaje al país de los fueros 369
El padre de familias 408, 431 [v. *Le père de famille*]
El palacio de los crimenes o el pueblo y sus opresores 134
El pañuelo blanco 443
El pare Carnot a Guimerà 508
El pasajero 198
El paso de las Termópilas 186
El pastor de Filida 198
El pastor fiel 198
El pelo de la dehesa 145
El peregrino 163
El picarillo en España y señor de la Gran Canaria 248
El poeta y el banquero 151
El precipitado 23
El primer crimen de Nerón 134
El Progreso 413
El Propagador de la Libertad 21, 24, 35, 36, 48, 80, 129, 150, 186, 217, 386
El puñal del godo 94
El Quijote 470
El regionalismo 359
El rei Lear 54
El Reino 458

- El renegado o el triunfo de la fe* 246
El rey Juan 66
El rey Lear 226, 315, 328
El rey monje 396
El rey se divierte 395
El romancero del Conde-Duque o la nueva Regencia 150
El sarau de la Patacada 508
El señorito mimado 289
El señorito mimado o la mala educación 133
El sí de las niñas 41, 141, 249, 289
El Sol 85
El tanto porciento 468
El teatro a Mallorca a l'època romàntica 7
El teatro burlesc mallorquí, 1701-1850 7
El teatro de Serafí Pitarra: entre el mite i la realitat (1860-1875) 7, 110, 523
El teatro representat a Barcelona 1800-1830 7, 18
El teatro en la España del siglo XIX 41
El teatro en Valencia desde su origen hasta nuestros días 246
El teatro español en la época romántica 20, 40, 86, 87
El teatro español en su aspecto moral y religioso. Estudio de ética teatral, con un catálogo de más de tres mil obras 85
El teatro por dentro. Maquinaria y decoraciones 59
El Tiempo 82
El tirano de Padua 186, 386
El traje bajo la consideración arqueológica 306
El triunfo del liberalismo y de la novela histórica 234
El trovador 110, 224, 225, 259, 260
El trovador, Los hijos del tío Tronera 110
El Turia 246
El último día de un reo a muerte 333
El Vapor 26, 33, 34, 35, 36-38, 78, 88, 89, 134, 150, 170, 173, 178, 182, 186, 212, 217, 234, 242, 320, 336, 378, 382, 386, 405, 408, 412, 416, 419, 425, 429
El viejo y la niña 139
El vinatero de Madrid 240
El vot complert 151
El zapatero y el rey 226
Électre 175
Elementos de literatura o arte de componer en prosa y en verso. Para el uso de las universidades e institutos 47
Elementos de literatura 50, 51, 267
Éléments d'idéologie 391
Elements de littérature 200
Elisabeth ou les exilés de Sibérie 209
Eloísa y Abelardo 151
Els bandits 18, 19, 422 [v. *Die Räuber*]
Els de fora i els de dins 509
Els estudiants de Cervera 110
Els herois i les grandeses 110
Els historiadors i l'esdevenir polític d'un segle a Mallorca (1839-1939) 348
Els Marges 24, 386,
Els orígens del drama contemporani 19
Emancipación literaria. Didáctica 27, 44, 47, 150, 251, 262
Emilia o la virtud sola 142
Emociones 509
Encyclopédie 45, 200, 295
ENGELS, Friedrich 77, 100
ENNIUS [Quint Enni] 286
Enquiry Concerning Political Justice 384

- Enrique III* [de Dumas] 180, 421,
Ensayo crítico sobre las lecturas de la época en su parte filosófica y social 188
Ensayo de un diccionario valenciano-castellano 246
Ensayo sobre el catolicismo, el liberalismo y el socialismo 525
Ensayos poéticos 336
Ensayos poéticos sobre la estética y oratoria 52, 292
Entre bobos anda el juego 241
Entre Renaixença i Noucentisme. Estudis de filosofia 50
 EPICARMO [Epicarm] 143, 288
 EPICHARNO v. EPICARMO
Epístola ad Pisones 47, 173
Epístola als Pisons 408
Epistolario. Memorial de cosas que pasaron 84
Épître à Huet 195
Erato retozona 130
Ero e Leandro 144
 ERRANDO, F. 416, 418, 425, 428-431
 ESCALANTE, Eduard 7
Escalante i el teatre del segle XIX. Precedents i pervivència 122
Escenas matritenses 527
Escenas montañesas 450
Escenes de ciutat 437
Escenes de la vida pagesa 437
 ESCHILE v. ESQUILO
 ESCOSURA, Patricio de 53, 54, 294
Ecrits filosòfics [de Diderot] 57
 ESLAVA, Hilarión 475
España defendida 198
 ESPARTERO, Baldomero 150, 292
Espía americana 148
Espinas de una flor 509
 ESPINET, Francesc 57
 ESPRONCEDA, José de 48, 74, 225, 294, 319, 333
 ESQUERRA, Ramon 60
 ESQUILO [Èsquil] 281, 285, 319, 328
Essais de morale et de critique 399
Essay of Man 316
Essay on Criticism 316
 ESTÉBANEZ, J. 442
Estelle 207
Esther 456
Estrangera 211 [v. *L'étrangère*]
Estudios de crítica 217
Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz 45
Études d'archeologies celtique 458
Eudoxia 200
 EUPOLIS 143, 288
 EURÍPIDES 132, 285, 286, 356, 456, 484
Eusebio 200
Evenings at Home 345
Examen de conscience sur les devoirs de la royauté 207
Fables 207, 317
 FÀBREGAS, Xavier 7, 17, 19, 21, 22, 26, 27, 43, 58, 86, 98, 112, 130, 142, 150, 151, 386, 461, 489, 516
Fábulas literarias 47, 133
 FAIRCHILD, Sharon L. 79
 FARRÉS, Pere 7, 117
 FEDERICI, Camillo [v. VIASSOLO, Giovanni Battista]
 FELIU I CODINA, Josep 64, 104, 492
 FÉNELON, François de Salignac de La Mothe 199, 207, 327
Feodora 210
 FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro 21, 41, 46, 60, 64, 89, 129, 135, 139, 141, 144, 170, 179, 183, 184, 214, 223, 239, 240, 241, 243, 246, 248, 249, 258, 259, 289, 314, 316, 336, 388, 409,

- 419, 421, 426, 429, 442, 451, 513, 529
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Nicolás 195
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Tomás 336
- FERNÁNDEZ DE SOTO, Miguel v. SOLER I HUBERT, Frederic
- FERRARI, Paolo 513
- FERRER, Antoni Lluç 336
- FERRER I CODINA, Antoni 126
- FERRERAS, Juan Ignacio 234, 315
- FIELDING, Henry 200
- Fiérebres* 196 [v. *Les conquêtes du grand Charlemagne*]
- Fiesco* 351, 353, 356 [v. *La conjuración de Fiesco*]
- Fiesta de toros en Madrid* 195
- FIGUERES, Josep M. 114,
- FIGUEROA v. SUÁREZ DE FIGUEROA, Cristóbal
- Filippo* 421
- FILLOL I SORIANO, Josep Vicent 52, 53, 292
- FILLOL, José Vicente v. FILLOL I SORIANO, Josep Vicent
- Fingal* 196
- FLAUBERT, Gustave 99, 100, 102
- FLETCHER, John 322
- FLITTER, Derek 30, 33, 81
- Flor de un día* 509
- FLORIAN, Jean-Pierre Claris de 207, 209
- Florismarte de Hircenia* 423
- FLUMISBO THERMODONCIANO v. FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Nicolás
- FOCOS, Luis 132
- FOGUET, Francesc 15, 123
- FONTANA, Josep 28, 36, 108, 109, 112
- FONTOVA, Lleó 123
- FORD, Boris 21, 61
- Forenses y ciudadanos* 348
- FORTUNY, Marià 451
- Fortuny. Su vida y obras* 471
- FOSCOLO, Ugo 214
- Fotografías íntimas* 151
- FOURIEL 33
- Foz, Braulio 44
- FRADERA, Josep M. 85
- Francesc Miquel i Badia, crític literari al «Diario de Barcelona» (1866-1899)* 471
- Franz von Sickingen* 77, 100
- Frappez fort* 401
- FRAU ABRINES, Lorenzo 462
- Frederic Soler, Serafi Pitarra* 114, 523
- FREYTAG, Gustav 77
- Friedrich Schiller, Drama, Thought and Politics* 70
- FULANO DE TAL v. MARTÍNEZ PEDROSA, Fernando
- FULLANA I PUIGSERVER, Pere 348
- GABRIEL, Pere 109
- Gabla Placídia* 121, 488
- Gala Placídia* 457 (v. *Gabla Placídia*)
- Galatea* 198
- Galatée* 207
- GALINDO 152
- GALLÉN, Enric 12, 15, 122, 489
- GALOFRE ILLAMOLA-SIMAL, Jordi 462
- GÁLVEZ DE MONTALVO, Luis 198
- Ganar amigos* 248
- GARCÍA DE ARRIETA, Agustín 44-46
- GARCÍA DE LA HUERTA, Vicente 286, 421
- GARCÍA DE VILLALTA, José 332
- García del Castañar* 241
- GARCIA FRASQUET, Gabriel 7
- GARCÍA GARROSA, M^a Jesús 18
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Antonio 110, 225, 259, 396, 513, 527

- GARCIA PARREÑO, Joaquim 520
 GARCÍA SUELTO, M. 19, 313
 GARIBALDI, Giuseppe 399
 GARIBAY V. COLL I VEHÍ, Josep
 GARÍN MARTÍ, Felipe 85
 GASPAS, Enrique 469
 GAY, Delphine 449
 GAYARRE, Julián 475
Generosos a cual más 43
 GENLIS V. DUCREST DE SAINT-AUBIN, Stéphanie-Félicité
Gertrudis Gómez de Avellaneda 40
Gerusalemme liberata 196
 GESSNER, Salomon 199, 209
 GHANIME, Albert 43
 GIACOMETTI, Paolo 97, 101, 513, 514,
 GIBERT, Miquel M. 7-9, 15, 85, 92, 100, 104, 109, 117, 120, 123, 461, 489
 GIDEL, Henri 89, 110
 GIES, David T. 41, 97
Gil Blas 199
 GIL DE ZÁRATE V. GIL Y ZÁRATE, Antonio
 GIL POLO, Gaspar 198
 GIL Y ZÁRATE, Antonio 52, 225, 226, 247, 295, 396
Ginebra di Scozia 132
 GIRALT, Jaume V. SOLER I HUBERT, Frederic
 GIRARDIN V. GAY, Delphine
 GIRARDIN, Émile 449
 GIRONELLA I AYGUALS, Antoni de 24, 30, 31, 86, 90, 142, 150
 GIRONELLA, Antonio de V. GIRONELLA I AYGUALS, Antoni de
Gloria y martirio 151
 GODOY, Manuel 290
 GODWIN, William 383, 384
 GOETHE, Johann Wolfgang 73, 74, 129, 175, 207, 320, 325, 349, 356, 363, 364, 366, 367, 374, 378, 382, 395, 451, 495, 514
 GOLDONI, Carlo 144, 145, 248, 513
 GOLDSMITH, Oliver 201
 GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis 39, 40, 42, 218
 GÓMEZ HERMOSILLA, José Mamerto 45-47, 284, 288
 GONCOURT, germans Edmond i Jules 99, 102, 106
 GONZÁLEZ, Anselmo 85
Gonzalo Bustos de Lara 23, 130
Gonzalve de Cordoue 207
 GOROSTIZA, Manuel Eduardo de 145, 426
Götz de Berlichinga 363, 367
 GOULA, Ermengol 520
 GOYA, Francisco de 74, 195
 GRAHAM, Ilse 70
Gramática parda 458
Grammatica de la lingua spagnola 161
Gran Maestre de los Templarios 345
 GRAU, Maria 24, 27, 36, 386
Graziella 400
 GRECO, El [Domínikos Theotokópoulos] 382
 GRIMALDI, Juan de 86
 GUALTIERI, Luigi 64
 GUARINI, Giovanni Battista 198
 GÜELL I BARCELÓ, Manuel 104, 461
Guglielmo Shakespeare 64
Guía de señoritas en el gran mundo 306
Guillermo Tell o la independencia de la Suiza 151
Guillermo Tell 151, 291, 361, 375 [v. *Guillermo Tell o la independencia de la Suiza*]
 GUIMERÀ I JORGE, Àngel 7, 11, 64, 98, 100, 101, 105, 112, 120, 121-123, 124, 126, 129, 456, 457, 460, 488, 520

- GUTIÉRREZ v. GARCÍA GUTIÉRREZ, Antonio
Guzmán de Alfarache 197
Guzmán el Bueno 225, 226, 466, 519
- Hamlet*, 63, 64, 60, 65, 175, 291, 314, 315, 316, 328, 517
- HARDY, Alexandre 173
Harmonies poétiques et religieuses 400
- HARTER, Hugh A. 40
- HARTZENBUSCH, Juan Eugenio de 38, 224, 513, 527
- HEBBEL, Friedrich 72, 367
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich 50, 51, 285, 367
- HEINE, Heinrich 35, 386
- HELIODOR D'ÈMESA 193
- Henri III et sa cour* 69, 421 [v. *Enrique III*]
- Henriette Bellemann* 208
Henriette Maréchal 102
Hermann 349
- HERMOSILLA v. GÓMEZ HERMOSILLA, José Mamerto
Hernani 25, 81, 99, 180, 395, 402
Heroic stanzas consecrated to the memory of His Highness 317
- HERRERA NAVARRO, Jerónimo 346
- HETTNER, Hermann 77
- HIPÒCRATES 398
Hipócrita 322
Histoire de France [de Martin] 458
Histoire de France [de Michelet] 458
Histoire de Gil Blas de Santillana 199
Histoire de la langue française 398
Histoire de la Révolution 458
Histoire des girondins 400
Histoire des républiques au moyen âge 169
Historia de Carlomagno y los doce pares de Francia 196, 423
- Historia de la conquista de México* 241
Historia de las ideas estéticas en España 45
Historia del bandolerismo y de la camorra en la Italia meridional 369
Historia del teatro en España, II 21
Historia universal del teatro 97
Història d'un pagès 437
Història de Catalunya, 5 28
Història de la conquista de Mallorca; Ensayos religiosos, políticos y literarios 348
Història de la cultura catalana, 5. Naturalisme, positivisme i catalanisme 1860-90 109
Història de la literatura catalana, 7 19, 112, 438, 461, 489, 507, 516, 523
Historie des origines du christianisme 399
Histories 447
History of England 302
- HOMER 32, 62, 147, 163, 170, 209, 215, 287, 319, 323, 327, 349, 356, 361
- HOMERO v. HOMER
- HORACI 47, 70, 133, 173, 183, 214, 247, 263, 274, 278, 301, 360, 408
- HORACIO v. HORACI
Huelga de hijos 469
- HUET, Pierre Daniel 195
- HUGO, Víctor v. HUGO, Victor
HUGO, Victor 9, 19, 24-26, 28, 29, 33, 36-38, 40, 48, 51, 66, 67, 69, 74, 78, 79, 80-83, 85-89, 91, 94, 97, 98, 103, 109, 110, 129, 134, 150, 177, 179, 180, 184, 223, 234, 259, 270, 319, 333, 378, 380, 382, 385-390, 392-397, 398, 399, 400-403, 412, 421, 422, 428, 488, 513, 527

- HUMBOLDT, Wilhelm von 356
HUME, David 301
HUTCHESON, Francis 45, 46
- I baccanali* 132
I falsi galantuomini 144
IBÁÑEZ, Miquel 508
IBSEN, Henrik Johan 77, 97
Ida 210
Ideas generales sobre el arte del teatro 513
Ideología del folletín español: Wenceslao Ayguals de Izco (1801-1870) 134
Idyllen 199
Ifigenia 300, 363
Il barbiere di Seviglia 475
Il Conciliatore 33, 48
Il mendico 144
Il Nerone 97, 98
Il trovatore 110
Iliada 316
ILLAS I VIDAL, Joan 262
INARCO CELENIO V. FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro
Indibil i Mandoni 488
Inés de Bernauer 367
INFANTE DE PALACIOS, S. 70
INFANTES, José 132
Informe sobre el expediente de la ley agraria 290
Instituciones Poéticas 23, 44
Intriga y amor 353, 368
Ipsihoé 211
IRIARTE, Tomás de 47, 133, 185, 241, 289
Irish melodies 211
Isabel la Católica 94, 226
Isabella von Ägypten 208
ISOP 214
Ivanhoe 234
- JACOBUS II 317
Jaime el Barbudo o la sierra de Crevillente 234
Jaime el Barbudo o la sierra de Crevillente, Las señoritas de hogaño y las doncellas de antaño 234
Jaira 138
JANIN, Jules 38, 90, 432
JANIN, Julio v. JANIN, Jules
JÁUREGUI, Juan de 314
Jean Sbogar 422
Jeanne d'Arc 68
Jenny l'ouvrière 102
JEPHSON, Robert 21, 132
JEPHSON, Roberto (v. JEPHSON, Robert)
Jesús que torna 488
Joan Blanques 457, 520
Joan Cortada: Catalunya i els catalans al segle XIX 43
Joan Ramis i Josep M. Quadrado: de la il·lustració al romanticisme 348
Jocelyn 400
JODELLE, Étienne 173
JOHNSON, Ben 129, 320-322
JOHNSON, Samuel 60, 323
JORBA, Manuel 15, 18, 19, 35, 43, 50, 71, 142, 150, 186, 188, 263, 386
José M. Quadrado, el polígrafo balear 348
José Yxart (1852-1859): théâtre i critique à Barcelone 451
José Yxart, obra dispersa 451
JOUFFROY, Théodore 50
Journal des débats 90
Journals 176
JOVELLANOS, Gaspar Melchor de 23, 45, 60, 88, 290, 408
JOVINO V. JOVELLANOS, Gaspar Melchor de
Juan de Manara 38
Juan Fivaller 522

- Judes de Kerioth* 523
Judit de Welp 100, 458-460, 488
Judith 367
Julieta y Romeo 66
Julio César 97, 315-316, 324
Julius Caesar 32
 JURETSCHKE, Hans 67, 74
- Kanihworth* 383
 KANT, Immanuel 46, 51, 68, 335, 382
Kar-Osmán o memorias de la casa de Silva 234
Kean 38
 KLOPSTOCK, Friedrich Gottlieb 349, 367
 KOTZEBUE, August von 18, 21, 24, 37, 86, 88, 130, 144, 175, 176, 408, 410
- L'Africaine* 110
L'Africaine pour rire 110
L'Africana 110
L'ami des femmes 439
 L'AMIC DE CADA FESTA [v. ALMIRALL, Valentí]
L'amour à la mode 241
L'aranya 488
L'argent 140
L'Arlésienne 102
L'art du théâtre à Madame XXX 56
L'art romantique 81
L'assommoir 102, 103-104, 461 [v. *La taverna*]
L'auberge des Adrets 19, 24
L'auca del senyor Esteve 520
L'Avenç 100-101, 122
L'Avens 100, 106, 456 [v. *L'Avenç*]
L'Eloi 488
L'emboïc de cordes 482 [v. *Un emboïc de cordes*]
L'escanyapobres 104
- L'Esquella de la Torratxa* 114, 460, 484
L'esquella de la Torratxa [de Soler] 522
L'estació de la granota 496
L'étrangère 211
L'Eugène 173
L'hermano Bunyol 508
L'honneur et l'argent 91
L'hostalera de la vall 437
L'obra crítica i erudita de Manuel Milà i Fontanals 71, 263
L'òpera a Barcelona. Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII 17
L'unité italienne et la France 458
La Abeja 74, 320
La América 73
La bague de l'oubli 469
La banda de bastardia 523
La banda del regidor 507
La belle Hélène 111
La Bible de l'humanité 458
La Biblioteca Arús: Rossend Arús i Arderiu (1845-1891) i la fundació de la biblioteca (1893-1895) 462
La boda de Luis Alonso o la noche del encierro 473
La boja 124
La bola de nieve 468
La bolsa 92 [v. *La bourse*]
La bolsa: sus leyes, sus secretos y sus peligros 92
La botifarra de la llibertat 522
La bourse 91, 92
La bruixa 523
La caiguda de Babilònia 318
La campana 373
La Campana de Gràcia 484
La campana de l'Unió 481 [v. *La campana de la Unió*]

- La campana de la Almudaina* 522
La campana de la Unió 481, 509
La campana de Sant Llop 523
La cançó del pres Bernat 263
La casa de dispeses o la calúmnia descoberta 508
La casa en venta 428
La catedral de Sevilla 234
 LA CHAUSSÉE, Pierre Claude Nivelle de 137-138, 146
La chute d'un ange 400
La Civilización 188
La closerie des genêts 394
La comedia de Maravillas 519
La comedia nueva 46, 240
La Comédie-Française 102
La condesa de Castilla 223
La conjuración de Fiesco 352
La conjuración de Venecia 141, 389
La constante Amarilís 198
La Convicció 448 [v. *La Convicción*]
La Convicción 448
La Corona 214
La corona de laurel 18, 408
La creu de la masia 523
La creu de plata 482
La Crónica de Cataluña 457, 458, 460
La Dame aux Camélias 73, 83, 89, 91, 372, 439
La despedida a las musas 214
La desposada de Mesina 360, 374
La dida 523
La Discusión 214
La Dolores 492
La duquesse de La Vallière 209
La enterrada en vida 21
La época de Fernando VI 57
La Época 369
La Estrella 33
La eterna cuestión 469
La famille Benoiton 94, 446 [v. *Les modes*]
La Favorita 475
La fée aux miettes 422
La femme misanthrope 412
La festa del blat 488
La fiesta de Lendinara 214
La filla del mar 488
La filla del marxant 492
La filosofía de la elocuencia 45
La font de Na Melior 263
 LA FONTAINE, Jean de 195
La forza del destino 184
La fugida de la regència de la Seu d'Urgell i desgràcies del pare Llibori 508
La Garduña de Sevilla y anzueto de las bolsas 423
La gitaniella de Madrid 241
La gouvernante 137
La Gramalla 116
La Gran Vía 473
La habitación. Cartas a una señorita 471
 LA HARPE (v. DELAHARPE, Jean François)
La heredera de Sangumí 43
La hija del aire 226
La hija en casa y la madre en la máscara 141
La Il·lustració Catalana 105
La Ilustración Española y Americana 46, 471
La independencia de la Suiza 36, 150
La Jove Catalunya 489
La Jove Catalunya. Antologia 96, 438
La Joven España 150
La jura de Santa Gadea 225
La levita 469
La llàntia de plata 493
La Llumenera de Nova York 451
La Luz 523
La mà freda 119, 457, 495, 519-520
La mà oculta 104

- La madre del ladrón* 458
La madre delincuente 180
La marquesa de Bellaflor o el niño de la inclusa 134
La marquesa de Javalquinto 509
 LA MARTELIÈRE, Alphonse de 19
La mère rivale 140
La Miralta 488
La misantropía 408, 409
La mitja taronja 482
La moigata 141, 249
La moglie libera 144
La monarchie au XVIIIème siècle 458
La Montálvez 450
La moral dans le drame, l'épopée et le roman 85 [v. *La moral en el drama, la epopeya y la novela*]
La moral en el drama, la epopeya y la novela 85
La moral en el arte 65
La mort de César 22
La mort de Coligny 200
La morte civile 514
La morte vivante 21
 LA MOSCA v. CARVAJAL, Rafael de
La muerte de César 36, 42, 64, 97, 130, 165, 457, 225
La muerte de Wallenstein 357
La Nación defendida de los insultos del Pensador y sus secuaces 59
La neuvaine de la Chandeleur 422
La nouvelle Heloise 201
La novia de Messina 75
La nueva Heloísa 201
La ópera en Barcelona. Estudio histórico-crítico 17
La Palma 69, 80, 348, 398
La paloma torcaz 458
La Parisienne 106
La pasionaria 460, 469
La pastora de la Alcarria 473
La pàtria 336
La pàtria: trobes 336
La Patrie en danger 99
La patrie imaginaire: la projection de «La Pàtria», de B. C. Aribau en la mentalité catalaine contemporaine 336
La peste noire 210
La petimetra 195
La petite Fadette 394
 LA PLACE, Pierre 332
La poética o reglas de la poesía en general 286
La política en el arte 114
La pradera de San Isidro 480
La Presse 449
La princesse d'Elide 469
La Profecía del Tajo 213
La projecció d'Àngel Guimerà a Madrid (1891-1924) 7
La promesa de Messina 120
La Publicidad 460
La Puchera 450
La question d'argent 91
La reconciliación de los dos hermanos 18, 408 [v. *Die beiden klingsberg*]
La redoma encantada 225
La reina jove 488
La reina vella 488
La Religión 188
La Renaixença 96, 116, 437, 438, 451, 484, 489, 491
La Renaxensa 10, 11, 96, 116, 437, 484, 488 [v. *La Renaixença*]
La retórica de las lágrimas. La comedia sentimental española 18
La sala d'espera 124, 125
La santa espina 488
La sátira provenzal 267
La sombra de César 518
La taverna 104, 461
La Tempestad 328
La Teta gallinaire 509

- La Tomasa* 126
La tornada d'en Titó 509
La tràgica història de Romeu i Julieta
 517
La última fantasma 222
La última noche de Babilonia 188
 LAURISO TRAGIENSE 56
La Vanguardia 451
La vedova in solitudine 145
 ¡*La venganza de Romeo!* 66
La venta de Cárdenas 226
La verbena de la Paloma 472
La Verdad 214, 246
La verdad sospechosa 248, 289, 470
La verdad vence apariencias 40
La Verge de la Roca 493
La Verge de les Mercès 509
La Veu del Montserrat 471
La vida es sueño 226, 381
La virtut i la consciència 105
La viuda de Padilla 141, 456
La vuelta a Cádiz en sesenta minutos
 472
 LABAILA, Jacint 86
 LACHAUSÉE, Pierre-Claude Nivelles
 de 434
 LACOSTE, Amand 19
 LADVOCAT [editor] 75
 LAFARGA, Francisco 45, 80, 86
 LAFAYETTE Madame de [Marie Madeleine Pioche de la Vergne]
 195
 LAFONTAINE, August-Henri Jules 208
Lalla Rookeh 211
 LAMARCA I MORATA, Lluís 246
 LAMARCA, Luis v. LAMARCA I MORATA, Lluís
 LAMARTINE, Alphonse Marie Louis
 Prat de 150, 188, 319, 399, 400
 LAMBERTENGI, Luigi Porro 169
 LAMOTTE, Carolina v. MOTTE-FOUQUÉ, Caroline de la
Lances de honor 468
 LARRA, Mariano José de 29, 53, 54,
 74, 87, 88, 451
Las alegres comadres de Windsor
 291, 329
Las alforjas 473
Las aventuras del bachiller Trapaza
 423
Las bodas de Camacho el rico
 429
Las bodas de Fígaro 180
Las castañeras picadas 480
Las cuatro barras de sangre 43
Las cuentas del Gran Capitán 248
Las fortunas de Diana 198
Las badas del mar 492
Las mocedades del Cid 470
Las nubes 288
Las oscuras golondrinas 473
Las paredes oyen 248
Las personas decentes 469
Las Sergas de Esplandián 196
Las tertulias de Madrid 480
Las traducciones españolas del teatro francés 80
 LASSALLE, Ferdinand 77
 LATORRE, Carlos 513
 LAYA, Jean-Louis 439
Lazarillo de Tormes 197
Le bachelier de Salamanca 200
Le Bien Public 99
Le bouton rose 102
Le brasseur roi 210
Le candidat 102
Le Cid 469, 470
Le complot de famille 412
Le Constitutional 88
Le double règne 210
Le festin de Pierre 469
Le Figaro 102, 474
Le glorieux 144
Le huron 200

- Le joueur 144
 Le légataire universel 144
 Le maître de forges 103
 Le malheur du riche et le bonheur du
 pauvre 140
 Le naturalisme au théâtre 100
 Le naturalisme 102
 Le père de famille 88, 408
 Le peuple 458
 Le philosophe marié 144
 Le roi Lear 175
 Le roman expérimental 122
 Le siège de Paris 210
 Le solitaire 210, 211
 Le supplice d'une femme 449
 Le Tartuffe 449
 Le Temps 102
 Le théâtre au XIX^e siècle 75
 LE TOURNEUR, Pierre 19, 332
 Le tyran domestique 431
 Le vaudeville 89
 Le Voltaire 99, 122
 LEBRUN, Pierre 22, 68
 Lecciones de derecho político 525
 Lecciones de literatura dramática es-
 pañola 294
 Lecciones de literatura española ex-
 plicadas en el Ateneo 294
 Lecciones de Retórica y Poética 45
 Lectures on Rhetoric and belles let-
 ters 287
 Lectures on Rhetoric 45
 Lelia 394
 Lélia 394 [v. Lelia]
 LEMAÎTRE, Frederick 19, 87
 LEMERCIER, Népomucène-Louis 22
 LEÓN, Fray Luis de 213, 214
 LEONI, Mario 63
 Les amants malheureux ou le comte
 de Comminge 200
 Les amettes d'Arenys 482
 Les aventures de Télémaque 207
 Les bodes canviades o la Laieta de
 Sant Just 508
 Les bones festes 507
 Les Burgraves 38, 97
 Les chastes et loyales amours de Thè-
 agène et Cariclée 173
 Les confessions 295
 Les conquêtes du grand Charlemagne
 196
 Les corbaux 106
 Les deux soeurs 449
 Les enfants d'Edouard 520
 Les esposallès de la morta 119, 121,
 503, 516-519, 520, 521
 Les etiòpiques 193
 Les eures del mas 519 [v. Les heu-
 res del mas]
 Les formes de diversió en la societat
 catalana romàntica 17, 21, 22,
 26, 27, 43, 58, 86, 130, 142, 150,
 151, 386
 Les grands comédiens (1400-1900)
 57
 Les héritiers Rabourdin 102
 Les heures del mas 523
 Les bussites (Histoire du temps de la
 Guerre de Trente Ans) 210
 Les idées de madame Aubray 440
 Les joies de la Roser 461, 483, 510,
 523
 Les lionnais pauvres 91
 Les maîtres sonneurs 394
 Les males llengües 482
 Les martyrs 207
 Les mémoires du Diable 394 [v.
 Memorias del diablo]
 Les misérables 85
 Les modes 94-96, 446, 483
 Les Natchez 207
 Les patriciens (Histoire de la fin du
 XVI^e siècle) 210
 Les pattes de mouche 445

- Les pauvres de Madrid* 446
Les pínholes de Holloway 522
Les rebelles sous Charles V 210, 211
Les templiers 345, 346
Les veillées du château 209
Les vépres siciliennes 145
Les volontaires 94
 LESAGE, Alain-René 199, 200
Letters from a Father to His Son 345
Letters to a Young Lady on a Course on English Poetry 345
Lettre à d'Alembert sur les spectacles 295
Lettre à l'Académie 207
Libertad moral y libre albedrío 150
Libro primero 59
Liceo 138
Life of Samuel Jobson 324
Lisi desdeñosa 421
 LISSORGUES, Yvan 57
 LISTA Y ARAGÓN, Alberto 33, 52, 60, 61, 81, 82, 225, 293, 294, 302
 LITTRÉ, Maximilien-Paul-Émile 398
Lives of the poets 323
Livius 64
Livres et libraires en Espagne et au Portugal (XVIè.-XXè. siècles) 24
 LLAUDER, Lluís Maria 448
 LLAUSÀS, Josep 262
Llibre de sonets 437
Lliçons de literatura dramàtica 60
 LLORET, Jaume 7, 109
 LLULL, Ramon 348
Lo bordet 115, 484
Lo Bruc 492
Lo cíclop 484
Lo comte de Pallars 491
Lo diputat a Corts 437
Lo fals 519
Lo ferrer de tall 519, 523
Lo full de paper 493
Lo Gay Saber 64, 116, 121, 437, 438, 482, 484, 507, 516
Lo gra de mesc 492
Lo llibre de l'honor 100
Lo mestre de munyons 492
Lo núvol negre 437
Lo pes de la culpa 457
Lo positivo 442
Lo Pubill 114
Lo que son mujeres 241
Lo rei D. Joan 517
Lo rimbombori de les quintes 438
Lo secret del nunci 495
Lo Teatro Català 124, 125, 522
Lo xanquet 522
 LOCKE, John 301
Locura de amor 468
Locura o santidad 468
 LOÈVE-VEIMARS, François-Adolphe 210
Lobengrin 475, 476
 LONG 314 [v. LONGÍ, Cassi]
 LONGÍ, Cassi 45, 46
 LONGINO v. LONGÍ, Cassi
 LOPE DE VEGA, Félix 40, 59, 129, 181, 183, 198, 222, 227, 236-238, 240, 243, 244, 247, 289, 290, 320, 383, 395, 512
 LOPECIO v. LÓPEZ SOLER, Ramon
 LÓPEZ BERNAGOSI, Innocenci 522
 LÓPEZ DE AYALA, Adelardo 468
 LÓPEZ GUIJARRO, Salvador 447
 LÓPEZ SOLER, Ramon 33, 34, 38, 56, 61, 211, 234, 242
 LÓPEZ-SOLER v. LÓPEZ SOLER, Ramon
 KAITNES, lord 324
Los amantes de Teruel 38, 224, 466
Los amigos 446
Los bandidos 350, 351, 375
Los bandos de Castilla o el Caballero del Cisne 234

- Los celos infundados* 141
Los comediantes del segon pis 437
Los darrers consellers de Barcelona i Pau Claris 438
Los descendientes de Laomedonte 153
Los diamantes de la corona 509
Los directores 59
Los eruditos a la violeta 59
Los estudiantes de Vic 523
Los fadrins externs 492
Los héroes en el teatro. Reflexiones sobre la manera de representar la tragedia 513
Los héroes i les grandeses 478-480
Los hijos de Eduardo 519
Los hijos del tío Tronera 110
Los Horacios 315
Los ladrones 353
Los moros del Riff o el presidiario de Albuemas 151
Los odios 142
Los Piccolomini 357
Los Pirineus 516
Los pobres de Madrid 446
Los polvos de la madre Celestina 225
Los señores diputados: 400 semblanzas en verso 234
Los siete libros de Diana 197, 198
Los trovadors moderns 151
Los trovadors nous 151
Los valientes 472
 LUCANO [Marc Anneu Lucà] 173
 LUCIANO [Llucià] 329
Lucile 200
Lucinda o lo natural 142
Lucio Junio Bruto 97
Lucreçe 40, 97
 LUDWIG, Otto 77
Luis Gálvez de Montalvo: vida y obra de ese gran ignorado 198
Luisa Miller 375
Lujo e indigencia 140
 LULLY, Jean-Baptiste 470
 LUZÁN Y CLARAMUNT, Ignacio de 56, 57, 286
Macbeth 63, 64, 65, 226, 275, 291, 316, 325, 328, 331, 332, 333
Macédoine ptyglotte 142
 MACIÀ, Francesc 491
Macpherson, James 196, 200
Madame Sans-Gêne 445
Mademoiselle de La Fayette 209
 MAFFEI, Scipione 132
Mahoma 363
Mahomet 175
¡Mai més monarquia! 461
 MAIERONI, Achille 514
 MÁIQUEZ, Isidoro 223, 513
Mal pare 484
Mallorca cristiana 481
 MALUQUER I VILADOT, Joan 118, 491
Malvine 209
 MANCINI [actor] 455
 MANERO, Salvador 58, 64, 74
Manfred 32
Manfredi 163 [v. *Manfred*]
 MANJARRÉS I DE BOFARULL, Josep de 52, 53, 54, 306
 MANJARRÉS, José de v. MANJARRÉS I DE BOFARULL, Josep
Manolita 473
Manual de literatura 225
Manuel de l'histoire de la littérature française 20
Manuel Milà i Fontanals en la seva època: trajectòria ideològica i professional 35, 263
Manuel Milà i Fontanals, crític literari 18, 35, 43, 263
Manuscritos de economía y filosofía [Manuscrits d'economia i filosofia] 103

- MANZONI, Alessandro 33, 48, 50, 71, 163, 169, 210, 263, 266, 291, 363
- MAÑÉ I FLAQUER, Joan 10, 26, 37, 39, 40, 46, 51, 72-74, 82-84, 85, 90, 92, 94, 106, 114, 369, 400, 432
- MAÑÉ Y FLAQUER, Juan v. MAÑÉ I FLAQUER, Joan
- MAQUIAVEL 214
- Mar i cel* 488, 520
- Marcela o ¿a cuál de los tres?* 145
- MARCH, Ausiàs 198, 348
- MARCO GARCÍA, Antonio 64, 75
- MARELLI-TESSERO, Companyia 98
- Margarida de Prades* 457
- Margarita de Borgoña* 35
- MARÍ, Antoni 67
- MARIA CRISTINA [Maria Cristina de les Dues Sicílies] 130
- María del Carmen* 492
- María Estuarda* 69 [v. *Maria Stuart*]
- María Estuardo* 70, 358, 376 [v. *Maria Stuart*]
- MARIA LLUÏSA DE PARMA 290
- María Magdalena* 72, 367
- María o la hija de un jornalero* 134
- María Rosa* 488
- María Stuarda* 514 [v. *Maria Stuart*]
- Maria Stuart* 69, 74, 75, 78, 163
- María Tudor* 78, 378, 380-385, 421
- Marie Stuart* 68 [v. *Maria Stuart*]
- Marie Tudor* 79, 421 [v. *María Tudor*]
- MARÍN, Francisco 161
- Marina* 509
- Marino Faliero* 145
- Marion de Lorme* 91
- MARMONTEL, Jean-François 46, 51, 200
- MARQUINA, Eduardo 488
- MARRAST, Robert 23
- Marriage-a-la-mode* 317
- MARTÍ FOLGUERA, Josep 95
- Martin Luther oder Weihe der Kraft* [*Martí Luter o la consagració de la força*] 367
- MARTIN, John 318
- MARTIN, Louis-Henri 458
- MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco 47, 141, 145, 152, 286, 300, 388, 389, 396, 426
- MARTÍNEZ PEDROSA, Fernando 100-101, 457
- Mártires* 207
- MARTORI, Joan 7
- MARX, Karl 77, 100, 103
- MARY, Jules 103
- MAS I VIVES, Joan 7, 109
- MASINI, Angelo 475
- MASSILLON, Jean-Baptiste 295
- MATA I FONTANET, Pere 37, 150
- MATA, Pedro v. MATA I FONTANET, Pere
- MATA, M. 100
- Material diccionario biobibliográfico* 388
- Mathilde ou mémoires tirées de l'histoire des Croisades* 209, 423
- Matilde* 423 (v. *Mathilde ou mémoires tirées de l'histoire des Croisades*)
- MAYERONI v. MAIERONI, Achille
- Medea* 300, 514
- Méditations poétiques* 400
- Mel i fel* 437
- Mélanges offerts a Charles V. Aubrun* 104
- Mélanide* 137
- Mélanie ou la religieuse* 137
- MELÉNDEZ VALDÉS, Juan 60, 429
- Mémoires* [d'Hyppolite Clairon] 57
- Mémoires* [de Mme. de Genlis] 209
- Mémoires d'un père pour servir a l'instruction de ses enfants* 200

- Mémoires pour servir à l'histoire du cartesianisme* 195
- Memoria sobre espectáculos* 290
- Memoria sobre las Bellas Artes* 306
- Memorial literario* 313, 316
- Memorial literario. Biblioteca periódica de ciencias y artes* 313
- Memorias de París* 286
- Memorias de un setentón* 46
- Memorias del castillo de Bellver* 290
- Memorias del diablo* 394
- Memorias literarias de París* 56
- Mémoires de D. Huet* 195 [v. *Commentarii de rebus ad eum pertinentibus*]
- Memòries teatrals* 520
- MENANDRO [Menandre] 143, 288, 406, 407
- MENARINI, Piero 27, 80
- MENCHACATORRE, Félix 40
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino 45, 65, 262, 333
- Menschenbass und Reue (Misantropia i penediment)* 18, 88, 176
- Menteur* 470
- Mentiroso* 289
- MERCIER, Louis-Sébastien 68
- Mercur de France* 137, 200
- Mérope* 132
- MÉRY, Joseph 222
- MESONERO ROMANOS, Ramón de 46, 527
- Messalina* 97, 98, 451, 452
- Mesura per misura* 517
- MEYERBEER, Jacques 110
- Mi deportación* 150
- MICHELET, Jules 458
- MIGUEL-ÁNGEL 380
- MILÀ I FONTANALS, Manuel 10, 34, 49, 50, 58, 63, 71-74, 82, 212, 217, 262, 263, 267, 363
- MILÁ, Manuel (v. MILÀ I FONTANALS, Manuel)
- Milans a la vila de Pineda* 508
- MILTON, John 129, 203
- Mímica melodramàtica* 58
- MINGUELL I TELL, Eduard 58
- MIQUEL I BADIA, Francesc 111, 471
- MIQUEL Y BADÍA, Francisco v. MIQUEL I BADIA, Francesc
- MIR, Salvador 123
- MIRA DE AMESCUA, Antonio 240
- MIRALLES, Enrique 75, 86
- Mirra* 214
- Mis flores* 150
- Misantropía y arrepentimiento* 18 (v. *Menschenbass und Reue*)
- Misceláneas dióglotas, políticas y literarias* 260, 318, 386
- MISTRAL, Frederic 484
- MODENA, Gustavo 496, 514
- MOLAS, Joaquim 19, 112, 336, 438, 461, 489, 507, 516, 523
- MOLIÈRE [Jean-Baptiste Poquelin] 18, 79, 129, 135, 141, 144, 145, 179, 181, 184, 199, 223, 239, 241, 246, 249, 259, 288-289, 322, 329-330, 379, 382, 406, 438, 449, 469-470
- Molt soroll per a res* 517
- MONCÍN, Luis Antonio José 249
- MONCINES v. MONCÍN, Luis Antonio José
- MONLAU, Pere Felip 47
- MONTAGU, Mary Wortley 324
- MONTEGGIA, Luigi 32, 33, 161
- MONTEGÓN Y PARET, Pedro de 200
- MONTEMAYOR, Jorge 197, 198
- MONTENGÓN v. MONTEGÓN Y PARET, Pedro de
- MONTÉPIN, Xavier de 103

- MONTIANO Y LUYANDO, Agustín 315
- MONTIS, Antoni 348
- MONTOLIU, Manuel 336
- MOORE, Thomas 211
- MOORE, Tomás v. MOORE, Thomas
- MORA, José Joaquín de 22
- Moral Essays* 316
- MORATÍN v. FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro
- Morayma* 141
- MORELL, Carme 7, 15, 110, 523
- MORETO, Agustín 40, 172, 181, 222, 237, 239, 240, 245, 248, 289, 419, 426, 469
- MOTTE-FOUQUÉ, Caroline de la 210
- MOTTE-FOUQUÉ, Heinrich Karl de la 210
- MOYNET, M. J. 59
- MOZART, J. W. A. 17
- Mudarra* 21, 35, 130
- MUNÁRRIZ, José Luis 45, 46, 287
- Mundos ibéricos y mundos francófonos* 81
- Munio Alfonso* 39
- Museo Balear* 81, 348, 398
- Naissance, fortune et mérite* 140
- Nana* 102
- NANOT I RENART, Pere 438
- NAPOLEÓ 174, 175, 176, 346, 434
- NAPOLEÓN BONAPARTE v. NAPOLEÓ
- Narracions* [de Frederic Soler] 523
- NARVÁEZ, Ramón María 225
- NAVARRO, Cecilio 59, 86
- NECKER, Anne-Louise-Germaine 38, 48, 51, 79, 169, 176, 208, 209, 270, 361
- NÉRICAULT, Philippe 144
- Nerón* 468
- Nerone* 452
- NERVAL, Gérard de 74
- Neue Thalia* 67
- NICASIO GALLEGO, Juan 87
- NICCOLINI, Giovanni Battista 514
- NIETO, Manuel 473
- NIETZSCHE, Friedrich 76, 96
- NIFO, Francisco Mariano 59
- Nits de lluna* 523
- No me olvides* 38
- Noches de placer* 423
- Noches de Torcuato Tasso* 214
- Nociones de arqueología cristiana* 306
- Nociones de arqueología española* 306
- NODIER, Charles 422, 428
- Nora* 106
- Nos auteurs dramatiques* 83
- Nos intimes* 445
- NOTA, Alberto 145
- Noticia histórica de la conquista de Valencia* 246
- Notre-Dame de Paris* 234 [v. *La catedral de Sevilla*]
- Nou Testament* 320
- Nouveaux principes d'économie politique* 169
- NOVALIS, Friedrich von Hardenberg 367
- Novelas a Marcia Leonarda* 198
- NOVELLI, Companyia 98
- Noves tragèdies* 516
- Novíssima Poética* 44
- Nuestra Señora de París* 401
- Numa Pompilius, second roi de Rome* 207
- Numància de Catalunya o lliure poble de Porrera* 508
- NÚÑEZ DE ARCE, Gaspar 468
- Oberón* 342
- Obligados y ofendidos* 241

- Obra completa de Josep Yxart I. El año pasado (1886-1888)* 74, 76, 115, 452
- Obra completa* [de Luis Lamarca Morata] 246
- Obras completas, I* [de Manuel Milà i Fontanals] 263
- Obras completas, IV* [de Manuel Milà i Fontanals] 363
- Obras completas, V* [de Manuel Milà i Fontanals] 63
- Obras Completas* 86
- Obras* [de Gaspar Melchor de Jovellanos] 45
- Obres catalanes* [de Josep Yxart] 98, 116, 119, 451, 499
- Observaciones sobre la poesía popular* 262
- OCHOA, Eugenio de 48, 294
- Oda a la vida retirada* 213
- Oda a Pedro romero* 195
- Oda a Santiago* 213
- Odisea* 142, 316
- OFFENBACH, Jacques 111
- OHNET, Georges 103
- OLLER, Narcís 104, 520
- OLLER, SIMON v. SOLER I HUBERT, Frederic
- ORELLANA, FRANCISCO JOSÉ 64
- Orestes* 138, 300
- Orlando* 196
- Orphée aux enfers* 111
- ORTIZ DE PINEDO, Manuel 446
- OSSIÁN (v. OSSIAN)
- OSSIAN 46, 196, 200
- Otello* 22, 468 [v. *Othelo*]
- Otello* 64 [v. *Othelo*]
- Otelo* 20, 63, 64, 301, 302, 315, 328, 344, 517 [v. *Othelo*]
- Otelo, prodigioso negro de Venecia* 19
- Othello* 19, 175 [v. *Othelo*]
- Othelo* 226
- ¡Ous del dia!* 509
- OVIDI [Publi Ovidi Nasó] 214
- P. DEL O. v. ROCA I ROCA, Josep
- P. K. v. ROCA I ROCA, Josep
- PACUVIUS [Marc Pacuvi] 286
- PAGÈS, Alain 102, 106
- PALACIOS, Miguel 473
- PALOU I COLL, Juli 522
- Pamela or virtue rewarded* 201
- Pamela* 200 [v. *Pamela or virtue rewarded*]
- Paolo e Francesca* 496
- Paradoxe sur le comédien* 57
- PAR, Alfons 20, 60, 63, 64, 66, 313, 316
- PAR, Alfonso v. PAR, Alfons
- PARCERISA, Francesc Xavier 217
- PAEDES, Maria 348
- París de Francia* 473
- PASSARELL, Frederic 94 95
- Pastor Fido* 198
- PASTOR, Enrique 46
- Patrie* 94
- PATTERSON, Michael 20
- Paul de Lascaris ou le chevalier de Malte* 210
- PEDRELL, Felip 516
- Pedro el Bastardo* 468
- Pedro el Católico, rey de Aragón* 43
- Pedro Giménez* 473
- PELAGI BRIZ, Francesc 482, 497, 507
- PELAY BRIZ, Francesc v. PELAGI BRIZ, Francesc
- PELAYO BRIZ, FRANCISCO v. PELAGI BRIZ, Francesc
- Pelayo* 179, 241, 290
- PELLICO, Silvio 169, 496, 513
- PELUFO, Rosa 388, 411, 415
- Pensées sur la déclamation* 57
- PEÑARRÚBIA, Isabel 348

- Peñas arriba* 450
Pepa la Frescachona 472
 PEREDA, José María 450
 PERÉS, D. [Ramon Domènec Perés] 106
 PÉREZ DE MIRANDA, Gregorio v. LÓPEZ SOLER, Ramon
 PÉREZ Y GONZÁLEZ, Felipe 473
 PERRÍN VICO, Guillermo 473
Perspectives de literatura anglesa 60
 PETRARCA, FRANCESCO 214
 PEZZANA, Giacinta 119, 454, 496, 513
 PHELPS, Gilbert 21
Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful 345
Philosophie de l'Art 451
 PI I MARAGALL, Francesc 73, 217, 484
 PIAMONTE, Nicola di 196, 423
 PICÓ I CAMPAMAR, Ramon 119
 PICOCHÉ, Jean-Louis 110
 PIFERRER I FÀBREGAS, Pau 10, 39, 40, 42, 74, 217, 262, 348
 PIFERRER, Juan Francisco 80
 PIFERRER, Pablo [v. PIFERRER I FÀBREGAS, Pau]
 PIN I SOLER, Josep 11, 105, 117, 122, 124
 PINA, Mariano 103-105
 PÍNDARO 163
 PINDEMONTÉ, Giovanni 132
 PINEU, Alexandre-Vicent 412-414, 418, 421-424, 428, 430, 431
 PIQUET, Jaume 66
 PIROZZINI, Carles 510
 PITARRA, Serafí v. SOLER I HUBERT, Frederic
 PIXÉRÉCOURT, Guilbert 18, 20, 21, 24, 86
 PLATÓN [Plató] 287
 PLAUTO [Plaute] 143, 226, 288, 426, 429
 POBLET, Josep M. 114, 523
Pobres y ricos o la bruja de Madrid 134
Poemata 195
Poesías escogidas [d'Antoni Ribot i Fontserè] 150
Poesías sueltas [d'Antoni de Girone-lla] 142
Poesías varias, sagradas y profanas 241
Poesías [de Francisco Martínez de la Rosa] 141
Poesies catalanes [de Frederic Soler] 523
Poesies [d'Àngel Guimerà] 488
Poètica [d'Aristòtil] 408
Poètica [de Martínez de la Rosa] 47, 50, 141
Poètica [d'Horaci] 70, 360
Poétique française 200
Political discourses 302
 POMONIUS ATTICUS, T. 419, 424, 429, 431
 PONSARD, François 40, 81, 91, 92, 97, 120, 412
 POPE, Alexander 316, 317
 POUILLART, Raymond 79
 PRAGA, Marco 488
 PRAT I COLOM, Josep Melcior 320
Preludios de mi lira 214
 PRÉVOT, Charles Victor 210, 211, 234, 246
Princesa de Èlida 330
Principes de la Littérature 44
Principes de la philosophie de l'histoire 458
Principes de politique applicables à tous les gouvernements 176
Principi di scienza nuova 458
Principios de estética 262

- Principios de gramática general y gramática analógica* 284
- PUCCINI, Giacomo 101, 445
- PUIGDALT, Lluís [v. PASSARELL, Frederic]
- PUJALS, Esteve 60, 65
- PUJOL I BOADA, Llorenç 85
- QUADRADO, José M. v. QUADRADO, Josep M.
- QUADRADO, Josep M. 10, 65, 69, 70, 73, 80-82, 217, 331, 348, 389, 398-399
- Quarant'anni di vita artistica*, II 63
- Questions contemporaines* 399
- QUEVEDO, Francisco de 197, 213
- Quiero hacerme bullanguero* 150
- QUINAULT, Philippe 470
- QUINTANA, Antoni 348
- QUINTANA, Manuel José 179, 223, 241, 417
- Quintín Durward* 130
- Quixot* 336 [v. *El Quijote*]
- RABELAIS, François 329
- RACINE, Jean 20, 22, 37, 78, 79, 132, 135, 173, 179, 181, 183, 248, 274, 286, 304, 322, 325, 380, 421, 456, 485, 513
- RAFANELL, August 15, 128
- Ramon Picó i Campamar. Carta oberta a D. Joaquim Cabot* 119
- RANGEL, José 346
- Raquel* 286, 421
- RAÜLL, Francesc 36, 186
- RAYNOUARD, François Juste Marie 345-346
- REAL RAMOS, César 18
- Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX* 57
- Rebeldes* 211 [v. *Les rebelles sous Charles V*]
- Record d'un viatge al Senegal* 491
- Records del segle XVI* 438
- Recuerdos de mi larga vida* 94, 516
- Recuerdos del tiempo viejo* 41, 226
- Recuerdos y bellezas de España* 217, 348
- Recurso de ocasión* 473
- REDON, Maxime de 110
- Reflections on the French Revolution* 345
- REGNARD, Jean-François 143, 406, 407
- Rei i monjo* 123, 520
- Religio laici* 317
- REMISA, Gaspar de 335
- RENAN, Joseph Ernest 398
- RENART I ARÚS, Francesc 93, 508, 520, 521
- Renato* 163
- René* 207
- Representaciones shakespearianas en España* 20, 60, 63, 64, 66
- RESMA, José de 56
- Ressenya històrica i crítica dels antics poetes catalans* 262
- RETES, Francisco Luis de 83
- Retórica y poética* 292 [v. *Ensayos poéticos sobre la estética y la oratoria*]
- REUS I BOYD-SWAN, Francesc 7
- Rêveries* 422
- Revista Barcelonesa* 83
- Revista de Occidente* 134
- Revista Iberoamericana* 40
- Revue d'Histoire du Théâtre* 79
- Revue de la société d'histoire du Théâtre* 80
- REY, Fermín del 240
- Rhetorica* 45
- RIBOT I FONTSERÈ, Antoni 10, 24, 27, 29, 31, 36, 37, 44, 47-49, 55, 142, 150, 154, 251, 262

- RIBOT Y FONTSERÉ, Antonio [v. RIBOT I FONTSERÈ, Antoni]
Ricardo Darlington 260, 386 [v. *Richard Darlington*]
Ricardo III 64, 395
Ricardo 316 [es refereix a *Ricardo III*]
 RICCOBONI, François 56, 57
 RICCOBONI, Luigi 57, 58
Richard Darlington 260
 RICHARDSON, Samuel 200, 201, 344
 RICHELIEU, Armand Jean Du Plessis de 171
Ricordi artistici 513
Ricordi, aneddoti ed impressioni 514
 RIERA I BERTRAN, Joaquim 11, 96, 113, 122, 444, 445, 447, 450
 RIEROLA, Francisco de A. 59
 RIMONT, Manuel 92, 94, 95, 110, 111, 477, 481
 RIQUER, Martí de 19, 112, 438, 461, 489, 507, 516, 523
 RISTORI, Adelaida 63, 496, 513, 514
 RIVADENEIRA, Manuel 41
 RIVAS, duque de v. SAAVEDRA Y RAMÍREZ, Ángel de
Rivoluzione in amore 145
Robert, capità de brigands 19
Robert, chef de brigands 19 [v. *Robert, capità de brigands*]
 ROBRENYO, Josep 20, 37, 93, 388, 508, 520, 521
 ROBREÑO v. ROBRENYO, Josep
 ROCA I CORNET, Joaquim 188, 214
 ROCA I ROCA, Josep 10, 11, 85, 96, 115, 116, 460, 484
Rochester 412, 428
Rodrigo 200
 RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garcí 196
 RODRÍGUEZ RUBÍ, Tomás 39, 93, 94, 225
 ROIG, Francesc 122
 ROJAS ZORRILLA, Francisco de 240, 241, 289, 469
Romancerillo catalán 262
Romancero 47
Romances històrics 184
 ROMEA YANGUAS, Julián 42, 513
Romeo y Julieta 63, 64
Romeo 315, 316, 325, 328
Romeu i Julieta 516-518 [v. *Romeo y Julieta*]
 ROMO, G. 60, 313
 RONSARD, Pierre de 173
 ROSSELLÓ, Ramon Xavier 122
 ROSSI, Ernesto 63, 64, 496, 513
 ROSSINI, Gioacchino 17, 73, 475
 ROSTAND, Edmond 488
 ROTROU, Jean de 469
 ROURA, Jaume 61
 ROURE, Conrad 94, 121, 516, 522
 ROUSSEAU, Jean-Jacques 201, 295, 390, 398
 ROUSSEAU, Juan Jacobo v. ROUSSEAU, Jean-Jacques
 RUBÍ v. RODRÍGUEZ RUBÍ, Tomás
 RUBIO CREMADES, Enrique 234
 RUBIÓ I LLUCH, Antoni 262
 RUBIÓ I ORS, Joaquim 262
 RUBIO JIMÉNEZ, Jesús 57
 RUBIO LORENTE, Francisco 103
 RUEDA, Lope de 406
 RUFAT, Hélène 195
 RUIZ DE ALARCÓN Y MENDOZA, Juan 248
 RUSIÑOL, Santiago 520
Ruy Blas 38, 85, 110
Ruy Brac 110
 SAAVEDRA Y RAMÍREZ, Ángel de [Duque de Rivas] 38, 184, 224, 259, 260, 319, 389, 395, 527
 SABATER, Gaspar 348

- SADOWSKY, Fanny 514
Safo 518
 SAINT VICTOR, Paul de 451
 SALA I FERRER, J. 92
 SALAMANCA, marquès de 335
 SALAS QUIROGA, Jacinto 38
 SALES VIDAL I TORRENT, Francesc de 509
 SALES VIDAL, FRANCISCO v. SALES VIDAL I TORRENT, Francesc de
 SALIERI, Antonio 17
 SALORD, Josefina 348
 SALVINI, Tommaso 63, 496, 514
 SÁNCHEZ PASCUAL, Andrés 76
 SANCHIS ALFONSO, Josep Ramon 246
 SAND, George v. DUPIN, Amandine-Lucie-Aurore
 SAND, Jorge v. DUPIN, Amandine-Lucie-Aurore
 SANEMETERIO, Modesto 45
 SAN JUAN, marquès de 315
 SANNAZARO, Iacopo 139
 SANSANO, Gabriel 7, 15
Santiago 213
 SANTONI, Carolina 513
 SAPEGNO, Natalino 33
 SARCEY, Francisque 89, 102
 SARDÀ, Joan 105
 SARDOU, Victorien 11, 91, 93, 94, 96, 101, 106, 107, 110, 112, 114, 121, 439, 445, 446, 449, 461, 468
Saül 219, 496
 SCARRON, Paul 241
 SCHILLER, Johann Cristoph Friedrich von 9, 18-20, 46, 48, 50, 51, 55, 65-79, 82, 85, 94, 99, 120, 121, 129, 163, 175, 266, 268, 281, 291, 325, 335, 336, 337, 339, 341, 342, 344, 349, 350-355, 358, 359, 360, 362, 364, 366-370, 372-377, 382, 422, 513, 514
Schiller, Ein Meister der tragischen Form. Die Theorie in des Praxis 70
 SCHILLER, Juan Federico v. SCHILLER
 SCHLEGEL, August Wilhelm 22, 28, 31-33, 38, 48, 50, 51, 60, 69, 71, 73, 74, 79, 82, 113, 169, 217, 263, 266, 269, 324, 363, 469
 SCHLEIERMACHER, Friedrich 367
 SCHOPENHAUER, Arthur 367
 SCOTT, Walter 23, 34, 61, 130, 180, 188, 210, 217, 218, 234, 263, 320, 383
 SCRIBE, Eugène 41, 86, 89, 91, 93, 94, 109, 110, 120, 130, 145, 372, 461
 SEBOLD, Russell P. 23
Segon llibre de poesies 488
 SÉJOUR, Victor 94
 SELLÉS, Eugenio 101, 107, 460, 469,
 SELTA RÚNEGA, Franco 22, 129 [v. ALTÉS I CASALS, Francesc]
Semanario Pintoresco Español 80, 389
Semiramis 138
 SÉNECA [Luci Anneu Sèneca] 132, 173
Seraphine 96, 445
Sermons 287
Serra d'Or 117, 489
 SERRÀ-CAMPINS, Antoni 7
Setze jutges 509
 SHAFTESBURY, Anthony Ashley Cooper 46
Shakespeare a Catalunya 60
Shakespeare en la literatura espanyola, I 60, 313
 SHAKESPEARE, Guillermo v. SHAKESPEARE, William
 SHAKESPEARE, William 9, 19, 20, 22, 29, 32, 48-51, 53, 59-66, 69, 70, 73, 76, 77, 79, 120, 121, 129,

- 131, 159, 163, 165, 175, 178,
201, 223, 226, 259, 263, 266,
275, 280, 281, 284, 290, 291,
313, 314-316, 319-329, 332, 333,
342, 350, 351, 353, 356, 360,
364, 368, 372, 377-380, 382,
383, 395, 401, 459, 485, 488,
495, 496, 513, 514, 516, 517
- SHARPE, Lesley 70
- Siglo de oro en las selvas de Erifile*
198
- Simón Bocanegra* 225
- SIRERA, Josep Lluís 7, 15, 122
- SIRERA, Rodolf 7
- SISMONDI, Jean-Charles-Leonard Si-
mon 32, 169
- Smarra ou les démons de la nuit* 422
- Sobre el sublim* 45
- SÓCRATES [Sòcrates] 288
- Sofia* 468
- SÓFOCLES v. SÒFOCLES
- SÒFOCLES 62, 63, 70, 132, 165,
275, 281, 285, 286, 294, 327,
360, 368, 388, 409, 466
- Sogra i nora* 124
- SOL I PADRÍFS, Josep 262
- SOLER I HUBERT, Frederic 12, 64,
93-96, 100, 104, 107, 110, 112,
114-117, 123-125, 129, 445, 446,
448, 461, 482, 483, 484, 492,
509, 510, 516, 519, 520, 522, 523
- SOLER I ROVIROSA, Francesc 123
- SOLÍS Y RIVADENEIRA, Antonio 241
- SOLÍS, Dionisio 40
- Solitario* 211 [v. *Le solitaire*]
- Somni d'una nit d'estiu* 342
- SORIA OLMEDO, Andrés 45
- Sotileza* 450
- SOULIÉ, Frédéric 81, 394
- SOMET, Alexandre 68
- STAËL v. NECKER, Anne-Louise-
Germaine
- STERNE, Laurence 201
- Studies in Romanticism*, 5 33
- Sturm und Drang* 18, 20, 67
- SUÁREZ DE FIGUEROA, Cristóbal 198
- SUE, Eugène 84, 134, 394
- Sueño de una noche de verano* 330
- Sueños* 197
- SUERO ROCA, M^a Teresa 7, 17, 18
- Sumario de las lecciones de un curso
de literatura general y principal-
mente española* 292 [v. *Curso
de literatura general y especial-
mente española*]
- Sumario de las lecciones de un curso
de literatura general* 52
- Suplemento literario* 59
- SUSARIÓN 288
- TÀCIT, Corneli 315, 352, 452
- TÁCITO v. TÀCIT
- TAINE, Hyppolite 122, 451
- Tal faràs, tal trobaràs* 461, 481, 509
- TALMA, François Joseph 175
- TAMAYO Y BAUS, Manuel 64, 94,
442, 468
- Tancredo* 138
- Tannhäuser* 476,
- TAPIA, Eugenio de 21
- Tardes entretenidas* 423
- Tartuffe* 380 [v. *Le Tartuffe*]
- Tartufo* 322 [v. *Le Tartuffe*]
- Taso* 363, 412, 416, 420, 421, 425,
426, 431
- TASSO, Torquato 196, 198, 212,
314, 330
- TAYADELLA, M. Antònia 142, 150,
186, 386, 471
- Teàgenes i Cariclea* 193
- Teatre Català* [de Josep Yxart] 451
- Teatre català* [de Joan Maluquer i
Viladot] 491
- Teatre català. Apuntacions històri-*

- ques-críiques des dels seus orígens fins al present estat* 117, 457
- Teatre català. Estudi històric-crític* 118, 491
- Teatre romàntic* 85
- Teatro español* 421
- Telémaco* 199
- TÉLLEZ, Tello v. PÉREZ Y GONZÁLEZ, Felipe
- Temora* 196
- TENINT, Wilhelm 222
- TEÒCRIT 139, 198, 212
- TEÓCRITO [v. TEÒCRIT]
- Teoría estética de las artes del dibujo* 306
- Teoría literaria* 63
- Teoría y crítica del romanticismo español* 30
- TERENCIO [Publi Terenci Àfer] 143, 146, 226, 247, 288, 406, 409, 419, 421, 426, 429
- Teresa Raquin* 76
- Teresita o una mujer del siglo XIX* 27, 36, 386
- Terra baixa* 488
- TESSERO, Adelaida 75
- The Castle of Otranto* 21
- The Complaint; or Nights Thoughts on Life Death and Immortality* 382
- The confessions of Jacques Baptiste Couteau* 132
- The conquest of Granada* 317
- The count of Narbonne* 21, 132
- The deer slayer* 210
- The Factory Lad* 102
- The First German Theatre* 20
- The hind and the panter* 317
- The history of the adventures of Joseph Andrews and his friends, Mr. Abraham Adams* 200
- The history of the life of the late Mr. Jonathan Wild the great* 200
- The history of Tom Jones, a foundling* 200
- The Knigt of the Burning Pestle* 322
- The last of the mobicans* 210
- The Leather Stocking tales* 210
- The Maid's Tragedy* 322
- The medal* 317
- The New Pelican guide to english literature, 5 From Blake to Byron* 21
- The pathfinder* 210
- The pioneers* 210
- The plays of W. Shakespeare* 323
- The poems of Ossian* 196
- The Rape of the Lock* 316
- The Spectator* 144
- The Two Noble Kinsmen* 322
- Théâtre complet* 91
- Théâtre* 33, 69, 79
- THEOBALD, Leonard 59
- Theodora* 101
- Theories of the theatre* 57
- Thérèse Raquin* 99, 102
- Thermidor* 445
- THIERRY, Edouard 102
- THOMASSEAU, Jean-Marie 19, 24
- TICIANO [Tiziano Vecellio, Tizià] 314
- Timón de Atenas* 329
- Tió, Jaime [v. TÍO, Jaume]
- Tió, Jaume 37, 43, 83
- Tirsis* 213, 214
- TIRSO DE MOLINA [Fray Gabriel Téllez] 172, 222, 240, 244, 260, 289, 419, 426
- TOMÀS, Margalida 96, 438
- TORRAS I BAGES, Josep 50
- TORRE, Francisco de la 213
- TORRES I JORDI, Pere Antoni 493
- Tosca* 101, 445
- Tragèdia* 518, 521
- Tragedie italiane* 132
- Tragèdies* 516, 518

- Traidor, inconfeso y mártir* 226
Traité d'économie politique 391
Traité de l'existence et des attributs de Dieu 207
Trait[é] du sublime 314
Traité sur l'origine des romans 195
Traité philosophique de la faiblesse de l'esprit humain 195
Tratado del arte escénico 58, 59
Trayectoria del romanticismo español 23
Trente años o la vida de un jugador 406 [v. *Trente ans ou la vie d'un joueur*]
Trente ans ou la vie d'un joueur 48, 87, 136, 260, 290
Tres visitas oportunas 472
 TRIGUEROS, Cándido María 23
Trilby ou le lutin d'Argail 422
Triumphos de amor y fortuna 241
 TULLIO [Marc Tulli Ciceró] 470
 TURGUENIEV, Ivan Serguéievitx 122
Turkish letters 324
 TUTAU, Antoni 104, 123, 124
 UBACH I VINYETA, Francesc d'Assís 100, 117-119, 121, 438, 457, 495, 519, 520
Un drama nuevo 64, 468
Un embolic de cordes 482
Un mosquit d'arbre 492
Un tros de paper 522
Una noia com un sol 509
Una noia és per un rei 516
Uncle's Tom cabin [La cabaña del tío Tom] 90
Undine 210
Une nuit de Marion de Lorme 110
 URFÉ, Honoré de 198
 URZAINQUI, Inmaculada 45
 VALBUENA, Manuel 56
 VALDEGAMAS, marqués de v. DONOSO CORTÉS, Juan
Valencia antigua 246
 VALERO, José 63
 VALLADARES Y SOTOMAYOR, Antonio 240
 VALVERDE, Joaquín 473
 VAN TIEGHEM, Philippe 57
 VAN DER VELDE, Karl Franz 210
 VANDERVELDE v. VAN DER VELDE, Karl Franz
Varietades o Mensajero de Londres 61
 VEGA, Ricardo de 472
 VEGA, Ventura de la 39, 42, 64, 81, 86, 97, 225, 227, 247, 442, 457, 472, 519
 VELARDE, José de P. 468
 VÉLEZ DE GUEVARA, Luis 240
Venganza catalana 225
 VERDAGUER, Jacint 100
 VERDI, Giuseppe 110, 184
 VERNE, Jules 103, 150
Viaje pintoresco de París a Tours 222
 VIASSOLO, Giovanni Battista 144
 VICO, Giambattista 63, 286, 458
Vida y obra de Pablo Piferrer 217
 VIDAL DE VALENCIANO, Eduardo [v. VIDAL I VALENCIANO, Eduard]
 VIDAL I VALENCIANO, Eduard 12, 104, 105, 113, 461, 481, 509, 516, 522, 527
 VIDAL Y VALENCIANO, Gaietà 64, 74, 85
Viestnik Evropy [Missatger d'Europa] 122
Vifredo el Velloso 516
 VIGNY, Alfred de 38
 VILA, Pep 7, 15
 VILANOVA, Emili 12
 VILAR, Pierre 28

- VINARDELL, Teresa 210
 VIÑOLAS, Pere 411, 415
 VIRELLA CASSAÑES, Francesc 17
 VIRGILI [Publi Virgili Maró] 32,
 139, 163, 198, 212, 214
 VIRGILIO [v. VIRGILI]
 VISCHER, Friedrich 50
 VITU, Auguste 102
Vocal poetry 345
*Voltaire et Rousseau et la philosophie
 du XVIIIème siècle* 458
 VOLTAIRE [François-Marie Arouet]
 18, 20, 22, 36, 37, 79, 129, 130,
 137, 173, 174-175, 286, 295,
 324, 363, 371, 380, 401, 420, 514
- WAGNER, Ricardo 119, 474
 WALIN, O. 451
 WALKER, John 102
Wallenstein 69, 291, 355, 356, 375
Wallenstein, La novia de Messina 75
 WALPOLE, Horace 21
 WASHINGTON, Irving 246
 WEBER, Karl Maria von 17
*Wencesalao Ayguals de Izco: análisis
 de «Pobres y ricos» o «La bruja de
 Madrid»* 134
Wenceslas 469
- Werner* 40
 WERNER, Zachariás 367
 WIELAND, Christoph Martin 342
 WORDSWORTH, William 319
 WURTEMBERG, duque de 349, 353
- Xerxès* 175
- YOUNG, Edward 382
 YXART, JOSÉ v. YXART, Josep
 YXART, Josep 10-12, 30, 42, 55, 67,
 74-77, 92, 93, 94, 97-99, 114,
 115, 116-118, 119, 120-122, 373,
 451, 488, 499
- Zaïde* 195
 ZAMBECCARI, marquès de 514
 ZÁRATE v. GIL Y ZÁRATE, Antonio
 ZAVALA Y ZAMORA, Gaspar 248
 ZAVALA, Iris M. 134
Zémire et Azor 200
Zola and the theater 99
 ZOLA, ÉMILE 76, 83, 99, 100, 102,
 104, 106-108, 120, 122, 454, 461
Zoraida 152, 223, 345
 ZORRILLA, José 38, 39, 41, 93, 94,
 225, 468, 513, 527

SUMARI

PRÒLEG .	7
EL DEBAT TEATRAL A CATALUNYA	13
Estudi introductorí .	17
1. De la Il·lustració al romanticisme .	17
2. La recepció i l'acceptació dels principis romàntics	31
3. Sobre les preceptives	44
4. La valoració de Shakespeare .	59
5. Les figures del teatre romàntic europeu	66
Shiller .	67
V. Hugo-A. Dumas .	78
6. A l'entorn del melodrama	86
7. Realisme i naturalisme: uns límits imprecisos .	90
8. Del romanticisme al realisme: el teatre en català .	108
ANTOLOGIA	127
1. De la Il·lustració al romanticisme .	129
2. La recepció i l'acceptació dels principis romàntics	161
3. Sobre les preceptives .	251
4. La valoració de Shakespeare	313
5. Les figures del teatre romàntic europeu .	335
6. A l'entorn del melodrama .	405
7. Realisme i naturalisme: uns límits imprecisos	437
8. Del romanticisme al realisme: el teatre en català	477
FONTS BIBLIOGRÀFIQUES	535
ÍNDIX DE NOMS .	537

M O N O G R A F I E S
D E T E A T R E

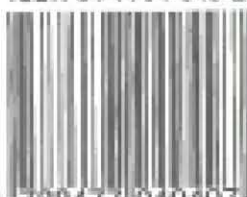
Títols publicats

31. Vladímir Maiakovski, *Sobre teatre*
32. Ricard Salvat, *Escrits per al teatre*
33. Edward Gordon Craig, *L'art del teatre*
34. Xavier Fàbregas, *Teatre en viu*
(1977-1982)
35. Rafael Pérez González,
Guia per recórrer Rodolf Sirera
36. Miquel M. Gibert,
El teatre de Joan Oliver
37. Margarida Casacuberta,
Santiago Rusiñol i el teatre per dins
38. Ricard Salvat,
Quan el temps es fa espai. La professió de mirar

La present aportació dels professors Ramon Bacardit i Miquel M. Gibert s'inscriu, d'una banda, en la renovació dels estudis sobre el conjunt del teatre català del segle XIX, i de l'altra, en el projecte d'edició de diversos volums antològics sobre la realitat històrica del món dramàtic del país. La tasca dels dos investigadors ha consistit en l'estudi, la selecció i la compilació d'un total de 67 textos de diversa índole i procedència, apareguts a Catalunya, Mallorca i el País Valencià, i que tenen com a comú denominador la reflexió sobre el fet teatral considerat en una àmplia gamma d'aspectes.

Els textos que ara s'editen són el resultat d'una extensa, àrdua i enriquidora recerca en les biblioteques i les hemeroteques catalanes. I evidencien quan i com es van introduir, acollir, i naturalitzar, de primer, el romanticisme teatral, i després, el drama realista i naturalista d'encuny francès. Alhora que demostren que res del que succeïa a l'escena europea vuitcentista era aliè als escriptors i als professionals catalans del teatre. Altrament, els escrits antològats permeten de veure que, en l'últim terç del segle XIX, un petit, però representatiu, sector de l'escena en llengua catalana va auspiciar manifestacions i propostes de més ambició literària, sense renegar dels seus orígens populars.

ISBN 84-7794-949-2



9 788477 949497